

Agradecimientos

- A la *Universidad Pública* que en los últimos años promovió la investigación como nunca antes en la historia.
- A la Decana de la Facultad de Humanidades de la UNMDP, Dra. María Coira.
- A Dora Barrancos de la UNQ.
- A Abel Alexander, Asesor de la Fototeca de la Biblioteca Nacional y Presidente de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.
- A Miranda Lida, investigadora de la UCA.
- A la Comisión de Doctorado integrada por los Doctores Julio Melón, Miguel Angel Taroncher, Adriana Álvarez, Marcela Ferraris, y dirigida por la Dra. María Liliana Da Orden.
- A Mónica Marinone, Directora de Posgrado.
- Al Dr. Taroncher y la Mag. Elisa Pastoriza por su respaldo desde las cátedras del área Teórico- Metodológica.
- A los integrantes del grupo de investigación *Historia y memoria* dirigidos por Elisa Pastoriza: Bettina Favero, Melina Piglia, Talía Pilcic, Gerardo Portela, Marcelo Pedetta, Victor Pegoraro, Gabriel Cabrejas.
- A las integrantes del grupo de investigación *Familia, género y subjetividades*, dirigido por Norberto Álvarez, en especial a Andrea Torricella, Cecilia Rustoyburu, Agustina Cepeda y Santiago Novone.
- A la directora de tesis Dra. Ana María Mauad y su grupo de investigación de Labohi de UFF de Río de Janeiro.
- A la co- directora y directora del grupo de investigación *Historia y memoria* y del *Archivo de la Palabra y la imagen del Cebis*, Mag. Elisa Pastoriza.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	5
<i>Estudios visuales: fotografía y género</i>	15
<i>Estructura de la tesis</i>	15
Primera parte: La fotografía como artefacto cultural	24
Capítulo I	
<i>El retrato femenino en los años treinta: fotografía-pintura-teatro</i>	36
1. <i>La circulación histórica del retrato femenino</i>	36
2. <i>La relación entre la pintura y la fotografía: El cambio de paradigma artístico</i>	38
3. <i>Entre ficción y realidad</i>	40
4. <i>El retrato como género fotográfico</i>	41
4. 1. <i>Los retratos femeninos</i>	43
4.1.1. <i>Los retratos de las marquesas pontificias</i>	44
4.1.2. <i>Fotografías pornográficas de mujeres en los cartones de cigarrillos, a principios del siglo XX</i>	47
5. <i>Los retratos en las otras artes</i>	44
5.1. <i>Pintura: "Susana y el viejo" de Antonio Berni</i>	44
5.2. <i>Teatro: Sofía: el personaje de "Trescientos millones" de Roberto Arlt, 1932</i>	47
<i>Consideraciones finales</i>	57
Capítulo II	
<i>Fotografías de mujeres de la elite en el diario La Prensa, 1930</i>	59
1. <i>El fotoperiodismo</i>	62
2. <i>Las fuentes fotográficas</i>	64

2.1. <i>Títulos de los suplementos</i>	65
2.2. <i>Las fotografías seleccionadas: una propuesta de lectura</i>	70
3. <i>El buen sentido en las fotografías de La Prensa</i>	71
4. <i>El orden simbólico y la dominación masculina</i>	73
4.1. <i>Las jóvenes casaderas: moda, ocio, deportes, bailes</i>	75
4.2. <i>Las mujeres casadas: hijos, propiedad, beneficencia</i>	79
5. <i>El orden simbólico y las diferencias de clase</i>	81
6. <i>El orden simbólico del enunciado</i>	83

Capítulo III

<i>El álbum de fotografías del XXVº Aniversario del Asilo Unzué</i>	86
1. <i>El álbum fotográfico</i>	89
2. <i>Las mitografías y el carácter performativo de las fotografías</i>	90
3. <i>El corpus fotográfico: La fotografía documental</i>	92
3.1. <i>La connotación de las fotografías</i>	94
<i>Conclusión</i>	104

Segunda parte: La fotografía como representación 107

<i>Introducción: La construcción visual del hecho histórico</i>	107
1. <i>La representación</i>	108
2. <i>La fotografía documental</i>	112
3. <i>La construcción</i>	115

Capítulo IV

<i>El álbum fotográfico del XXXII Congreso Eucarístico Internacional</i>	118
1. <i>La representación de la nación católica</i>	118
2. <i>El escenario histórico y los medios</i>	120

3. <i>El imaginario social</i>	121
4. <i>El álbum institucional de fotografías</i>	124
4.1. <i>La representación del Congreso Eucarístico</i>	127
4.2. <i>La representación escenográfica</i>	129
4.2.1. <i>Ejército y poder político</i>	130
4.2.2. <i>Hombres laicos</i>	134
4.2.3. <i>Los jóvenes</i>	135
4.2.4. <i>Los niños</i>	137
4.2.5. <i>Las ausencias presentes</i>	138
4.2.6. <i>El escenario</i>	140
<i>A modo de cierre</i>	142

Capítulo V

<i>El libro ilustrado a través de la obra: Sociedad de Beneficencia de la Capital 1823-1936</i>	144
1. <i>La práctica social de la fotografía</i>	145
2. <i>La fotografía pública</i>	147
3. <i>El libro ilustrado</i>	148
3.1. <i>Las fotografías</i>	148
3.2. <i>De la casa de expósitos al medio ambiente</i>	150
3.2.1. <i>Organización y distribución de niños</i>	151
3.2.2. <i>Asilos de la Sociedad de Beneficencia</i>	153
3.2.3. <i>Asilos e institutos para niñas</i>	157
3.2.4. <i>Asilos e institutos para varones</i>	170
3.3. <i>Análisis histórico-semiótico</i>	181
3.3.1. <i>Gráficos cuantitativos de las fotografías que integran el libro</i>	184
<i>Consideraciones finales</i>	191

Conclusión	193
Bibliografía	197

Introducción

En la década del treinta, precisamente en 1934, en medio de una profunda crisis de los valores liberales, se realizó en Buenos Aires el XXXIIº Congreso Eucarístico internacional. El mismo suponía una homogeneización interna del catolicismo pero fundamentalmente constituyó la bisagra que consolidó la identificación entre Patria, Iglesia y Fuerzas Armadas.

En una especie de ingeniería, *la nación católica*¹ puso en marcha una construcción social y política que incluyó también a la mujer de la élite de aquellos años, como protagonista y modelo aunque con escaso brillo visual. En dicho congreso, las dos marquesas pontificias existentes en la Argentina en ese tiempo, Adelia María Harilaos de Olmos y María Unzué de Alvear tuvieron una activa participación con el rango de vicepresidentas. Sin embargo, las fotografías de estas mujeres con decisivo poder económico para interactuar políticamente con los más altos niveles eclesiásticos no reiteran, desde lo visual, la misma correspondencia.

Dos fotografías constituyen la pieza clave de un rompecabezas que pretendemos rearmar en este trabajo y que ubica a ambas en dos circuitos sociales y geográficos diferentes, sin ser exclusivos ni excluyentes, para cada una de ellas: Buenos Aires y Mar del Plata. En primer término, la Capital Federal, como lugar de residencia permanente, ya que ambas vivían en la Avenida Alvear al 1600, en sendas mansiones, enfrentadas una a la otra; mientras que Mar del Plata constituía el espacio para el ocio y el descanso veraniego, donde regularmente, en especial la Unzué, pasaba el período estival.

¹ Por *nación católica* entendemos un nacionalismo cultural que lleva a los católicos a identificar su causa con la de la nación, junto al corporativismo de la Iglesia, el ejército y la hispanidad. Estos actores se sienten capaces de asumir con su apoyo el déficit de autoridad. Particularmente durante la presidencia de Justo, en los años treinta, cuando brindó concesiones a la Iglesia, por ejemplo en el plano simbólico, al incorporar la liturgia patriótica a la religiosa. (Di Stéfano, Roberto y Zanata, Loris, *Historia de la Iglesia Argentina. Desde la conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo, 2000)

La primera imagen que proponemos refiere al Congreso Eucarístico. El nuncio apostólico, Cardenal Pacelli, su figura central, se alojó en la mansión de Adelia María Harilaos de Olmos. En la foto, un gran número de personalidades eclesíásticas y políticas lo acompaña. Entre ellos, el Presidente argentino, Agustín Justo, se ubica a su alrededor. Muy atrás, en el medio, reconocemos la imagen de la señora de Olmos. El epígrafe que acompaña a la imagen no la menciona. (Foto Nº 1)

La segunda fotografía también es de 1934 procede de un agasajo del que fue objeto en el Ocean Club de Mar del Plata, el gobernador de Buenos Aires, Federico Martínez de Hoz, acompañado de autoridades eclesíásticas. Los hombres están sentados alrededor de una mesa. Más atrás, en el mismo ángulo, se reconoce en otra, a María Unzué de Alvear. El epígrafe no menciona su presencia. (Foto Nº 2)



Foto Nº 1



Esta investigación tiene por objeto de estudio la imagen fotográfica, en particular aquella que es construida por las instituciones y los medios periodísticos, donde aparecen las mujeres de la élite, en su carácter de responsables de la acción benéfica hacia las otras, las más débiles, social y políticamente, en los años treinta en la Argentina. Estas imágenes no nos devuelven una visión estática de la sociedad, sino que reflejan los conflictos y las pugnas que permiten que determinadas políticas se impongan sobre otras y conformen las estructuras de sentimiento asimiladas socialmente. Así, esta cuestión se inserta en la articulación problemática de dos conceptos claves en torno a la fotografía: género y poder.

¿Qué importancia tiene la fotografía para los estudios históricos?, ¿Cuál es el estatus de la fotografía en el campo historiográfico?, ¿Cuáles son los aportes que pretendemos introducir al utilizarla como objeto de estudio?, ¿Cómo se define la fotografía con respecto al arte? ¿Qué diferencias podemos encontrar con respecto a la pintura y el teatro? ¿Qué características presentan las fotografías públicas ante las documentales y/o de prensa?, ¿Cuáles son las prácticas ligadas a la producción, circulación y consumo de las fotografías públicas seleccionadas en el marco de la *nación católica*, en los años treinta en la Argentina? ¿Cuáles son los patrones culturales que construyen la diferencia sexual y organizan la memoria selectiva?

Estos interrogantes conforman diferentes aspectos problemáticos sobre los que hemos trabajado en esta investigación. En primer lugar, el cuestionamiento a la mimesis de la representación en la fotografía y en consecuencia su estatus artístico. En segundo, el análisis de la fotografía como presencia, definida como una entidad compleja que propone un tipo de interacción particular. En tercero, la categoría de la fotografía que se transforma en pública, para cumplir una función política al transmitir un mensaje que visibiliza estrategias de poder, pasibles de ser analizadas desde diferentes géneros fotográficos. Por último, al reconocerla como una construcción social, como una representación, conforma un patrón cultural privilegiado para descubrir las relaciones de género y poder que se insertan en el marco de profundas relaciones histórico-políticas.

Griselda Pollock en su obra *Visión y diferencia*, expresa que estudiar los cambios históricos con relación al hombre y la mujer, como procesos de cambio social que dejan a los sujetos involucrados con una identidad coherente de una época a otra, adheridos a una "naturaleza" independiente de las circunstancias particulares, significa negar la necesaria decodificación de conceptos como macho/hembra, hombre/mujer, individuo/familia.

"Las intervenciones feministas demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros haciendo visibles los mecanismos de poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción" ²

Concebimos la fotografía tanto como un artefacto cultural, como un signo, como un mensaje, como una práctica social y como un discurso, que implica mecanismos de producción, de circulación y de consumo, donde se percibe la construcción social de la diferencia sexual, que sostiene las relaciones jerárquicas masculinas como criterio de poder.

El abordaje de la fotografía, en los estudios visuales es el vehículo posmoderno perfecto en palabras de Linda Hutcheon, porque se basa en una serie de paradojas que encajan con las paradojas particulares de la posmodernidad. "Es una forma de arte que a la vez adopta y subvierte su presunta naturalidad y transparencia y lo hace con fines abiertamente políticos."³ Esta subversión se destaca con claridad en la combinación de textos e imágenes, ya que visibiliza la naturaleza codificada de todo mensaje cultural y devela los presupuestos ideológicos de la representación.

No pretendemos hacer un análisis exhaustivo de las diferentes perspectivas teóricas de acceso a la visualidad, ni sumergirnos en la historia de las técnicas fotográficas características en el período histórico que abordamos, ni tampoco descubrir las historias implicadas detrás de cada una de las fotografías con las que trabajamos, ni las propias de los fotógrafos hacedores de las imágenes. El propósito es reconocer las formas de construcción de una memoria

² Pollock, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013, p. 34

³ Hutcheon, Linda, *The politics of Postmodernism*, Londres, Routledge., 1989, en: *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, G.Gili, 2004 p .16.

selectiva, a través de la fotografía, que fija en el tiempo histórico una versión de los acontecimientos, desde las relaciones de género.

Los conceptos claves con los que trabajamos: *fotografía pública*, *patrón cultural*, *política*, *discurso*, *género* y *poder* nos insertan en el marco de la historia cultural en general, y en los referidos a los estudios visuales, en particular.

Tomamos el concepto de *fotografía pública*, de Ana María Mauad, entendida como una práctica social de producción de sentido en la que los sujetos ponen en juego determinadas estrategias de escenificación política. En consecuencia, la misma no sólo ha sido el testigo visible de la evolución, transformación y crisis de las instituciones y de los actores sociales, sino que ha conformado una memoria con precisas connotaciones ideológicas. Mauad inserta dicho concepto en los debates historiográficos sobre la historia política e introduce como fundamental el concepto de poder. Desde su perspectiva, la fotografía se vuelve pública para cumplir una función política que garantiza la transmisión de un mensaje que visibiliza estrategias de poder:

“É por tanto, o soporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal.”⁴

Por otra parte, esa narrativa visual se inserta en las relaciones entre los elementos de todo un modo de vida. Raymond Williams plantea que el análisis cultural es el intento de descubrir la naturaleza de la organización que constituye el complejo de esas relaciones. Para el historiador inglés la palabra clave es *patrón*.

“Cualquier análisis cultural útil se inicia con un tipo característico de patrones, y el análisis cultural general se ocupa de las relaciones entre ellos, que a veces revela identidades y correspondencias inesperadas entre actividades hasta ahora consideradas por separado, y en otras ocasiones muestran discontinuidades imprevistas.”⁵

⁴ Mauad, Ana María, Fotografía pública e cultura do visual, en perspectiva histórica, en: *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2013, p. 11-20

Dichos patrones culturales se construyen desde la *política*. Para Spivak, remite a las prácticas que reproducen sistemas de creencias que determinan identidades individuales o colectivas; forman las relaciones entre los individuos y su mundo, y se consideran naturales, normativas o evidentes por sí.⁶ En este sentido se imbrica la relación entre política y género, donde éste exhibe su carácter eminentemente político al ser conceptualizado como un sistema de creencias y prácticas unido a las relaciones de poder.

Por último, apelamos a los términos *discurso* y *poder* de Michel Foucault. En *La arqueología del saber*, realiza un análisis minucioso de las ciencias humanas, entendidas como aquéllas que tienen como objeto de estudio y categoría de análisis al hombre. Propone allí el concepto de *formaciones discursivas* para “dar cuenta de las interconexiones sistemáticas entre un conjunto de afirmaciones relacionadas que define un campo de conocimiento y muestra discontinuidades imprevistas.”⁷

Por su parte en *Microfísica del poder* expresa:

“En una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiple atraviesan, caracterizan y constituyen el cuerpo social, y esas relaciones de poder, no puede disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso.”⁸

El contexto histórico sobre el que trabajamos refiere a la Argentina en los años treinta. Si bien Loris Zanatta desarrolla el concepto de *nación católica* para el período inaugurado hacia 1943, cuando Iglesia, Ejército y Estado coinciden en proclamar su ideal en la Revolución de junio; a sus antecedentes y organización, los presenta en la década anterior, cuando se reevalúa la tradición conquistadora hispánica y la acción civilizadora de la Iglesia. Las fuerzas armadas que nacieron con la patria son las que forjan su historia y amalgaman su unidad,

⁵ Williams, Raymond, *La Larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 56.

⁶ Spivak, Gayatri, “The politics of interpretation” en: Mitchel, W.J., *The politics of interpretation*, Chicago, 1983

⁷ Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007

⁸ Foucault, Michel, “Curso del 14 de enero de 1976 en: *Microfísica del poder*, Buenos Aires, La piqueta, p. 142

permanentemente amenazada por las discordias entre los civiles, entre las que se destacan las ideologías foráneas. Juntamente con vastos sectores juveniles de la acción católica se conforma “un catolicismo nacionalista e integrista que electriza el cuerpo católico y lo convierte en disciplinado ejército”.⁹

En este marco, el rol de las damas católicas encontraba un espacio de sociabilidad asediado por el poder patriarcal, fundamentalmente en las tareas de beneficencia, donde ejercían su militancia y su voluntad de poder en la actividad de reclutamiento de mujeres de otros sectores sociales. Su accionar se inscribe en el concepto de *maternalismo político*, propuesto por Marcela Nari. El mismo refiere al impulso desde el Estado a la maternalización de las mujeres para la construcción de la Nación. Si la maternidad era un derecho de la sociedad a reproducirse, la mujer ligada a la procreación, a la crianza y a la educación de los hijos era, para la Iglesia y el Estado, la responsable de los futuros ciudadanos. En consecuencia la única posibilidad que existía para ella era fortalecer los mecanismos de tutela y de control. Dentro del colectivo de género, las mujeres dedicadas a la beneficencia afianzaron ese rol histórico a través de sus actividades.¹⁰

Proponemos en este trabajo, una nueva mirada hacia viejos problemas que rodean a la imagen, desde la historia cultural de lo social o mejor aún desde una historia social de las diferentes prácticas culturales ligadas a los modos de ver histórico, donde necesariamente debemos abrirnos al diálogo con otras disciplinas e insertar procedimientos, técnicas y paradigmas desde diferentes campos de las ciencias sociales. En todos los casos es un terreno aún muy pedregoso. Como dice Pérez Vejo la historia con imágenes conlleva una serie de prejuicios y reparos que la tornan difícil y problemática. Herederos de la tradición judeo-cristiana entendemos que la historia se expresa en palabras, no en imágenes.¹¹

⁹ Romero, Luis Alberto, Una nación católica: 1880-1946, en: Altamirano, Carlos, *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999; Zanatta, Loris, *Perón y el mito de la nación católica, Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1943-1946*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999

¹⁰ Nari, Marcela, *Políticas de maternidad y maternalismo político*, Buenos Aires, Biblos, 2004, Acha, Omar, Catolicismo social y feminidad en la década del 1930: de damas a mujeres, en: Acha, Omar y Halperin, Paula, *Cuerpos, géneros e identidades*, Buenos Aires, del signo, 2000.

¹¹ Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, en: *Memoria y sociedad*, N° 32, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012, pp.11-25

En consecuencia, la perspectiva teórica desde la que plantemos nuestro abordaje se inserta en la intersección entre los estudios visuales y los estudios de género. El objetivo es realizar una contribución a la narrativa histórica, incorporando otros lenguajes como objeto de análisis con la finalidad de componer un relato que dé cuenta de la dimensión intertextual establecida entre palabras e imágenes y donde quede al desnudo la construcción social de la diferencia sexual. El terreno no es totalmente novedoso. Lo que constituye un aporte, desde nuestra perspectiva, es la decodificación visual que desenmascara *la verdad* de la imagen fotográfica y la sitúa, desde un plano semiológico, en una producción de sentido de carácter eminentemente político.

En consecuencia, el abordaje desde los estudios visuales, para el análisis de las fotografías, nos exige entrecruzar diversas disciplinas: En primer lugar la historia, para el estudio de la intrincada interdependencia entre clase y género, donde las imágenes aportan el carácter de documento-monumento en la construcción de una versión de los acontecimientos en el tiempo. En segundo lugar, la antropología que las reconoce como un medio entre lo que fue y el propio cuerpo con rostro humano. En tercer lugar, la semiología nos provee las herramientas metodológicas necesarias para reconocerlas como un sistema sígnico que promueve determinados significados y articula diferentes sentidos entre los sujetos sociales. La sociología por último, las exhibe como una práctica social¹² e introduce los términos “producción” y “consumo” inherentes a la teoría de Marx, al poner el énfasis en la totalidad de las relaciones sociales que dan forma a las propias de producción, circulación y consumo de las imágenes.

Por este camino, consideramos la fotografía como documento, registro, prueba y evidencia de la producción de una memoria pública y privada, pero también y fundamentalmente como un monumento, dado el carácter de creación intencional que

¹¹ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, G.Gili, 2003; Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997

expone.¹³ Nuestro desafío es trabajar con la imagen, como una fuente, pero además, como objeto de análisis para desnaturalizar la construcción de las representaciones de “la realidad” en el marco de la cuestión femenina. Éste, lejos de ser un tema menor, coadyuva en la producción de un potente instrumento intelectual capaz de señalar los supuestos más básicos y “naturales”.

La proliferación de imágenes fotográficas es inabarcable, sin embargo su uso como fuente histórica se reduce, mayoritariamente, a la incorporación de las mismas como ilustración y sustento de la teoría. La desconfianza tradicional para abordarla como documento histórico ha contribuido en gran medida a oscurecer el camino de la conformación de diferentes corpus documentales de relevancia que permitan la construcción de un relato histórico-visual coherente. Sin bien la clasificación de archivos fotográficos es una tarea que en los últimos años en la Argentina, se ha ido multiplicando en forma sostenida y cada vez más organizada, las dificultades son de importancia. Las imágenes resguardadas en los repositorios no tienen referencias, ni temporales, ni geográficas, ni de las personas involucradas. Esta situación se transforma en un verdadero problema al momento de realizar un análisis heurístico del documento. La decisión tomada, en esta instancia, ha sido transformar esta dificultad en un testimonio de otra evidencia: la existencia del silencio, también en los estudios visuales, promueve una intencionalidad que las ubica como una construcción política inscripta en una determinada producción de sentido.

El análisis que promovemos no presenta un carácter lineal. Por el contrario exige una complejidad que debe tener en cuenta la posición cambiante de las mujeres en la historia y las implicancias políticas manifiestas desde las representaciones fotográficas femeninas. Lo decimos una vez más, abordamos la imagen analógica como una construcción política que encauza la visión de una época, donde se conjugan la conformación de la identidad, por un lado, y la memoria nacional, por el otro. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. La

¹³ El historiador Le Goff e propone la categoría de documento histórico para la fotografía pero también la de monumento. Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991.

memoria, supone "cierto acto de redención".¹⁴ La diferencia entre recordar y olvidar se transforma en un juicio que otorga una reputación ética de verdad. La producción de determinadas imágenes proviene de la ideología dirigente que construye la identidad femenina y refuerza, por ejemplo, en este caso, los discursos religiosos propuestos por la cultura política argentina en los años treinta.

Las fuentes con las que trabajamos son las fotografías públicas, que tienen como protagonistas a mujeres y son producidas por determinados medios de prensa y empresas comerciales, como así también por instituciones religiosas como la propia Iglesia Católica, o la Sociedad de Beneficencia de la Capital, en esos años, en Buenos Aires y otras ciudades de la provincia de Buenos Aires, como Mar del Plata, San Fernando o Luján.

Los distintos géneros fotográficos: el retrato, de estudio y el periodístico, el álbum institucional, el privado y el público, como así también el libro ilustrado, constituyen los ejes articuladores para el abordaje de las fotografías en cada caso. En todos, la imagen de María Unzué sirve de marco en unos, y de instrumento, en otros. Esta mujer representa la articulación de la beneficencia del siglo XIX, donde surgen aquellas primeras damas designadas por Rivadavia, entre las que se destaca Mariquita Sánchez de Thompson, en el período revolucionario, y el fin de este tipo de acción social con la imagen de Eva Duarte de Perón, en la del Estado de bienestar, en el siglo XX.

A pesar de que sólo contamos con fuentes orales, que dan cuenta de la rípida relación entre Eva Perón y las damas de la beneficencia, consideramos que la disputa se cristaliza en la representante más simbólica, la marquesa pontificia, María Unzué. Sin dudas fue la mujer rica y viuda más poderosa del centenario, que puso al servicio de la acción benéfica del país una obra extraordinaria. Pensamos, por diversos indicios, que fue esta mujer hacia la que Eva concentró su virulento ataque, con mucho vigor desde lo discursivo, al contraponer la justicia social a la acción benéfica de la distinguida dama.¹⁵

¹⁴ Berger, John, *Mirar*, Buenos Aires, de la Flor, 2005, p. 75

¹⁵ Delgado, Susana, *La gracia disciplinada, detrás de los muros del asilo* Unzué, Buenos Aires, Biblos, 2011.

Las fotografías de la benefactora del Asilo Unzué y de tantas otras instituciones, en las que aparece retratada, fueron reveladoras para nosotros, desde el presente, de los cambios culturales que exhibe cada época histórica, y cómo constituyen *la memoria selectiva* que persiste en el tiempo.¹⁶

Estudios visuales: fotografía y género

Los estudios visuales conforman un nuevo campo disciplinar a partir de los años noventa en Estados Unidos, desde el programa de *Estudios culturales y visuales* de la Universidad de Rochester y posteriormente, en 1998, en el de *Estudios visuales* en California, donde se destaca particularmente la obra de William J.T. Mitchell, quien se propone investigar las interacciones entre las representaciones verbales y visuales, a la vez que relacionarlas con el poder y el valor humano. Unos años antes, Nicholas Mirzoeff, desde Inglaterra, proponía un nuevo campo de estudio fundado en una genealogía de lo visual, haciendo él también hincapié en Foucault, donde descubre una interacción siempre renovada entre el sujeto que mira y la imagen, en la construcción del "acontecimiento visual". Presta especial atención a la importancia de la fotografía digital y de las imágenes en general, por sus funciones culturales y políticas en las situaciones sociales, mientras que Horst Bredekamp, desde Alemania, trabaja con la imagen como un medio activo del proceso de pensamiento.¹⁷

El antecedente directo de los nuevos planteos teóricos proviene del filósofo norteamericano, Richard Rorty, en los años ochenta, quien propone "el linguistic turn" (el giro lingüístico) en Estados Unidos, al referirse a la textualidad de diferentes disciplinas como la lingüística, la semiótica, la retórica e incluso la historia. La naturaleza y sus representaciones se

¹⁶ *Memoria selectiva* es una categoría utilizada por R. Williams en su obra *La larga revolución*, citada precedentemente. Para este autor la selección comienza dentro del mismo período; "de toda la masa de actividades se seleccionan ciertas cosas, se las valora y se hace hincapié en ellas. En general, esa selección reflejará la organización del período en su conjunto, aunque esto no significa que más adelante los valores y énfasis se confirmen" (p. 59)

¹⁷ Mitchell, Williams, *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009; Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.

reproducen como discursos que se ubican por encima de todo otro componente. En contraposición y frente a la proliferación de las imágenes, Mitchell, diez años después, en el mismo escenario, propone el concepto de "the pictorial turn" (giro pictórico) al que define como la segunda naturaleza que rodea a los seres humanos, y que establece su identidad colectiva compuesta por imágenes:

"Lo que quiera que sea el giro pictorial debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la presencia pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad que no se limita a reflejar conscientemente los valores previstos por sus productores, sino que irradia nuevas formas de valores en el inconsciente político colectivo de sus receptores."¹⁸

Este enfoque se asienta en la circulación entre palabra e imagen, y entre productores y destinatarios. Sus identidades diferentes determinan y conforman la imagen que sirve como puente de comunicación y se desdobra en un tercer momento de mediación entre ellos, de carácter filosófico político.

En Gran Bretaña, los estudios culturales desarrollados por Nicholas Mirzoeff, reivindican la visualidad desde el punto de vista del espectador crítico, para quien cada interpretación está subjetivada por cada persona en cuestión:

"una disciplina táctica que busca dar respuesta al rol de la imagen como portadora de significados en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la cultura, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo más allá de toda jerarquizada cultura visual."¹⁹

¹⁸ Mitchell, Williams, ob.cit., p.23

¹⁹ Mirzoeff, Nicholas, ob.cit., p. 21

La idea de táctica, está tomada por el investigador británico de Michel de Certeau, en el sentido de maniobra que se lleva a cabo a la vista del enemigo, de la sociedad controladora en la que vivimos. Paradójicamente, la imagen se libera de su densidad histórica a partir de su democratización y consumo cotidiano, "desde donde explorará las ambivalencias, intersticios y lugares de resistencia en la vida cotidiana posmoderna, desde el punto de vista del consumidor."²⁰

En Alemania, por su parte los estudios visuales han realizado un aporte interesante al carácter animado de las imágenes. Tanto Horst Bredekamp como Hans Belting responden a una concepción que las entiende como objetos que condicionan y moldean la subjetividad. Ambos se nutren de la obra de Gottfried Boehm, ¿Was ist e in bild?-¿Qué es una imagen?-, que se refiere al giro icónico en el sentido de vida atribuida a los objetos visuales.

"Lo que vemos en las imágenes son construcciones de colores, de formas y líneas que ni describen objetos ni nos ofrecen signos sino que nos dan algo a ver... El pintor en consecuencia no traduce una idea interior en un exterior de colores, no proyecta sobre la superficie del lienzo; sino que trabaja entre manchas, líneas y formas, la reúne, reorganiza, y es tanto el autor como el medio de una acción."²¹

Lo que nos interesa resaltar de estos nuevos enfoques sobre los estudios visuales son dos caminos disímiles que aunque no son antagónicos responden a perspectivas disciplinares diferentes: La idea de la imagen como *presentación*, por un lado y como *representación*, por otro.

La primera, desde la corriente pragmatista, pone el acento en la idea de *presentación* de objetos visuales, dotados de ser, con valor afectivo y/o estético en el sentido de la magia que despiertan en el espectador. La obra artística tiene una forma de hablar y de comunicarse que no porta signos lingüísticos, que no registra un orden interno y se refiere a sí misma, no a la realidad exterior donde se encuentra el sujeto. En su totalidad se constituye materialmente en

²⁰ Mirzoeff, N., Idem p.22

²¹ Boehm, Gottfried, Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft en: *Was ist ein Bild?* Munich, Fink, 1994,p. 11

símbolo estético y genera reacciones en aquel que la experimenta. Por otra parte no intenta dar cuenta del proceso de construcción que supone la idea de representación.

La segunda responde a una concepción semiológica del signo. La re-presentación -lo que fue- vuelve a presentarse de alguna manera *para alguien en algún aspecto y carácter*.²² Consecuentemente su estructura presenta una forma y un contenido resultante de los entrecruzamientos políticos-sociales de una época. Se constituye en un signo que responde a ciertas demandas sociales y se comunica al interior de una sociedad. Está estructurado a partir del imaginario social de una época dada, operando como mediador entre el autor individual y la colectividad.²³

Ambos enfoques dramatizan la contingencia de la interpretación. En el caso de la *presentación*, llama la atención sobre la contemporaneidad de la experiencia: el encuentro específico que permite al sujeto interactuar con el objeto y colapsa la distinción entre ellos. Por su parte, en la *representación* el acento está puesto en la descripción de las identidades del emisor y del receptor que determinan y conforman la función política de la imagen como un puente de comunicación y de mediación entre ellos.²⁴

Desde nuestro punto de vista, el abordaje de la fotografía puede revisarse desde ambas perspectivas, y de hecho así lo hacemos al poner el acento en su carácter de presencia, en la primera parte, y de representación, en la segunda; ya que al conectarlos con los estudios de género entendemos que ambos exhiben los mismos ejes de deconstrucción necesarios para cuestionar la naturalidad y transparencia de las formas de presentación-representación de las imágenes de mujeres. A la vez que nos permiten pensar los cuerpos dentro de sus constituciones ideológicas.

²² Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, en: Joly, Martine, *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003

²³ Chwarcz López Aranguren, "El arte, construcción de sentido. Un análisis psico-semiótico de su constitución", en: Frega, Ana Lucía, *Pedagogía del arte*, Buenos Aires, Bonum, 2009.

²⁴ Moxey, Keith, Los estudios visuales y el giro icónico, en: www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey pp.8-25

El concepto de género pasa así a desempeñar un papel vital para el análisis conceptual de un conjunto de problemas vinculados a la discriminación de las mujeres en las imágenes. La revisión de los supuestos de la modernidad, la relectura del psicoanálisis freudiano y la crítica a la heterosexualidad compulsiva, producen un desplazamiento del análisis hacia la deconstrucción que desafía el binarismo sexual y el concepto mismo de naturaleza. Judith Butler publica en 1993, *Cuerpos que importan* donde define el género como “un modo de organización de las normas culturales pasadas y futuras y un modo de situarse uno mismo con respecto de esas normas”; es decir, fundamentalmente como “un estilo activo de vivir el propio cuerpo en el mundo, como un acto de creación radical”²⁵. El género es performativo (realizativo) y se produce a partir del lenguaje como un acto de habla (en tanto significante) que insta una realidad. De la misma manera rechaza la noción de “sujeto” como supuesto estable y universal del feminismo. Para Butler se trata de un constructo normativo más y no de un dato a-histórico.

El cruce teórico entre los estudios visuales y los de género plantea la necesaria deconstrucción de la historia dogmatizada conceptualmente por principios rectores antropocentristas, desde el Renacimiento en adelante. Los problemas de las mujeres artistas en la historia, en los massmedia y en sus propias producciones como tales, constituyen los primeros análisis de estos entrecruzamientos teóricos. La crítica radical que sustentan propone revisar el discurso de la historia e impone la producción de uno nuevo que supere el sexismo estructural que lo ha caracterizado. Superando el binarismo es posible analizar las relaciones de sexualidad, de subjetividad y de poder y reconocer las formas en que condicionan la producción y el consumo cultural. En este sentido a nivel internacional se ubican las producciones de Carol Duncan, Linda Nochlin, Lucy Lippard y Whitney Chadwick de Estados Unidos y de Tamar Garb, Germaine Greer, Lisa Tackner, Griselda Pollock y Rozsika Parker, británicas, en los noventa.

En la Argentina, los estudios visuales se desarrollaron desde la historiografía del arte, con una tradición ligada a Aby Warburg y Erwin Panofsky; a través de las investigaciones lideradas

²⁵ Butler, Judith, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 14

por José Emilio Burucúa quien ha dirigido los tomos relacionados con arte, sociedad y política, de la colección *Nueva Historia Argentina* de editorial Sudamericana, de 1999. El autor, desde la iconografía, percibe la imagen luego de trazadas sus filiaciones, como un “vector de ideas y prácticas” que integra una realidad dialógica que involucra a las sociedades y a los individuos por entero. Diez años después el aporte de Laura Malosetti Costa y Marcela Gené abreva en las discusiones teóricas ligadas a la cultura visual en particular en Mirzoeff. Las autoras consideran la visualidad como “*un espacio de interacción social y construcción de identidades y conflictos en términos de clase, raza, género e identificaciones políticas en el marco de los procesos culturales en los que se inscribe.*”²⁶ En particular frente a las publicaciones ilustradas, el análisis que proponen, las clasifica como artefactos culturales con una materialidad y una presencia concreta como objetos, en el cruce de sus intencionalidades y posibilidades técnicas de aparición. En este contexto es relevante el análisis de ilustraciones y fotografías femeninas en Julia Ariza en “Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada *Plus Ultra* (1916-1930)” y el de Sandra Szir en :“Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”. La última producción de este espacio de investigación fue *Atrapados por la imagen, Arte y política en la cultura impresa argentina*, de 2013 compilado nuevamente por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené. La línea de reflexión articula arte, tecnología y política en relación con los artefactos impresos y busca analizar cómo operaron dichas imágenes en las transformaciones sociales. En dicha obra destacamos el trabajo de Julia Ariza y Georgina Gluzman, “Mujeres virtuosas e ilustradas: los retratos del búcaro americano. Periódico de las familias (1896-1908)” que refiere al desarrollo e inclusión de imágenes de mujeres como estrategia de visibilización de las mismas. Desde esta misma línea teórica que centraliza el rol de la imagen como presencia, como artefacto cultural, se inscribe la obra compilada por Eudem de Graciela Zuppa, *Bajo otros soles, miradas a través de folletos, postales, avisos publicitarios y fotografías, Mar del Plata, 1900.1970*. Así también, desde un enfoque que se preocupa por reconocer las visualidades étnicas chaqueñas, destacamos las investigaciones de Mariana Giordano, en el marco de la UNNE.

²⁶ Malosetti Costa, Gené, Marcela, *Impresiones porteñas*, Buenos Aires, Edhasa, 2009,p.10

Por otra parte, en el cruce entre visualidad y género desde una perspectiva histórico-sociológica en nuestro país, podemos destacar la labor de Mirta Lobato, quien revisa las formas de representación e indaga en el problema de la belleza femenina en el mundo del trabajo y en el de las damas de la beneficencia en el texto *Cuando las mujeres reinaban, belleza, virtud y poder en la Argentina en el siglo XX*, de Biblos, del 2005. El acento está puesto en la forma de representación que evidencia conflictos de poder y formas de control social y político. El aporte de Lobato fue continuado en los estudios publicados del CD *Historia con mujeres, Mujeres con historia*, desde el APIM (Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres) del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la UBA, en 2008.

Desde el abordaje de las formas de representación de la ciudad destacamos nuestros propios aportes desde el equipo de investigación, *Memoria e Historia*, dirigido por Elisa Pastoriza, en especial en la producción, *Un mar de memoria* del 2009, en la que participamos, y donde pusimos en diálogo las fotografías con las entrevistas realizadas desde el Archivo de la Memoria Social y Política, organizado institucionalmente en la facultad de Humanidades de la UNMdP.²⁷ El interés estuvo centrado en descifrar a través de las formas de representación el carácter de la ciudad turística más importante de la Argentina. Por último, desde la misma búsqueda, se orienta el texto *Imágenes de ciudad, representaciones y visibilidad desde la vida urbana entre 1870 y 1970*, de Cristina Boixadós, a partir de fotografías publicadas en el diario cordobés *La voz del interior*. En consonancia, los diferentes trabajos que lo integran hablan de las formas de representación de la ciudad. Sin embargo, en ambas investigaciones, tanto las de Mar del Plata como las de Córdoba, no se analiza la visualidad desde una perspectiva de género.²⁸

Desde otro ángulo, el debate sobre el régimen de visualidad se enriquece desde una relectura crítica de paradigmas teóricos fundamentales como la lingüística y la semiología en relación con el campo del diseño, el arte y el impacto en los cuerpos. En este sentido se

²⁷ Pastoriza, Elisa, (dir) *Un mar de memoria, historia e imágenes de mar del Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

²⁸ La bibliografía sobre las imágenes y la ciudad incluye también a: Sarlo, Beatriz, *La ciudad vista, las mercancías y la cultura urbana*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, UNQ, 2005, Silvestri, Graciela, *El lugar común, una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011

inscribe la dimensión performativa de la imagen que propone Leonor Arfuch cuando expone: “detrás de su aparente inocencia, producen cambios en la situación: incitan, estimulan, perturban, movilizan la capacidad de cognición y comprensión.”²⁹

Desde otros espacios es interesante destacar la reflexión que proponen Mariana Iturriza y Myriam Pelazas en *Imágenes de una ausencia, la presencia de la mujer en la fotografía de la prensa argentina de 1920 a 1930*, de editorial Prometeo de 2001, como así también la obra de Alejandra Niedermaier *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, de 2008, que focaliza su atención en las mujeres fotógrafas en 1840 y 1930 en Latinoamérica.

En lo que refiere a los ámbitos de discusión en el campo de la fotografía, destacamos las siete *Jornadas de Fotografía y Sociedad*, de la facultad de Ciencias Sociales de la UBA, dirigidas por Silvia Fernández Pérez y Eduardo Garaglia. Consecuencia de dichas actividades son las revistas *Ojos crueles*, de las que editaron cuatro números. Mientras que desde la historia de la fotografía, es pionera la actividad que desarrolla la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, desde donde se vienen realizando, hasta el presente, desde los años noventa, los congresos de la especialidad, con la coordinación de Abel Alexander.

Por último, hacemos referencia a la realización de las primeras jornadas interdisciplinarias de Estudios Visuales- Estudios de Género, realizadas en Mar del Plata, en abril de este año, que convocaron a investigadores de distintos países latinoamericanos con abordajes desde la literatura, el cine, la fotografía, la ilustración y promovieron enfoques interdisciplinarios sobre problemáticas de género. Destacamos en este sentido las discusiones sobre el carácter performativo de las imágenes, donde situamos la investigación de Andrea Torricella, *Género, prácticas de re-presentación familiares-personales y fotografías. Usos y sentidos de la propia imagen y su devenir doméstico, Argentina 1930-1970*”, tesis de doctorado inédita, de 2012.

²⁹ Fiorini, Daniela, Schilman, Leticia, “Apuntes sobre el sentido de la imagen” en: Arfuch, Leonor, Devalle, Verónica, *Visualidades sin fin, Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo, p.173

Párrafo aparte y en forma destacada, reconocemos además, los novedosos aportes realizados en Brasil en la conformación de un campo de estudios de fotografía e historia. Desde una tradición historiográfica, los diferentes itinerarios pueden revisarse sintéticamente a partir de la obra de tres historiadores. En primer lugar en los años ochenta, destacamos la obra *Fotografía e historia*, de Boris Kossoy quien aborda la fotografía como un documento, como una fuente histórica y se nutre de los aportes de Francastel, Freund, Benjamin, Bloch y Braudel. Enfatiza la necesidad de tener en cuenta las coordenadas de tiempo y espacio desde tres niveles: el autor o fotógrafo de la imagen, el asunto o tema que trata y la técnica fotográfica que utiliza. Por otra parte llama la atención sobre los tiempos diferenciados de producción, circulación y utilización de las imágenes. En este sentido plantea una primera realidad ligada al proceso de producción de la imagen por parte del fotógrafo; y una segunda, conectada con la circulación y los usos posteriores de la imagen en contextos que no fueron previstos por el fotógrafo. Esto agrega otros significados a la imagen desde la recepción. Kossoy propone un conjunto de principios y una metodología para el análisis iconográfico e indica los caminos para una interpretación iconológica.³⁰

Diez años después, y en consonancia con las nuevas discusiones sobre la fotografía y sus formas de tratamiento con la influencia de Vovelle, Le Goff, de Certeau, pero también de la sociología de Pierre Bourdieu, la semiótica de Eco, y la filosofía de Michel Foucault, se inscribe el aporte de Ana María Mauad.³¹ Dicha historiadora concibe la imagen analógica como un objeto de estudio desde una historia cultural que revisa los usos y las funciones de la imagen en diversos circuitos sociales y en las formas de escenificación del poder político. Refuerza además la idea de representación social en la construcción de la memoria visual y propone un método de análisis fotográfico que denomina histórico-semiótico. El mismo tiene en cuenta fundamentalmente la noción de espacio por la relación sustitutiva que guarda con la realidad. Por su carácter de texto icónico, además, promueve el análisis de las formas del contenido por un lado y el de la expresión, por otro. En la primera, el acento está puesto en el tema: la

³⁰ Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001

³¹ Mauad, Ana María, "A través da imagen: Fotografia e histórica, interfaces, en: *Tempo*, Río de Janeiro, Vol.1, N° 2, diciembre, 1996, pp.73-98

agencia, el lugar retratado, las personas, los objetos, los atributos de las personas, etc. En la segunda, se prioriza la forma de construcción de la imagen: tamaño, formato, sentido, dirección, encuadre, distribución de planos, iluminación, etc. que aborde tanto el plano del contenido como el de la expresión a través del análisis de los diferentes tipos de espacio: fotográfico, geográfico, de la vivencia, de la figuración y del objeto.

En tercer término y desde una perspectiva más teórica, Ulpiano Bezerra de Meneses propone que el estudio de este campo de conocimiento se realice desde tres dominios complementarios: lo visual, lo visible y la visión. El primero comprendería los sistemas de comunicación visual y los ambientes visuales, ya sea los soportes institucionales de los sistemas visuales, las condiciones técnicas, visuales y culturales de producción, circulación y consumo y acción de los productos para poder circunscribir la iconosfera "isto é o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage".³² Por su parte, lo visible alude también a lo invisible que se sitúa en la esfera del poder y del control social. De lo que se puede ver y lo que no. Por último la visión refiere a los instrumentos y técnicas de observación, el observador y los modelos y modalidades de ver de una época.

Distintos centros de investigación de las universidades del país vecino trabajan desde estas perspectivas y organizan cada vez con mayor rigor científico los repositorios fotográficos con normas y sistemas de clasificación que aseguran su utilización y consulta.

Estructura de la tesis

Proponemos, en consecuencia, dos posibilidades de abordaje de la fotografía pública como objeto de análisis. El primero refuerza su carácter de *presencia*, de artefacto cultural. Pone el acento en el objeto visual y en su aspecto de símbolo por la forma en que se involucra con el espectador. Lo extravía de las agendas culturales para las que fue concebido y puede afectarnos de un modo que los sistemas de signos fallan al regular. Desde otra perspectiva,

³² Meneses, Ulpiano T. Bezerra de, *Rumo a uma história visual*, 2005, in: Martins, José de Souza, Eckert, Cornelia & Novaes, Sylvia Caiuby, *O imaginário e o poético nas ciencias sociais*, Bauru, EDUSC, 2005 p. 3

más ligada a los estudios históricos, insistimos en la fotografía como una *representación*, lo que incluye su carácter de ícono y de índice entre la clasificación de los signos que propone Pierce. En este sentido, la fotografía es la imagen del acontecimiento histórico que tuvo lugar en un tiempo y un lugar. Lo que subyace además es la evidencia de que no existe una mimesis de lo real, sino una construcción que tiene el carácter de mensaje desde la estructura de la comunicación. La imagen analógica ha sido producida por alguien, desde una perspectiva determinada, con determinados procedimientos técnicos y con una función de recepción determinada.

En base a esta clasificación teórica dividimos el trabajo en dos partes. En la primera, trabajamos la fotografía como *presencia*, como un artefacto cultural y consta de tres capítulos. Esta decisión da cuenta de la fotografía como objeto estético, en especial en el género retrato femenino, donde el productor de la imagen buscar reafirmar los valores artísticos de la misma forma que cualquier otro artista.

En el primer capítulo trazamos la iconosfera³³ visual de los circuitos sociales de la ciudad de Buenos Aires donde se entrecruzan diferentes tipos de imágenes en los años treinta, en la búsqueda de conexiones y diferencias entre la fotografía y las otras manifestaciones artísticas: la pintura y el teatro.

¿En qué punto los autores, los pintores y los fotógrafos confluyen y se distinguen al poner a las mujeres en escena? ¿El carácter de mimesis de lo real de la fotografía es lo opuesto a la ficción propia del arte? La obra *Susana y el viejo* (1931) del pintor argentino, Antonio Berni y la protagonista, *Sofía*, de *Trescientos millones*, obra de la dramaturgia de Roberto Arlt, son los ejes de análisis en diálogo con las fotografías. Entre ellas trabajamos con los retratos femeninos de mujeres de la élite, concretamente los de las marquesas pontificias María Unzué de Alvear y Adelia María Harilaos de Olmos.

La primera problemática se inscribe en la discusión teórica entre fotografía y arte, entre mimesis y ficción y pone el acento en el hacedor de las imágenes. El género fotográfico en cuestión es el retrato. De entre ellos reconocemos una mirada antropocéntrica, en la visión del

³³ El concepto de iconosfera es propuesto por Ulpiano de Meneses en su obra: *Rumo a uma história visual, ob. cit.*

fotógrafo, del pintor, o del dramaturgo, responsables de las imágenes que proponen. De allí también la mirada del deseo que permite, en el campo fotográfico, la circulación de otro tipo de retratos femeninos para la misma época. Nos referimos a las fotografías de desnudos en las marquillas de determinadas tabacaleras argentinas, a principios del siglo XX. La belleza femenina en las fotografías de las marquesas pontificas refiere a mujeres de la élite, ya sea en su carácter de jóvenes que pueden ser admiradas por su virtuosismo, por su elegancia, o por su amor maternal. A pesar de la intensa participación en la vida política argentina, que ambas mujeres desempeñaron, dichas representaciones no son reproducidas en la prensa. Las otras fotografías impresas, las pornográficas de circuito privado abundan entre el público masculino. Puestas en diálogo, unas con otras, el conflicto dramático emerge con claridad y proyecta una visión de una presencia social femenina con características definidas.

En el segundo capítulo trabajamos la fotografía de prensa específicamente en los primeros años de la década del treinta, cuando las publicaciones ilustradas argentinas ya habían logrado un nivel técnico de excelencia, a través del productor de las imágenes, el fotógrafo, quien estaba investido de poder-saber técnico, pero también de deseo masculino. El corpus que presentamos fue construido a partir de fotografías publicadas en el diario *La Prensa*, entre 1930-1934. Este medio gráfico exponía, en los meses de verano, un suplemento en sepia sobre la actividad turística desplegada por la élite, en los centros para el ocio y el descanso más importante del país, entre los que sobresalía Mar del Plata, especialmente como villa balnearia. El corpus es además una selección de páginas del diario que integran varios libros de contabilidad de tapas duras.³⁴ Dado su carácter de edición periodística, el género en cuestión en este capítulo es el fotoperiodismo. El mismo refleja la intersección entre el texto y la imagen y refiere a parámetros de producción discursiva de significados al servicio de determinados sectores sociales.

La segunda problemática que revisamos, desde la imagen como presencia, se sustenta en los modos de ver, focalizados en la percepción del espectador, cuya hermenéutica no siempre

³⁴ Agradecemos muy especialmente el apoyo invaluable de Vanesa Mopty, responsable de la Hemeroteca del Archivo Histórico Municipal, Roberto Barili, de Mar del Plata, para la organización de este corpus documental. Fue Vanesa quien nos informó que esta selección habría sido realizada por el mismo Barili.

se adecua completamente a la visión. El análisis de las imágenes se inserta en el cruce del pasado con el presente. El único centro fijo es la misma imagen sobre la que miramos una y otra vez. A partir de la lectura que realiza el receptor, quien expone la capacidad de simbolización inherente a la condición humana, nos conectamos con la facultad de la memoria, que construye un contexto para cada fotografía y de manera tautológica, la vuelve a situar en el tiempo narrado.

El corpus fotográfico con el que trabajamos en el tercer capítulo, refiere a otro género fotográfico: el álbum. Dicha fuente está integrada por fotografías del Asilo Unzué de Mar del Plata, institución dependiente de la Sociedad de Beneficencia de la Capital y fue organizado por la congregación de monjas Franciscanas Misioneras de María en 1937, con motivo del aniversario número veinticinco de la creación de la institución y los cincuenta años de existencia de la cofradía, que motivó la llegada de la Madre Superiora desde Roma a Mar del Plata.³⁵

Estas imágenes refieren a diferentes escenas de la vida del Asilo Unzué de Mar del Plata, que exhiben las más íntimas de las acciones humanas, como comer, cocinar, dormir, lavar la ropa, coser, estar enferma. El rol del Estado en la no-construcción de la subjetividad de las mujeres pobres nos permite analizar el carácter de *presencia* de las mismas en su interacción, además, con las de la élite del capítulo anterior. Las interrelaciones entre memoria, subjetividad y construcción de una identidad de género son algunos de los conceptos propuestos en este caso, desde la antropología. Lo que nos lleva a reflexionar sobre el carácter performativo de las imágenes a partir de la intromisión en la vida de estas sujetas que debían someterse a cánones prefijados de uniformidad de las conductas. Consecuentemente, a través de diversos circuitos de circulación, en general de carácter privado, surge la consolidación de determinados patrones culturales cruzados por las categorías de género y de clase.

³⁵ Agradecemos a las hermanas Ana María y Josefina, de la Congregación de la Franciscanas Misioneras de María en la Argentina por habernos permitido acceder a las imágenes del álbum en 2007.

La tercera problemática que analizamos da origen a la segunda parte del trabajo, con dos capítulos, donde enfocamos las fotografías como *representación*. La misma tiene que ver con un abordaje histórico- sociológico que pone el acento en su carácter de práctica social que no reflexiona sobre sí, y excluye la pregunta sobre sus condiciones de posibilidad. En el capítulo cuarto trabajamos con otro álbum fotográfico institucional, recordatorio del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, varias veces editado por la Iglesia Católica argentina.³⁶ La idea de práctica social, expuesta por Pierre Bourdieu nos remite a los usos naturalizados que expone la cámara y sirven como espejo de lo real.³⁷ Como un teleobjetivo que agranda y potencia las fotografías pretendemos develar los telones de fondo que la estructuran. El sentido que exhibe este corpus documental, más que mostrar los acontecimientos ocurridos entre el 5 y el 12 de octubre de 1934, busca presentar una estructura de la sociedad argentina perfectamente jerarquizada donde la Iglesia se encuentra en el vértice y debajo las Fuerzas Armadas.

El corpus fotográfico con el que trabajamos en este capítulo se inscribe en el género documental. Lo novedoso técnicamente es el empleo de la fotografía aérea en esos años, en Argentina. A su vez el mismo concepto de álbum propone otra estructura de compaginación. En esta propuesta de impresión surge el oficio del director artístico o editor, encargado de redactar esos relatos en imágenes para otorgarle un sentido, una coherencia, un hilo conductor. El tamaño de las imágenes, su lugar en relación con las otras, los blancos de la página, la ubicación de los distintos planos, los epígrafes, los paratextos en general, hacen su aporte para configurar un relato predeterminado. En este proceso de producción de imágenes, desde la teoría de la comunicación, el espacio del emisor se traslada al comitente o responsable institucional, quien encarga las imágenes y determina con claridad cuáles son los aspectos que desea resaltar a través de las mismas. Escenarios, protagonistas, acontecimientos y aún, tipo de enfoque y encuadre que necesita, según el uso que le dará, son sugeridos por él.

³⁶ Agradecemos muy especialmente a la Dra. Miranda Lida, investigadora de la UCA, quien nos facilitó el álbum de fotografías del Congreso Eucarístico del que hicimos la copia con la que trabajamos.

³⁷ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, G.Gili, 2000

Por último, en el quinto capítulo, el objeto de análisis es el libro ilustrado. Desde una perspectiva histórica revisamos el accionar que exhibe, desde las fotografías, la Sociedad de Beneficencia de la Capital.³⁸ Las mismas representan las instituciones –hospitales y asilos- bajo su dependencia, con motivo de los 110 años de su creación. Todas se inscriben en el género documental y refieren a las prácticas formativas propuestas para cada uno de los asilos de niños y niñas, dirigidos por distintas congregaciones de religiosos y religiosas provenientes de Europa. Las prácticas que exhiben las fotografías refieren a una ideología común en el marco de la *nación católica*, en los años treinta en la Argentina, durante la presidencia del General Agustín Justo, cuando la sociedad dependía del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, a cargo de Carlos Saavedra Lamas.

La cuarta problemática está conectada con todos los capítulos ya que constituye el tema de las imágenes con las que trabajamos y refiere a la construcción política de las diferencias de género y de clase. Las fotografías, tanto los retratos como las documentales, exponen esa construcción a través de una representación simbólica del poder político. Conforman un arte conceptual fundado en una pragmática que presupone la aplicación de reglas culturalmente aceptadas como válidas. El patrón cultural se nutre de la ideología dominante y conforman una estructura visual hegemónica que se constituye en modelo social para los demás.

Metodológicamente combinamos criterios cuantitativos y cualitativos, a través de una pormenorizada descripción de cada una de fotografías que integran cada capítulo, con el objetivo de aportar nuevos instrumentos de análisis que desnaturalicen definitivamente la mimesis de las imágenes y alerten sobre la necesidad de interrogarlas desde diferentes perspectivas. Por otra parte, al trabajar un número importante de fotos podemos reconocer la recurrencia de determinados aspectos que se reiteran y conforman una práctica ciertamente institucionalizada socialmente.

³⁸ Agradecemos muy especialmente a los bibliotecarios de la Biblioteca Pública Pueyrredón del Centro Cultural Osvaldo Soriano de la ciudad de Mar del Plata, Señores Miguel Rostoll y Hernán Sellarés, quienes nos facilitaron en préstamo dicho libro todas las veces que lo solicitamos.

Las diferencias entre las fotografías de la primera parte y la segunda residen en los géneros trabajados y en el tipo de soporte que las sustentan en cada caso. El carácter simbólico artístico que ofrece la imagen, es revisado en primer término desde la idea de *presencia*. Desde allí, se reafirma esa naturaleza metafórica que genera emociones y sentimientos, entre los sujetos por donde circula; y va organizando determinados patrones culturales de género y de clase. Mientras tanto, en la segunda parte, la fotografía pública como discurso construido y consolidado socialmente, a través de la representación, organiza un relato sin fisuras que se proyecta en la memoria histórica. En este caso consideramos adecuado abordar estos soportes a partir del análisis histórico-semiótico que propone Ana María Mauad, desde los procedimientos ya enunciados, ya que su reiteración informa sobre una práctica institucionalizada.

Acompaña a este trabajo un anexo de fuentes integrado por los corpus fotográficos que hemos organizado para cada uno de los capítulos. En los que corresponden a la segunda parte, cuando trabajamos la imagen analógica como representación, presentamos el análisis histórico-semiótico de los espacios. El mismo, desde la reiteración de diversas estrategias fotográficas, confirma la construcción visual de un discurso político que revela precisas caracterizaciones de género y de clase.

Primera parte: La fotografía como artefacto cultural.

“Cuando miré esas fotografías algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror, me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse, algo murió; algo llora todavía.” Susan Sontag

En la cuarta generación de *Annales* surgida a partir de 1989, los historiadores propusieron revisar los temas culturales desde una interconexión con el entorno material que reflejara la diversidad de las prácticas y de los grupos sociales que las constituyen. En ese marco la tensión entre dispositivos de coacción en Foucault, la oposición entre estrategia y táctica en de Certeau, la distancia entre las modalidades de “hacer creer” y las formas de creencia en Marin, abonaban una historia que se alejaba paulatinamente de la historia de las mentalidades, para prestar atención a las formas de apropiación, a los procesos de construcción de sentidos, a la articulación entre prácticas, presencias y representaciones, donde aparecerían con claridad, entre otras, las problemáticas de género.³⁹

En este marco, la historia se nos impone desde un paradigma transdisciplinario al abordar aspectos teóricos ligados a la semiología, la literatura, la antropología, y la sociología. Presta atención así, a las formas de producción, circulación y recepción de los artefactos culturales donde obviamente se incluye también nuestro objeto de estudio, la fotografía. En consecuencia, la “visualidad” que analizamos no se circunscribe a marcos únicos y precisos sino que cruza problemáticas que corresponden a diferentes campos, cuando cuestionamos la mimesis de la representación y ponemos el énfasis en el carácter culturalmente construido de las fotografías, particularmente en lo que respecta a las diferencias de género.

³⁹ Chartier, Roger, *Escribir las prácticas, Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 1996; Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Escuela de Annales, Ayer, hoy y mañana*, Madrid, Montesinos, 1999. Scott, Jean, *Historia de las mujeres*, en: Burke, Peter, Darnton, Robert y otros, *Formas de hacer historia*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991.

En su obra *visto y no visto*, en 2001, Peter Burke abordó las problemáticas inherentes al uso de la imagen como documento histórico con las que debe enfrentarse el investigador. Allí expresó que “el testimonio de las imágenes plantea problemas de contexto, de función, de retórica, de calidad del recuerdo (si data de mucho o poco después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc.”⁴⁰ Frente a estas cuestiones, la postura del autor sugiere que las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la sociedad, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos.

Nuestra propuesta implica el reconocimiento de esa heterogeneidad de perspectivas para el uso de la imagen como testimonio histórico, pero al ser la fotografía una invención cultural, un artefacto; como historiadores no podemos ignorar las diferentes condiciones de producción y la variedad de funciones a las que sirven. Al tener en cuenta estos aspectos podemos iluminar los sistemas de ordenamiento social del pasado y fundamentalmente, las formas de pensar y ver en el tiempo histórico. De ahí que privilegiemos en esta primera parte, el abordaje de la fotografía como una invención cultural que exhibe formas de *presentación* cuyos valores delatan los propios de quienes las crearon, manipularon y consumieron.⁴¹

La fotografía como *presencia* aporta un contenido antropológico y psicológico, y se inscribe en la hermenéutica de las imágenes. ¿Qué provocan en el receptor-espectador?; ¿de qué manera influyen en las receptoras-mujeres?; ¿tienen una capacidad performativa?; ¿La subjetividad femenina ha sido permeada por las imágenes?

El “*giro pictorial*” añade al concepto de *representación*, el de “*presencia*”, sumando riqueza y textura a la iconología, en la tarea de comprender las imágenes. De esta manera presta atención a la forma en que influye en el espectador, en cada presente, acentuando la contemporaneidad de la experiencia sujeto-objeto. Si bien este enfoque supone un carácter ontológico ya que aporta un valor existencial a los artefactos visuales, cargados de significados que se presentan como anteriores al encuentro con el espectador, sugiere además un carácter

⁴⁰ Burke, Peter, *Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 18

⁴¹ Moxey. Keith, Los estudios visuales y el giro icónico en: *Journal of visual culture*, vol. V, 2009, pp. 75-90

performativo a partir de la posibilidad de modificar, de trastocar, de transformar subjetivamente, al revelarse ante cada uno. La circulación de las fotografías, en distintas circunstancias temporales, promueve diferentes lecturas, pero también se desdobra en un tercer momento de mediación entre ellos, de carácter filosófico político. Para Moxey:

“Las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía sólo derivan de su asociación con nosotros. Insistir en su agencia “secundaria”, no es sólo un medio de reconocer su independencia sino también su dependencia de la cultura humana”⁴²

El concepto de *presencia* no sugiere una renovada metafísica, sino un redescubrimiento pos-lingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos y los cuerpos. La semiosis de la presencia promueve un reconocimiento del entorno social y cultural en la construcción de la subjetividad en cada momento histórico. Los sentimientos que provocan las fotografías están fuertemente arraigados en los cuerpos que los construyen. Por otra parte, la presencia de las imágenes nos remite a un tiempo histórico que resalta la distancia existente entre el espectador de la fotografía y el momento en que se tomó la foto. El pasado que “ha sido” y no podemos volver a captar. En esta toma de conciencia, el espectador atrapa ese tiempo pasado que vuelve y se hace presencia a través de la mirada. De allí el título del último trabajo sobre la fotografía de Roland Barthes: *La cámara lúcida*, donde resalta precisamente ese carácter de la imagen analógica, a partir del concepto de *punctum*.⁴³

Lo que nos interesa resaltar en esta primera parte, es la naturaleza simbólica de la *presencia* en su acción, es decir, en los efectos que provoca en el sujeto, y en consecuencia su carácter performativo. Esto no significa, desde nuestro punto de vista, desconocer que esa

⁴² Moxey, Keith, ob. cit. p. 73

⁴³ *La cámara lúcida*, última obra de Barthes centra su análisis sobre una fotografía de su madre cuando era niña. Ve en ella un fondo de lenguaje, una escritura, un mecanismo productor de sentido. El interés que adquiere para el espectador, y que hace que la misma le llegue, es lo que el autor denomina el *punctum* en contraposición a la distinción del *studium*, referido al interés de interpretación que moviliza al investigador. Desde nuestro punto de vista, ese *punctum* de Barthes refuerza la idea de presencia que proponen los estudios visuales actuales, mientras que el de *studium* refiere a la representación. En: Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2004

forma de "hablar", de comunicar sentimientos y valores, se traduce desde la representación de un objeto como modelo. En este sentido la fotografía es la forma artística con mayor grado de iconicidad. Las imágenes que construye surgen y se reproducen mentalmente para poder explicarlas, donde el lenguaje necesariamente queda implicado. Entendemos que la fotografía como *presencia* pone el énfasis en el carácter simbólico del signo, mientras que la *representación* acentúa el carácter de huella y de ícono. Los historiadores que analizan la imagen como *presencia* reniegan en general de la perspectiva semiológica y en consecuencia niegan la posibilidad de una lectura del texto visual. Para nosotros, tanto en su fortaleza como símbolo o como ícono, la fotografía debe ser entendida a partir del lenguaje y por operaciones derivadas del lenguaje que se comunican al interior de la sociedad, como un producto cultural atravesado política e ideológicamente.⁴⁴

Desde otra perspectiva, la antropológica, a partir de Hans Belting, planteamos que en el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble. Sin embargo, la diferencia es más compleja. La imagen tiene una cualidad mental, mientras que la del medio es material. Es el espectador el que la genera en su interior. Antropológicamente cada imagen es respuesta ligada a una época materializada que incluye su forma de producción y su forma temporal.⁴⁵

En la primera parte, integrada por tres capítulos reflexionamos, a partir de diferentes corpus de fotografías sobre la imagen como *presencia* por su valor de símbolo que interactúa con los receptores. Precisamente por eso, nos interesa captar, además, cómo la circulación de las fotografías va conformando en los imaginarios determinada disposición de los cuerpos sexuados. Nuestra hipótesis sugiere que las imágenes puestas en conexión con el espectador, generan trayectos de visualidad, fundamentalmente en ámbitos privados, que contribuyen a configurar explícitos patrones culturales de género y de clase, y se insertan en la memoria social, a través de la experiencia privada de los sujetos históricos.

⁴⁴ La discusión sobre el iconismo del signo puede ser revisado en los textos de Morris, de Langer, como también de Eco. (Morris, C. La significación y lo significativo, Barcelona, G.Gili, 1974, Langer, Susan, Feling and form, Nueva York, Scribner's Sons, 1953, Eco, U. *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981.

⁴⁵ Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007

En primer lugar, revisamos la fotografía en su relación con el arte, desde donde buscamos reconocer el cambio de paradigma artístico que se produce con el desarrollo de las industrias culturales, entre las que incluimos la fotografía.⁴⁶ Para ello tenemos en cuenta otras manifestaciones estéticas como la pintura, a través de la obra *Susana y el viejo* de Antonio Berni y el teatro desde el personaje de Sofía, en la dramaturgia de Roberto Arlt en *Trescientos millones*. En el capítulo dos, el eje está puesto en los retratos femeninos del diario *La Prensa*, desde 1930 a 1934, y en el capítulo tres trabajamos sobre un álbum de fotografías de la congregación de las Franciscanas Misioneras de María, quienes gestionaban la acción benéfica que se desarrollaba en el Asilo Unzué de Mar del Plata. En estos dos últimos ponemos el acento en lo soportes de las imágenes que proponen circuitos de circulación de carácter privado, que se interconectan y contribuyen a la elaboración de patrones culturales de género y de clase, debido fundamentalmente al carácter performativo de la *presencia*. Cierra el capítulo un análisis de las fotografías que destaca la connotación implicada, desde la sintaxis y la semántica, a través de los tópicos que se reiteran e interactúan con el receptor.

⁴⁶ Este término *industria cultural* fue propuesto por Adorno, Theodor y Hockheimer, Max en la obra *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998

Capítulo I: El retrato femenino en los años treinta: fotografía-pintura-teatro.

1. La circulación histórica del retrato femenino.

Entre los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX, el pintor francés Gabriel Ferrier (1847-1914) realizó una segunda versión del retrato de María Unzué de Alvear con su sobrina Ángela, porque el primero había sido conservado por el Estado francés en el museo de Luxemburgo. Dicha obra estaba situada en la sala de la residencia de María, en la avenida Alvear de Buenos Aires y hoy pertenece a una colección privada.⁴⁷

Otra retrato, esta vez fotográfico, volvió a poner en foco la imagen de estas dos mujeres. Las posibilidades de reproducción técnica nos permitieron acceder a él y tener dos copias similares. Una pertenecía a la fototeca del Archivo General de la Nación; el otro, a la misma dependencia, pero del archivo histórico Roberto Barili, de Mar del Plata. Lo llamativo entre la imagen analógica y la pintura es que ambas son idénticas entre sí. ¿Cuál fue la primera? ¿Puede ser que la fotografía fuera una toma de la pintura? Parecería lo más probable. Más allá de la anécdota, es importante tener en cuenta las prácticas de la élite, para pensar la relación que existió entre ambas. Sin duda, el primero que llegó a nuestras manos fue el retrato fotográfico resguardado en los archivos. Esto nos habla de la masificación de la fotografía, pero también de la distinción social que significaba posar para el pintor y para el fotógrafo.

Los estudios sobre fotografía e historia registran diversos abordajes: a) la fotografía como repertorio documental, cuyo análisis es de carácter empírico, b) la historia de la técnica fotográfica con especial hincapié en los fotógrafos más importantes en cada época, en función de las técnicas más novedosas; c) la historia de la fotografía de ilustración que se utiliza en cada una de las áreas de investigación científica; d) los estudios teórico-metodológicos que tienen en cuenta el uso y las funciones de la fotografía en el circuito de producción y consumo; y e) el significado histórico de la fotografía asociado a los procesos políticos contemporáneos.⁴⁸

⁴⁷ Blog *Historia de la avenida Alvear*, en: miradaatenta.wordpress.com

De todos ellos, el último es el camino privilegiado en este caso, desde donde buscamos problematizar la relación entre arte y fotografía, enfocando las diferencias de género y de clase. Entre ambos, discurren conceptos que aparentemente se contraponen y en consecuencia se excluyen: arte-fotografía versus ficción-verdad.

Desde una metodología comparativa, hemos cotejado cuáles eran las imágenes que se producían y cuáles las que circulaban en la sociedad porteña en los primeros años de la década del treinta. Esto nos permitió inferir cuáles de ellas constituyeron el *patrón cultural* de la época.⁴⁹

En primer término analizamos la tensión que produjo la fotografía en el campo artístico y el consecuente cambio de paradigma que promovió. A continuación dirigimos nuestra atención hacia el género retrato, en particular el femenino, y los distintos circuitos que suscitó según la clase social a la que pertenecía la persona representada. Las fuentes utilizadas en esta instancia son las iconografías de las marquesas pontificias, María Unzué de Alvear y Adelia María Harilaos de Olmos, y las fotografías pornográficas utilizadas por las tabacaleras argentinas, a principios del siglo XX. La circulación de estas últimas tuvo un recorrido sensiblemente diferente, entre un público masculino en círculos más privados. Por último, la discusión entre ficción y realidad, entre transparencia real –propia de la fotografía- y de invención –para las manifestaciones artísticas en general- nos han llevado a relacionar las fotografías con otras formas artísticas de retratos femeninos en otros campos del arte, como la pintura y el teatro. Para ello ponemos el foco en la obra *Susana y el viejo*, de Antonio Berni y en el personaje de Sofía de *Trescientos millones* de Roberto Arlt

La relación entre ficción y realidad no separa las aguas que corren entre una y otra categoría. Podríamos afirmar que existe un caudaloso río que las nutre y las mezcla desde las profundidades. El juicio de la historia que albergaba la fotografía en sus inicios fue desmitificado. El retrato femenino fue usado y consumido en primer lugar por las clases

⁴⁸ Carneiro Lima, Solange Ferraz, Carvalho, María Cristina Rabelo, Rodrigues, Tania Francisco, "Fotografía e História: ensaio bibliográfico", en: *Anais do Museu Paulista: Nova série*, V.2 p.235-300, jan/dez,1994

⁴⁹ El concepto de *patrón cultural* que corresponde a Williams, R. ya ha sido analizado en la introducción.

sociales más altas. Las otras no figuraban públicamente en determinados medios gráficos. Sin embargo, éstas proponen un conflicto dramático que las distingue desde los otros campos artísticos: el teatro y la pintura.

2. La relación entre la pintura y la fotografía: El cambio de paradigma artístico.

El contrapunto entre pintura y fotografía, hacia mediados del siglo XIX, produjo una verdadera crisis en el mundo intelectual. Opiniones encontradas tuvieron como protagonistas a pintores, escritores y nóveles fotógrafos. La tensión se inscribía en primer lugar, en la fidelidad al modelo, por ejemplo en la afirmación del pintor Antoine Wiertz, en 1855:

“Hace algunos años nos nació una máquina de nuestra época que cada día asombra nuestro pensamiento y llena de horror nuestros ojos. En menos de un siglo esta máquina será el pincel, la paleta, los colores, la destreza, el hábito, la paciencia, el golpe de vista, el toque, la pasta, la veladura, el modelado, el acabado, lo expresado por la pintura, que no se piense que el daguerrotipo mata al arte... Cuando el daguerrotipo, esta criatura colosal, haya alcanzado la madurez; cuando toda su fuerza y su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte le pondrá de repente la mano sobre el cuello exclamando: ¡Mío! ¡Tú ahora eres mío! Vamos a trabajar juntos”.⁵⁰

En segunda instancia se planteaba la discusión sobre el lugar en el que debía inscribirse: de apoyo a la ciencia o de transformación del arte. Así, Baudelaire consideraba que:

“Si se permite a la fotografía sustituir al arte en algunas de sus funciones, pronto la habrá suplantado o corrompido por entero, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadera obligación que es ser la sirvienta de las ciencias y de las artes.”⁵¹

Para Benjamin, ni Wiertz ni Baudelaire pudieron reconocer las direcciones complejas que adquirió la cámara fotográfica, por la heterogeneidad que impuso en el tiempo histórico:

⁵⁰ Benjamín, Walter, “La máquina en la época de su reproductibilidad técnica”. en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p.51

⁵¹ Benjamín, Walter, , *La obra de arte ...* ob. cit. p. 52

por un lado, el espectador y los disímiles mecanismos asociativos que podía subjetivar. Por otro, el motivo de la imagen descubría aquello que el ojo humano no percibía, -el inconsciente óptico- que arrebatava el tiempo y lo detenía, introduciendo otra forma de reconocimiento e interpretación. "Es ambivalente, registra sin inventar nada pero a la vez sometiendo todo a la mirada".⁵²

Lo cierto es que una no venció a la otra. La importancia de la fotografía se inscribió fundamentalmente en la transformación de los modos de ver y de crear. Para Benjamín, ante la pérdida progresiva del aura, debido a la reproducción técnica, que a su vez permitió la recepción masiva por parte del público, alteró la función de la imagen. En lugar de ser ritual, surgió una praxis de carácter política. La reproductibilidad técnica a través de la fotografía modificó radicalmente el paradigma artístico. La iconología que juzgaba desde los términos tradicionales: valor cultural, lejanía, singularidad, autenticidad, perduración, tradición, fundamentados en el ritual, sufrió un cambio trascendental. Los términos de la vanguardia: valor exhibitivo, cercanía, repetibilidad, copia, fugacidad, transitoriedad, fundamentado en la política, confluyeron en la conformación del nuevo paradigma regido por la técnica.⁵³

Consecuentemente, la aparición de la fotografía produjo un punto de inflexión en la historia, al resquebrajar las bases de percepción. La búsqueda de la realidad, a través de un sistema de representación renacentista, y la ruptura radical del trabajo manual, frente a la manipulación técnica, transgredió la norma de autenticidad, la que consecuentemente alteró la función íntegra del arte.⁵⁴

El reconocimiento del cambio de paradigma artístico nos permite afirmar el carácter estético de la producción fotográfica. Para Sorlín, la imagen analógica se diferencia de la pintura, a la que denomina imagen sintética, por la selección de elementos de un acontecimiento que confieren sentido a un hecho determinado:

⁵² Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gili, 2003

⁵³ Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2006

⁵⁴ Benjamín, Walter, *La obra de arte ... ob. cit.*

“Refiere a saberes que hay que interpretar y traducir. Sin embargo la fotografía es infiel por naturaleza, es ambivalente. Registra sin inventar nada pero somete todo cuando ofrece a la mirada.”⁵⁵

3. Entre ficción y realidad.

Fue precisamente a través de la fotografía y su inclusión en la ilustración, el diseño gráfico, las nuevas técnicas de impresión, que “lo visual” reemplazó al arte, y la cultura, a la historia. Ahora bien, más allá del ropaje artístico que envolvió a la fotografía y que ella en sí misma contribuyó a resquebrajar las estructuras de las “bellas artes”, es fundamental revisar la fotografía en su relación con la ciencia y la tecnología. En el carácter de verdad, -de prueba científica- que la misma sugiere.

Expresa Sorlín en el mismo sentido:

“Adoptada en las primeras horas de la conquista ferroviaria y en el momento en el que los estados mayores emprendían revelamientos topográficos rigurosos, la fotografía representó un papel decisivo en la observación y descripción del mundo. Suministra al positivismo, preocupado por llevar a buen término los análisis objetivos, un instrumento ideal para captar objetos o fenómenos y presentarlos bajo un aspecto que pretendía ser tan neutral como impersonal.”⁵⁶

Hay un consenso generalizado en asumir que la fotografía logró un sitio de privilegio en la sensibilidad tecno-científica positivista de fines del siglo XIX. En este sentido, Fontcuberta expresa:

“La fotografía no sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo, sino que contribuía a conformar nuevas categorías éticas, como la precisión y la objetividad. De hecho, la fotografía hacía emerger un nuevo estadio de la conciencia en la que se empezaba a conceder a la tecnología la misión de sancionar valores morales, como la verdad y la memoria.”⁵⁷

⁵⁵ Sorlín, *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires, La Marca, 1997P. ob. cit. p. 20

⁵⁶ Sorlín, *ob. cit.*, Buenos Aires, La Marca, 1997P. ob. cit. p. 20

Ya Gisele Freund, en su tesis sociológica en 1937 planteaba que la fotografía se integró rápidamente a la vida cotidiana.⁵⁸ Su importancia política residía en el reconocimiento del que gozaba en la exultante sociedad tecnificada de una profunda mentalidad racionalista, que la encontraba como el instrumento más eficaz para reproducir la vida social en una forma fiel e imparcial. Su hipótesis de trabajo sostiene la dependencia de la sociedad con las expresiones artísticas y cómo desde esta dependencia las técnicas fotográficas han transformado nuestra visión del mundo.⁵⁹

Sin dudas, la proliferación de imágenes a partir de 1840 modificó profundamente la percepción de la realidad. La fotografía primero y la industria gráfica después iniciaron un sendero vertiginoso en el que se desplegó un mundo en detalles, un mundo en fragmentos, portátil e ilustrado, a medida del desarrollo tecnológico, del pensamiento positivista y del liberalismo económico. Las fotografías se instalaron como guías, como modelos, para un mundo desorientado. En tanto que proveedoras de todas las respuestas lograban su aceptación, por todo lo que ellas mostraban, prometían y aseguraban, contribuyendo así a la construcción de modelos de personalidad y de comportamientos sociales individuales y colectivos.

4. El retrato como género fotográfico

En los orígenes de la fotografía, el retrato fue uno de los géneros más destacados. Su importancia radicó fundamentalmente en la rápida inserción social que logró. El objeto inicial era la fijación de los rasgos característicos del modelo con la finalidad de destacar la

⁵⁷ Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona, GGili, 2003, p. 9

⁵⁸ Gisele Freund fue una judía alemana comunista, que en 1933 abandonó Alemania, cuando Hitler comenzó la persecución de los judíos. En Francia se casó con Pierre Blum en 1937. Adoptó la nacionalidad francesa y se recibió de socióloga con la tesis *La fotografía como documento social*. En su defensa estuvo presente Walter Benjamin. En 1935 ya comenzó a colaborar con las revistas *Life*, *Weekly Illustrated* y *Paris Match* y al iniciarse la segunda guerra mundial se trasladó a Argentina donde trabajó para la revista *Sur* con **Victoria Ocampo** y realizó reportajes por diferentes países americanos como Chile, Bolivia, Brasil y Ecuador enviando colaboraciones a diferentes revistas. Durante los años 1950 y 1952 vivió en México. Entre 1948 y 1956 estuvo trabajando para la agencia *Magnum* a partir de su colaboración con **Robert Capa**, pero le pidieron que dimitiera tras aparecer su nombre en el Comité de Actividades Antiestadounidenses cuando la *Caza de Brujas*. (Ver: Facio, Sara, Crónica de exposiciones en: *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002)

⁵⁹ Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, G.Gili, 1993

individualidad física y psicológica. Su utilidad contribuyó a la acelerada democratización de esta práctica social, anteriormente reservada para unos pocos privilegiados. Más allá de los aspectos políticos y sociales, también produjo un cambio en los hábitos y en las costumbres, sustituyendo antiguos valores por otros. El retrato fue una pieza de recambio importante, debido a que la burguesía asumió algunas aficiones de los nobles y demostró una clara predilección por él, como soporte idóneo para mostrar su nueva posición. A partir de entonces la identidad manifestaba, más allá de un nombre y un apellido, la relación con una imagen que pertenecía a una persona concreta. Los sujetos se reconocían como portadores de una identificación singular y a su vez como miembros individualizados en su medio.

Hasta 1850 las técnicas más utilizadas para retratar fueron la daguerrotipia y la calotipia. Pero para poder grabar la imagen se necesitaban largos tiempos de exposición a la luz natural, por lo que para conseguir la inmovilidad de los modelos solían apoyarlos y amarrarlos con disimulados sistemas que marcaban la rigidez de las posturas e impedían que mostraran la mirada.

El triunfo de la “carta-de-visita” fue posible gracias a un sistema ideado por el fotógrafo francés André Adolphe Disderi, que reducía los costos de producción, permitiendo así que cada vez más personas pudieran acceder al retrato fotográfico. En 1859, captó en su estudio a Napoleón III. Sin embargo, el primer retrato femenino fue realizado en Londres, en el taller de Antoine Claudet y correspondió a la reina Victoria hacia 1860.⁶⁰

En Argentina la fotografía se insertó hacia 1843, cuando el daguerrotipista norteamericano, John Elliot, abrió su estudio en Buenos Aires. Se cree que el primer retrato correspondió al Almirante Guillermo Brown y su esposa Elisa Chitty.

Los procedimientos y características del género reprodujeron los practicados en Europa. Las mujeres que concurrían a los estudios fotográficos de Buenos Aires, hasta principios del siglo XX, pertenecían a las familias más adineradas. Las clases medias recién se incorporarían a las imágenes con el impulso del desarrollo económico y la expansión de la sociedad, gracias

⁶⁰ Salvat, Juan, *Historia de la fotografía*, España, Salvat, 1983

a las facilidades que aportaba la nueva tecnología y el abaratamiento de los costos, casi simultáneamente a la democratización de las masas a través de la educación, el turismo y el ocio.⁶¹

Los primeros fotógrafos que actuaron en el país fueron europeos y norteamericanos. Ellos introdujeron la técnica y los modos de fotografiar y de comercializar las imágenes. “De ahí que la fotografía haya sido uno de los primeros y más exitosos e irresistibles modelos universales de mundanidad burguesa.”⁶²

4. 1. Los retratos femeninos

Antes de 1900 existía una Academia de Dilettantes Fotográficos, en la calle Victoria 536 de Buenos Aires, que interactuaba con la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, creada hacia 1889. Lo cierto es que en los albores del siglo XX “la fotografía era una actividad totalmente incorporada a la vida ciudadana, en lo personal, lo mundano, lo social, en la prensa emergente y en lo comercial publicitario que ya surgía como una realidad.”⁶³

Príamo reconoce entre los primeros documentalistas y retratistas a los fotógrafos: Samuel Boote, Samuel Rimathé y Harry Grant Olds, realizadores de los primeros retratos decimonónicos personales o de grupo que reflejaban los vínculos de las familias más poderosas de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe.

A pesar de la restricción de la mujer para la ocupación del espacio público, la recurrencia de su imagen, como motivo fotográfico, era mucho más prolífico que el del hombre. La concurrencia al estudio constituía una práctica muy femenina. La foto proponía básicamente dos funciones. En primer término, la mujer en la familia, en su rol de madre. Así expresa Andrea Cuarterolo:

⁶¹ Pastoriza, Elisa, Torre, Juan Carlos, “Mar del Plata, un sueño de los argentinos”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta hasta la actualidad*, T. 3 Buenos Aires, Taurus, 2000.

⁶² Príamo, Luis, *Fotografía y vida privada (1870-1930)*, en: Devoto Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, T.2 Buenos Aires, Taurus, 2000, p.277

⁶³ Facio, Sara, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002, p. 18

“Los retratos de familia transmitían, además, los roles que la sociedad de la época asignaba a cada uno de los miembros. Por ejemplo es menos común ver fotografías de padres con sus hijos. Por lo general, era la madre la que se retrataba con los niños mostrando así cual era la función tradicionalmente asignada a la mujer.”⁶⁴

En segundo lugar la mujer se presenta como sinónimo de belleza, donde ineludiblemente el fotógrafo y los espectadores cumplen el rol del voyeur, del fisgón, que disfruta y desea a la mujer. Vicente Quesada refleja en su libro *Memoria de un viejo*, publicado en 1889:

“Es tan grande, general y conocido el contagio nervioso fotográfico, que un amigo mío pretende coleccionar fotografías de señoras y señoritas más lindas para mostrarlas en el extranjero como medio de propaganda a favor de la cultura y la elegancia de Buenos Aires.”⁶⁵

Las mujeres más agraciadas y de alcurnia o las mujeres madres, constituían el motivo más apropiado para la representación espectacular del género femenino. La idea de espectáculo necesitaba del montaje de un escenario. Éste era organizado en el estudio del fotógrafo. El marco generalmente era solemne y serio para conjugar una imagen que tenía en cuenta la postura, la vestimenta, el encuadre, la iluminación y también el mobiliario. La función propuesta sugería un ambiente determinado con la finalidad de inscribir a la retratada en una precisa identidad social.

4.1.1. Los retratos de las marquesas pontificias.

Los retratos de las marquesas pontificias María Unzué de Alvear (1862-1950) y Maria Adelia Harilaos de Olmos (1865-1949) fueron objeto de producción desde la pintura y la fotografía. Ubicamos las imágenes analógicas de ambas en las fototecas del Archivo General de la Nación y del Archivo Histórico Municipal, Roberto Barili de Mar del Plata, mientras que las

⁶⁴ Cuarterolo, Andrea, “El retrato rioplatense en el siglo XIX: un espejo de la mentalidad burguesa” en: *Historia de la Fotografía. Memorias del 8º Congreso Nacional y 3º Latinoamericano de Historia de la Fotografía ‘Miguel Ángel Cuarterolo’*. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, Vicente López., 2007, p.123

⁶⁵ Niedermaier, Alejandra, *La mujer y la fotografía, Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008, p. 24

pinturas, actualmente, tienen una circulación en la web ligada al mobiliario subastado de las mansiones de cada una a mediados del siglo XX. Lo cierto es que ambas posaron para el productor de las imágenes de la época, el pintor y el fotógrafo.

Estas damas de la elite, ligadas a la acción caritativa, socias de la Sociedad de Beneficencia de la Capital, presidentas de la misma, en varias oportunidades, fueron designadas por Pio XI con el título de *marquesas pontificias* por su actuación. Ambas construyeron asilos para la formación de niños y niñas, a principios del siglo XX, y también hicieron erigir capillas en Buenos Aires. En *Santa Rosa de Lima*, de Pasco y Belgrano, actualmente descansan los restos de María Unzué de Alvear, junto a los de su esposo Angel Torcuato de Alvear. Por su parte, Adelia María Harilaos de Olmos hizo construir la Iglesia *del Corazón Eucarístico de Jesús* en la calle Montevideo, frente a la Plaza Vicente López, también en la Capital Federal donde están sepultados sus restos mortales, junto a los de su esposo, Ambrosio Olmos.⁶⁶



Imagen Nº 1
Fotografía.



Imagen Nº 2
Pintura.



Imagen Nº 3
Pintura.

⁶⁶ Delgado, Susana, *Las mitografías ligadas a las marquesas pontificias y la primera dama durante el peronismo*. Actas de las II° Jornadas *Catolicismo y sociedad de masas en la Argentina del siglo XX*, octubre de 2010



Imagen Nº 5
Fotografía.



Imagen Nº 4
Pintura.

El primer retrato fotográfico de María Unzué donde posa sola, sentada, fue realizado en Londres por Alice Hughes. La joven ocupa el espacio central y mira hacia la izquierda. Detrás, un telón de fondo indica la realización de la toma en un estudio fotográfico. (Imagen 1)

Los dos retratos de María Unzué con su sobrina Ángela se nutren mutuamente de la pintura. Por la técnica, por el esfumado del fondo y del tul del vestido de la joven, consideramos que la pintura es anterior a la fotografía y a partir de la cual se toma la misma. El pintor, Gabriel Ferrier, (1847-1914), además había realizado en la Argentina, los retratos de Elvira Soto de Castro y sus hijas, y el de Justo José de Urquiza. En París pintó los techos del salón comedor de la estación de tren Orsay en París. (Hoy el Museo homónimo.)

Por otra parte, semánticamente, el formato oval enmarcado como un relicario, recuerda los de la virgen y el niño, y simboliza la función de madre. La jovencita que la acompaña no es la hija de María Unzué, ella no tuvo descendencia. Ya era viuda; su esposo había fallecido en 1905. Se trata de una sobrina, Angela Alzaga Unzué de González Guerrico, quien falleciera muy joven, en 1923, y a cuya memoria su tía dedico el templo Santa Rosa de Lima. (Imagen 2 y 3)

Adelia María Harilaos de Olmos es la otra marquesa pontificia. La fecha de la fotografía (imagen 4) podría ser de principios de siglo. A los treinta años, hacia 1902, se casó en París con Ambrosio Olmos, terrateniente y ganadero cordobés. La imagen de la joven se recorta sobre un cortinado. Ella está sentada de costado sobre un sillón y gira su cuerpo hacia el frente, con su mano izquierda apoyada en el mentón. El clima que la rodea, por la alfombra y el estilo del tapizado de la poltrona, donde está sentada, aporta calidez e intimidad. (Imagen 4) Igual que María Unzué, Adelia Harilaos también enviudó a los pocos años de casada, y también dedicó el resto de su vida a la acción benéfica y religiosa. La casa donde vivía, actual Nunciatura Apostólica, también en la avenida Alvear, fue cedida por ella a la Iglesia. La joven también posó para el pintor. La imagen se reitera, la función, también.

Ambas mujeres hicieron uso de la profesionalidad del pintor y del fotógrafo, alternativamente, para perpetuar su imagen en su juventud. La recurrencia de esta práctica nos permite inferir que para ellas la función de uno y otro era similar y remite a una experiencia social que las individualiza, las jerarquiza, las ensalza y las inmortaliza, entre las damas más distinguidas de la sociedad porteña. (Imagen 5)

4.1.2. Fotografías pornográficas de mujeres en los cartones de cigarrillos, a principios del siglo XX

Las fotografías de mujeres en Argentina a principios de siglo circulaban, también para las otras, de profesiones y actividades diametralmente diferentes, sin brillo social, en otro género y en otro formato. Nos referimos a las fotografías eróticas que presentaban a su clientela, las fábricas de cigarrillos.

Desde una perspectiva histórica, estas imágenes fueron citadas por Dora Barrancos y Ricardo Ceppi en un texto pionero en 2005, denominado *Sexo en el lupanar: Un documento fotográfico (circa 1940)*. Como su título lo indica, las fotografías fueron extraídas de un prostíbulo de baja categoría, tal vez de un paraje rural de la pampa húmeda, de Argentina. Las imágenes analizadas en dicho trabajo remiten a actitudes ligadas a la sexualidad, en el ámbito del burdel, donde se perciben también los roles de género. Los autores hacen referencia a la

circulación en privado –o no tanto- de aquellas figuras femeninas en las marquillas de los cigarrillos.⁶⁷

Por su parte Alejandro Butera, publicó en la web un libro sobre los pioneros del tabaco en la Argentina, donde menciona al menos dos fábricas de cigarrillos: *Yolanda* y *Diva*, que se caracterizaban por la publicación de estas imágenes.

La marca de cigarrillos *Yolanda* pertenecía a la fábrica de tabaco de Federico Harmann, un alemán proveniente de Pfalz, que ingresó al país en 1896, comerciante, soltero y de religión protestante. Organizó la fábrica de tabaco en la calle Cuyo que había pertenecido a Eliseo Pineda, dueño de la manufactura del tabaco *T. Gral. Roca*, según expresara Butera, el nombre se debía a la princesa Yolanda Margarita de Saboya, nacida en Roma, en 1901.⁶⁸

En 1912, Harmann toma el control de *Yolanda*. La serie de fotos eróticas de esta marca son casi paralelas al surgimiento de la empresa. Las fotografías coloreadas montadas sobre cartón se vendían adentro de paquetes de cigarrillos. Entre ellas están las series: *Después del baño* o *Elijan ustedes*, las que motivaron una denuncia en el diario *La Nación*. Probablemente hayan sido consideradas las fotos más atrevidas de la época. Las mismas se obsequiaban en los quioscos a cambio de las marquillas ya usadas con el fin de coleccionarse. Las escenas representadas eran preparadas en el interior de un amplio estudio con fondos pintados y flashes centellados a magnesio o con abundante luz solar.

"Como las escenas eran especialmente armadas para el registro fotográfico fueran las mismas modelos que utilizaban los pintores modernos en obras eróticas en lugar de mujeres que ejercían la prostitución"⁶⁹

A partir de 1907, la marca *Yolanda* comenzó a ser fabricada por la compañía tabacalera Sud Americana "El día" de Francisco Bernárdez.

⁶⁷ Barrancos, Dora, Ceppi, Ricardo, "Sexo en el lupanar. Un documento fotográfico (circa 1940)", en: *Cadernos Pagu*, janeiro-junho 2005.p. 357-390

⁶⁸ Butera, Alejandro, *Pioneros del tabaco, Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina, 1880-1920*

⁶⁹ Butera, Alejandro, *ob. cit., Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina, 1880-1920*

"Al igual que en muchas otras marcas de la época, la imagen femenina no podía faltar en las marquillas de cigarrillos El 43. Las carteritas de 20 centavos traían fotograbados de hermosas mujeres en la cara posterior y en las dos caras internas. Desconocemos cuántas modelos aparecieron retratadas en las etiquetas de Piccardo, pero hemos encontrado más de cien fotografías distintas, muchas de ellas de la misma mujer. (...) Con mujeres jóvenes y no tan jóvenes, con peinados elaborados o sombreros de distintas formas, retratadas en primer plano o de medio cuerpo, la riquísima variedad de fotografías hace de estas marquillas un objeto realmente apreciado por los coleccionistas"⁷⁰

Por su parte los cigarrillos Diva pertenecían a la fábrica de tabaco La Generosa de los señores D' Amico y Rodríguez. Primeramente, desde 1900 a 1905, funcionó en Rivadavia 1211. Posteriormente se mudó a Alsina 1241. Debido a su vertiginoso crecimiento, hacia 1910 se trasladó a Paso 436, del barrio de Once.

"La primera marquilla de cigarrillos Diva data de 1903, venía en atados con un fotograbado monocromático del rostro de una mujer. A su vez en la cara interna de la marquilla podían presentarse series fotográficas, que se suponen alrededor de 100 que podían ser canjeadas por premios. Además la empresa obsequiaba con \$300 a quien se presentara con las primeras series completas. Como en muchas otras etiquetas y figuritas de la época, "la presencia de mujeres con poca ropa era un atractivo adicional que buscaba convencer a los fumadores para que cambiaran de marca".⁷¹

Las fotografías de desnudos femeninos muestran cuál es la relación del receptor con esas imágenes. Iluminan ciertos aspectos de la conducta masculina frente a ellas. Para David Freedberg, hay un intercambio global entre el mirar y la presencia de la figura que provoca y constituye el producto mismo del deseo y la posesión.⁷² A su vez no se puede soslayar el temor y el recelo que provocan los ojos que miran. Estos alertan los otros sentidos, los que además

⁷⁰ Butera, A. idem, p. 112

⁷¹ Butera, A. idem p.174-175

⁷² Freedberg, David, *Imágenes que excitan el deseo*, en: El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta, Madrid, Cátedra, 1992.

demuestran que los impulsos y las sensaciones que promueven no siempre son dominados. Allí entra a operar la censura. De ahí que la circulación de este tipo de imágenes funcione por fuera del circuito abierto de la publicidad. Aclaremos que estas actitudes de carácter cultural se inscriben en el período histórico que analizamos. Los cambios y transformaciones que se fueron sucediendo en cuanto al uso y circulación de las imágenes alteraron fuertemente esta relación.

Estéticamente, en cada fotografía, se ubica la figura en el centro, sobre un fondo oscuro. La mujer simula desnudez, pero es obvio que una malla ceñida al cuerpo lo recubre. Una de ellas tiene los brazos alados abiertos, aparentemente representa la alegoría de un ángel, a través de una tela brillante que ella misma extiende por detrás de los hombros. La otra está en un pedestal florido que va desde el brazo izquierdo alzado hasta sus pies. Detrás de ella se observa un ángel.⁷³



Unas y otras, las imágenes que representan a las mujeres y las otras, que refieren a "lo oculto" ponen en juego distintas formas de mirar y refieren al espectáculo. En las primeras son las mujeres ideales, criaturas silenciosas y bellas, inalcanzables y admirables, tanto para los hombres como para las mujeres de su clase, y también de otros niveles sociales, que al verlas

⁷³ Las imágenes de las tabacaleras fueron facilitadas por el Sr. Abel Alexander, Presidente de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, además asesor fotográfico de la Fototeca de la Biblioteca Nacional.

buscaban emularlas y promover ellas también la producción de sus propias fotografías. Las otras circulaban incómodas, por otro circuito más sórdido y oculto. Lo que incomoda a la mirada queda excluido de los ámbitos de poder.

5. Los retratos en las otras artes

En la década del treinta, la Argentina se ubica culturalmente casi en paralelo con lo que sucede en Europa. Los artistas y dramaturgos obtienen becas de estudio. Esto les permite interactuar con sus maestros y colegas de Francia, donde el Surrealismo vivía su época de esplendor en el clima de entreguerras. Los artistas enrolados en esta praxis artística tuvieron un compromiso político enmarcado en las lecturas de Marx y en la militancia en el partido comunista francés.⁷⁴

En este contexto revisamos otras imágenes que representaban a la mujer argentina en los años treinta. Nos detendremos en particular en un pintor, Antonio Berni, y en un escritor y dramaturgo, Roberto Arlt.

5.1. Pintura: *"Susana y el viejo"* de Antonio Berni.

Antonio Berni (1905-1981) nació en Rosario. Desarrolló sus estudios en esta ciudad hasta que en 1925 obtuvo una beca para viajar a Europa y concurrir a los talleres de André Lothe y Otho Friesz. En París, se puso en contacto con los referentes de la pintura metafísica y el surrealismo, adheridos a la idea de la acción artística comprometida con la realidad política y social. Su relación con Louis Aragón, primero, y André Breton, después, lo llevaron a ingresar en las filas del Surrealismo; asimismo lo acercó al Partido Comunista y a la lectura de Freud.

Después del golpe militar de 1930, ya casado y con una hija decidió regresar a la Argentina. Vivió unos meses en una chacra de la provincia de Santa Fe, para luego instalarse en Rosario y trabajar como empleado municipal. Tomó parte activa de la vida cultural de la

⁷⁴ Yo, Salvador Dalí: *La autobiografía en la configuración de un genio contemporáneo*, tesis de Licenciatura en Letras, Delgado, Susana, Facultad de Humanidades, UNNE, 1993.

ciudad, organizó la *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos* y adhirió por un tiempo al partido comunista. En 1932, expuso sus obras surrealistas en *Amigos del Arte*. Al año siguiente integró el grupo formado por David Alfaro Siqueiros que realizó el mural *Ejercicio Plástico* en Don Torcuato. Desarrolló su teoría del Nuevo Realismo, partiendo de un arte de compromiso político y social desde un realismo trascendente. En 1944 formó el *Taller de Arte Mural*. En la década del cincuenta realizó pinturas sobre el campesinado, en particular de la provincia norteña de Santiago del Estero, comenzando así su serie narrativa de pintura-collage *Juanito Laguna*. En 1962 obtuvo el Gran Premio de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia. Al año siguiente, Berni dio inicio la serie de grabados *Ramona Montiel*.⁷⁵

El retrato en pintura es una de las formas más importantes del realismo humanista. La obra *Susana y el viejo* fue realizada por Antonio Berni en 1932. La misma se presenta como un antecedente en la captación de imágenes directas a través de la fotografía. Esta obra, según él confesara, lo habría inspirado para la creación de su célebre *Ramona Montiel*.

En 1931 – después de su primer viaje a Europa – se hizo amigo de Rodolfo Puiggrós, un periodista rosarino como él mismo, quien tuvo la idea de hacer una nota sobre los prostíbulos de Rosario llevando a Berni como fotógrafo. El pintor disimulaba su cámara fotográfica ocultándola bajo un sombrero y sobre la mesa en el salón de espera, mientras tomaba discretas fotografías de las negociaciones previas que se sucedían entre los parroquianos y las habitantes de la casa de citas.⁷⁶

Recordaba Berni:

“Los mejores quilombos de Rosario estaban en la calle Pichincha, había de dos pesos, de tres pesos y de cinco pesos. Luego estaban los de un peso, pero esos quedaban en la calle Suipacha y eran los más rascas. Lo corriente es que fueran grandes patios que habían sido techados con vidrio, de modo que, de día, eran muy luminosos.

⁷⁵ Wechsler, Diana, “Impactos y matices de una modernidad en los márgenes”, en: Burucúa, Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

⁷⁶ Sobre la fotografía y la prostitución : Juan Ferguson, *Imagen fotográfica, prostitución y control estatal: las fotografías del Registro General de Prostitutas de la Intendencia Municipal de Tandil (1926-1928)* en: Ferguson, Juan, *Pensar la imagen. Propuestas de lectura histórica sobre cine y fotografía*. UNMdP, 2011, ISBN 978-987-544-3822

Comenzaban a funcionar a partir de las 4 de la tarde, así que hasta las 6, sobre todo en verano, tenían una luz bárbara. Yo saqué una cantidad de fotografías, Puiggrós eligió cinco o seis y las publicó, junto con su nota. Los documentos fotográficos de esa época, los guardé durante mucho tiempo, pero un día desaparecieron; yo creo que alguien me los robó. Y tenía muchísimo material porque yo continué, por mi propio interés, la documentación de los prostíbulos y de muchas otras cosas más. Ramona Montiel viene un poco de ahí.”⁷⁷

La pintura que nos interesa refleja a una mujer, *Susana*, desnuda, recostada en una cama en actitud de espera, con el brazo sosteniendo la cabeza. En segundo plano, entre el cortinado, surge la imagen del viejo, quien la observa. Como en el teatro dentro del teatro, la imagen es mirada por el pintor-fotógrafo que mira al que mira. Este cruce en los modos de ver se focaliza en el cuerpo-objeto de deseo- de la mujer. El tema de la pintura refiere a la cotidianidad del mundo prostibulario. Las prerrogativas del varón que figonea a su presa antes del acto sexual. La mujer, objetivada en una pose, es la que espera para cumplir y reiterar su función mercantilizada y sometida sexualmente.

En clave comparativa, la pintura introduce la imagen lasciva del hombre que mira. Berni denuncia su presencia y las atribuciones de género que ostenta frente al objeto sexual-mujer. Igual que la representación de Adelia Harilaos, la mujer sostiene su cabeza con la mano izquierda; pero las diferencias son muy evidentes. Una está acostada, en actitud de espera. Su rostro mira hacia la nada, doloroso. La otra, está bien sentada y nos mira desafiante. Entre las dos un abismo las distancia. El mismo alude al lugar en el mundo asignado a cada una: de distinción social de la mano del retrato fotográfico, en una; de afirmación prostibularia, sin identidad ni clase, en otra.

⁷⁷ Antonio Berni, entrevista de Rodolfo González Arzac en: *La maga*, edición especial dedicada a Rosario, 1º de mayo de 1999



5.2. Teatro: Sofía: el personaje de "*Trescientos millones*" de Roberto Arlt, 1932

En esa misma época, Roberto Art escribe *Trescientos millones*, estrenada en 1932 en Buenos Aires por la compañía del Teatro del Pueblo, dirigida por Leónidas Barletta. La obra tiene un referente real, según lo explica el autor en el prólogo de la obra: el suicidio de una inmigrante española quien se arrojara bajo las ruedas de un tranvía en 1927, sobre el cual el mismo Arlt realizó una crónica para el diario *Crítica*.

Esta es la primera obra dramática que escribe Roberto Arlt y ya en ella aparecen técnicas y recursos innovadores. Para sugerir "el teatro dentro del teatro" el autor propone la presencia de tres planos que se implican mutuamente: el de la realidad cotidiana, donde Sofía, la protagonista, es una sirvienta española, agobiada, que no encuentra cabida a sus sueños y expectativas; el plano de lo onírico, en el que la joven corporiza sus fantasías: se casa, viaja en un crucero, tiene una hija que es raptada y puesta al servicio de un carbonero; y el plano meta-teatral, en el que los protagonistas son los personajes de humo creados para conformar su mundo onírico. El primer plano muestra a una joven mujer, pobre e inmigrante, condenada a la marginación, destinada al fracaso absoluto. El final de la obra la devuelve del plano onírico al de la realidad, cuando siente en la puerta de su habitación los golpes, del hijo de la familia de la casa, quien reclama de ella servicios sexuales y la llama a los gritos: *Sofía, abrí, abrí, no te*

hagas la estrecha..., En ese momento la protagonista toma el revólver, lo apoya sobre su frente; suena el estampido y cae entre los personajes de humo. El dolor y la impotencia son los que aparentemente la llevan al suicidio. Es el fin del sufrimiento para una imaginación contaminada con vulgaridades folletinescas –los personajes pertenecen a Rocambole- para una heroína dispuesta a todo antes que a someter su cuerpo.⁷⁸

La obra dramática se inicia con una explicación del autor, quien expresa que en septiembre de 1927 tuvo que hacer una crónica policial sobre el suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada. Nos cuenta además, que la cama de la criada estaba hecha, lo que lo hizo suponer que ella no se había acostado y sugería que había pasado la noche sentada en un baúl de inmigrante. Al salir a la calle había dejado la luz prendida.

“La suma de estos detalles simples me produjo una impresión profunda. Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías.”⁷⁹

Igual que Antonio Berni, Roberto Arlt fue un artista que llevó al plano estético lo que lo conmovía de la realidad en la que vivía. Lo hizo poniendo en juego todos los procedimientos artísticos que originaron las vanguardias. Esta obra tiene, por el entrecruzamiento de planos escénicos, mucho que ver con la obra de Pirandello, en particular *Seis personajes en busca de autor*, estrenada en Italia en 1921, considerada una pieza maestra para el desarrollo del teatro moderno.

Arlt protagonizó esta renovación a través de *Trescientos millones* (1932), a la que siguieron otras piezas dramáticas, como *Piedra de fuego* (1932), *La isla desierta* (1937), *África*

⁷⁸ La saga de Rocambole fue escrita en folletines, hacia los años cincuenta del siglo XIX, por Pierre Alexis Ponson Du Terrail. El personaje realizaba hazañas heroicas y algunas inverosímiles. En la obra de teatro de Arlt es el que socorre a Sofía en los momentos más difíciles.

⁷⁹ Arlt, Roberto, *300 millones*, Buenos Aires, Enrique Rueda, 2009, p.27

(1938), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra a la ciudad* (1941), presentadas casi todas en el *Teatro del Pueblo* que dirigía Leónidas Barletta.

Aunque conoció el éxito y fue leído masivamente, los sectores académicos criticaban sus incorrecciones sintácticas. A finales de los años cincuenta, su obra comenzó a ser reivindicada como uno de los mayores logros de la literatura argentina. El estilo arltiano se caracteriza por frases cortadas o desestructuradas y por la incorporación de jergas y barbarismos. Su obra refleja la frustración de las clases populares urbanas durante la crisis que culminó en 1930: sus personajes son a menudo marginales que atraviesan situaciones límite; el mundo cotidiano de la gran ciudad aparece vinculado con un universo enrarecido, sórdido y hasta fantástico.⁸⁰

Roberto Arlt (1900- 1942), quien nació y murió en Buenos Aires, es considerado una de las figuras más singulares de la literatura rioplatense. Autodidacta, lector de Nietzsche y de la gran narrativa rusa (Dostoievski, Gorki) estuvo vinculado, a principios de la década del veinte, con el *Grupo de Boedo*.⁸¹ Se crió en una humilde familia de inmigrantes: su padre era alemán y su madre, italiana. Abandonó su hogar siendo adolescente. Hizo estudios elementales, pero frecuentó las bibliotecas de barrio, donde se inició desordenadamente en la lectura de Kipling, Salgari, Verne, Stevenson y Conrad; a la vez que desempeñaba diversos oficios: dependiente de librería, aprendiz de hojalatero, mecánico y vendedor de artículos varios.

Ya casado, se trasladó a Córdoba, pero el fracaso en su intento de mejorar la situación económica lo obligó a regresar con su familia a Buenos Aires: traía consigo el manuscrito de *El juguete rabioso*. En la capital trabajó como periodista e inventor. En la *Revista Popular* publicó su primer cuento, *Jehová*, al que le siguió un ensayo, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Luego colaboró en *Patria*, periódico nacionalista de derecha, pero dos años después pasó a publicaciones de signo opuesto como *Extrema Izquierda* y *Última Hora*. Tras

⁸⁰ Camacho Delgado, José Manuel, "Un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt.", en: *Anuario de Estudios Americanos* LVIII-2, jul.dic.2001; Schoo, Ernesto, El teatro, en: Academia Nacional de la Historia, *Nueva Historia de la Nación Argentina. La Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Planeta, 1996. Castagnino, Raul, *El teatro de Roberto Arlt*, U.N.L.P. Bracciale Escalada, Milena, *Las burlerías en el teatro de Roberto Arlt*, (inédito), UNMDP,

⁸¹ *Boedo* refiere al nombre de una calle de los suburbios porteños, en contraposición al Grupo de Florida en el que se destacaban, primero, Ricardo Güiraldes, y luego Jorge Luis Borges. La crítica a la sociedad es decisiva en la producción de este grupo, así como la influencia de Dostoievski en la elección de los temas y en la visión del mundo con respecto al destino del hombre.

varios intentos logró publicar en la revista *Proa* dos capítulos de su novela *El juguete rabioso* (1926), que llegaría a considerarse un hito en la literatura argentina.⁸²

El periodismo fue, para Arlt, el medio principal de subsistencia. En 1927 ya era cronista policial en *Crítica* y un año después pasó a ser redactor del diario *El Mundo*. Allí aparecieron sus cuentos *El jorobadito* y *Pequeños propietarios*. Su columna *Aguafuertes porteñas* (1933), en la que arrojaba una mirada incisiva sobre la ciudad y sus habitantes, le dio gran popularidad: eran textos llenos de ironía y mordacidad, retratos de tipos y caracteres propios de la sociedad porteña. Dio a conocer artículos, cuentos y adelantos de novelas desde las páginas de las revistas *Claridad*, *El Hogar*, *Azul* y *Bandera Roja*. La actividad fotográfica tampoco le fue ajena. En 1935, Carlos Muzio Saénz Peña, director de *El Mundo*, lo envió a Europa desde donde remitía casi a diario por avión sus impresiones de viajero acompañadas de fotografías realizadas por él.⁸³

Consideraciones finales

Tanto la obra de teatro de Roberto Arlt, como los retratos fotográficos, como las pinturas de Berni, todas de la misma época, llevan las marcas del pasado, de explotación y dolor, para unas, tanto como de dominación y placer, para otras. Entre ambos mundos no hay una síntesis, sino claramente un conflicto dramático. Unas y otras nos impresionan, nos conmueven, nos incomodan, e imprimen en nosotros diferentes sentimientos en su lectura. Las representaciones de mujeres, tanto en la fotografía, como en la pintura, como en el teatro, muestran el lugar en el mundo que la sociedad y el poder les confiere. Hasta es más evidente el compromiso con los sufrimientos del pasado en las otras artes, mucho más que en la imagen analógica.

⁸² Roberto Arlt conoció a Eva Perón, en la década del treinta, en un café de Buenos Aires, donde ella estaba acompañada por otra joven actriz y él, por César Tiempo. El diálogo entre ambos giró en torno a la muerte. Las coincidencias son póstumas: los dos murieron el mismo día: 26 de julio con 10 años de diferencia. 1942, él. 1952, ella. (revistaarchivosdelsur.blogspot.com.ar)

⁸³ Cimadevilla, Pilar, "Roberto Arlt y la fotografía en las aguafuertes vascas" en: *Actas de IIº Congreso Internacional Cuestiones críticas*, Rosario, 2009.

La fotografía constituye un invento de orden técnico que exhibe un nuevo modo de representación: se supone un espejo de lo real. Si bien es cierto como dice Barthes, que “esto ha sido” al volver a hacer presente todo lo que ha sido objeto de la percepción, desde la simple elección del punto de vista, surge un compromiso ligado a la subjetividad.⁸⁴

Esto nos permite refutar el carácter ético de verdad que promovió la fotografía desde sus inicios, cuando le dio protagonismo al servicio de la ciencia, y ayudó a transformar el juicio divino, en juicio de la historia del mundo capitalista. La reivindicación de la fotografía como representación de la realidad irremediabilmente ha desaparecido. Su importancia radica en poder conectar esos retazos, esos fragmentos con otras imágenes y con otras expresiones artísticas para descubrir los sentidos implicados en la iconosfera de una época.

La esteticidad entre la forma de presentación de la fotografía y la del teatro no inhibe la propia de la pintura. El fotógrafo retoma ciertas operaciones del pintor. La manera de ubicar a las modelos, de hacerlas posar, de resaltar algunos de sus atributos, su vestuario, los accesorios, los signos de estatus y de poder. Pero, además, como receptores de dichas imágenes podemos reconocer teóricamente a los personajes representados, su ocupación, su nivel social, sus atribuciones y sus ausencias, a través de los distintos elementos que están en juego en el retrato. Si los ponemos a dialogar entre sí, no hay entendimiento, hay conflicto, y éste nos remite sin cortapisas al sistema de representación teatral que refiere a las fuerzas contrapuestas que provocan el desarrollo del argumento dramático. Sin dudas, el mismo se nutre de la realidad. Lo artístico no reside en su carácter de verdad, sino en ese desplazamiento que le permite dialogar con las otras artes, usando los mismos códigos, y develar una memoria histórica que ilumina los patrones culturales de la época, pero además nos moviliza en cada encuentro, en cada presente histórico.

⁸⁴ Bauret, Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 1999.

Capítulo II

Fotografías de mujeres de la elite en el diario *La Prensa*, 1930

La ciudad de Mar del Plata en la década del treinta del siglo XX era un escenario turístico de características singulares. Al respecto dice Elisa Pastoriza:

“ La Mar del Plata finisecular es diferente de la de 1920 -ni hablar de la fundacional- cuando la distancia que se interpone es ocupada por una *promenade* de material: la Rambla Bristol, nuevas residencias, hoteles, bulevares, en cuyo diseño experimentaban arquitectos y constructores y constructores. Aquellas transformaciones urbanísticas modernizadoras que anidaron el advenimiento de la luz eléctrica y las aguas corrientes, la difusión de las revistas y los periódicos, la fotografía y la cinematografía, una nueva estación ferroviaria y los grandes negocios y las tiendas. Tales cambios barren la ciudad con una ola de opulencia que llega a su apogeo con el denominado estilo Rambla Bristol, como dirá Victoria Ocampo a mediados de los treinta, en el que confluyen modelos de géneros modernistas y ciertas audacias estéticas.”⁸⁵

Es recurrente, toda vez que hablamos de Mar del Plata, referirnos a las investigaciones de Elisa Pastoriza, autora de la tesis que periodiza la historia de la ciudad en tres etapas claramente diferenciadas: la fundacional, referida al pueblo inicial de pescadores, el de la conformación de la ciudad de mar para el descanso de la élite, con una impronta europea evidente, y por último como escenario de la democratización del bienestar, durante el peronismo.⁸⁶ La etapa sobre la que trabajamos refiere al segundo momento. Esa ola de opulencia fue conformada por las familias más prominentes de Buenos Aires, en un espacio mundano para el ocio durante los meses de verano, que se conoció como la Biarritz argentina. Desde la arquitectura, sobresalió particularmente un estilo ecléctico muy característico

⁸⁵ Pastoriza, Elisa, “Introducción” en: Pastoriza, Elisa, *Un mar de memoria, Historias e imágenes de Mar del Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, p. 16

⁸⁶ Pastoriza, Elisa, “Notas sobre el veraneo marplatense en los albores del siglo XX: un capítulo indeclinable de la alta sociedad porteña” en Cacopardo, Fernando (ed), *Apuestas entre dos horizontes. Mar del Plata, ciudad e historia*, Buenos Aires, Alianza, 1996; Pastoriza, E. Los veraneantes y la playa, una configuración cultural” en: *Las perlas del Atlántico*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008

promovido desde aquellas familias de alcurnia.⁸⁷ Éstas se trasladaban con el personal de servicio y permanecían de diciembre a marzo de cada año. Por lo general el hombre regresaba a Buenos Aires, mientras la mujer y sus hijos continuaban en la villa balnearia. La fotografía acompañó la búsqueda de un estilo propio por parte de ese grupo social que promovió pautas culturales, ritos y pasatiempos definidos por el deseo de distinción, el refinamiento y la exclusividad. La vida cotidiana de las mujeres se repartía entre actividades en la playa, algunas prácticas deportivas como el golf, el ciclismo y el tenis, mientras las noches transcurrían entre los bailes en los principales hoteles y clubes. Para poder acompañar esta rutina a través del registro fotográfico varios de los estudios porteños se trasladaron y organizaron sus filiales en la ciudad.

En este capítulo trabajamos con el fotoperiodismo. En particular con las fotografías que se presentaban en el diario *La Prensa* en un suplemento en rotograbado⁸⁸ con imágenes de mayor calidad que referían, casi con exclusividad, a las actividades turísticas de la elite en ciudad de Mar del Plata. Nos interesa analizar en estas fotografías la construcción de la iconosfera⁸⁹ de este grupo social, a través del periódico en cuestión, al proponer pautas culturales ligadas al turismo, particularmente en lo que respecta a las formas de representación femenina.

Teóricamente nos proponemos problematizar dicha construcción desde dos perspectivas: una de carácter semiológico, a través de Roland Barthes y otra de carácter sociológico, desde Pierre Bourdieu, con el objetivo de desmitificar el concepto de la fotografía

⁸⁷ Para conocer las características arquitectónicas de la ciudad revisar: "Cova, Roberto Osvaldo. *Apuntes para una historia de la Arquitectura Marplatense- Biarritz argentino, 1907-1919*, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y AA.VV.(2004) Horacio Insanti. El vacío luminoso: simbología cristiana en el Oratorio Unzué de Mar del Plata. En: *Le Università di Bari e Mar del Plata. Recerca umanística e identità culturale*. Cacucci Editori Bari. U.N.M.d.P,1994; R. Gómez Crespo y R.Cova *Arquitectura marplatense. El pintorequismo*. Instituto Argentino de Investigaciones de la Arquitectura y Urbanismo, Resistencia, 1982. R.Cova, *Casas Compactas en Mar del Plata 1877-1899*, FAUD,UNMdP, 1989. J. Sáez El estilo Mar del Plata, la obscenidad doméstica. *Arquitectura Sur*, N° 3, Edt. Distrito 9, CAPBA, Bs. As. 1990; F.Cacopardo (ed) *Mar del Plata, Ciudad e Historia. Apuestas entre dos horizontes*. Buenos Aires, Alianza, 1997. Delgado, Susana, La arquitectura religiosa al servicio del género. en: *Congreso Argentino Chileno de Estudios Históricos e Integración Cultural*. Salta, abril, 2007

⁸⁸ El rotograbado es un sistema de impresión rotativo directo que emplea como porta imagen cilindros grabados en hueco, en forma de bajorrelieve. Dicha técnica fue suplantada por el offset.

⁸⁹ Como ya explicamos en la introducción tomamos el término iconosfera propuesto por Ulpiano Meneses quien lo utiliza para referirse a la visión que sirve de guía a un grupo social en un período determinado.

como espejo de la realidad. Aún en las de prensa donde se supone que las mismas hacen referencia a determinadas noticias, la construcción implicada en ellas es evidente. La foto-choque que realizó el fotógrafo, cuando “estuvo ahí” y apretó el disparador ofrece todo un proceso de mediación antes de que la misma sea publicada en el periódico. La participación del hombre-fotógrafo, editor o comitente de las imágenes expresa esa iconosfera inscrita en determinada práctica política.⁹⁰

Para ello recurrimos en primer lugar, al *buen sentido* de Roland Barthes, al que se refiere, hacia los años cincuenta, desde la semiología, cuando enfatiza sobre la necesidad de revisar la cuestión ligada a la relación entre lo que se ve y lo que se hace con eso. En su artículo *La muerte del autor* retoma el concepto de Austin de *performatividad*. Entendida ésta como la capacidad de algunas expresiones de transformarse en acciones y modificar la realidad y el entorno.⁹¹

En segundo lugar, al abordar el patrón cultural que subyace en la construcción de las imágenes turísticas de las mujeres de la elite argentina, descubrimos la violencia simbólica desde la dominación masculina, que opera y orienta las representaciones de clase. La asimilación de la dominación se inscribe en una sociodicea masculina que acumula dos operaciones: “legítima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada.”⁹²

En este sentido, sostenemos que la presentación de diversas escenas, que representan los ritos turísticos más reiterados en el balneario argentino, exhibe un carácter simbólico que promueve la inclusión y participación de otros protagonistas en el deseo de pertenencia de clase. Paralelamente propone una determinada identidad femenina para los sectores más encumbrados de la elite. La misma reitera determinados categóricos habitus de clase y de

⁹⁰ Utilizamos el concepto de política de Spivak: entendida como las prácticas que reproducen sistemas de creencias que determinan identidades individuales o colectivas; forman las relaciones entre los individuos y su mundo, y se consideran naturales, normativas o evidentes por sí.(Spivak, G, ob.cit.)

⁹¹ Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, Comunicación, 1994, Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1998

⁹² Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 37

género, donde las mujeres reproducen aquellos códigos que le asignan pertenencia y realce social: Descanso al aire libre, en la playa, preocupación por la moda, tanto en el vestuario como en el cabello, bailes de disfraces, para las jóvenes casaderas; y atención y dedicación a sus hijos, tanto en los juegos en playa como al frente de sus mansiones, para las ya casadas. Se ofrece así un sistema de creencias y prácticas de carácter político, e imbricado con las relaciones de poder. De manera tautológica lo producido se encadena a lo esperado y también a lo deseado. El valor de verdad queda así plasmado en las imágenes, sin discusión.

1. El fotoperiodismo

El concepto de fotoperiodismo refiere a las fotografías que forman parte de los medios de prensa. En realidad su significación está anclada a la idea de noticia. La imagen es producto del choque entre el fotógrafo y el acontecimiento. Consecuentemente, el uso, la circulación y el consumo de las fotografías en los medios de prensa fueron contemporáneos al desarrollo tecnológico que lo hizo posible.

“Cambia la visión de las masas -dice Gisele Freund- Hasta entonces el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares.”⁹³

Sin embargo, la posibilidad de aplicación de la fotografía a los medios gráficos no fue inmediata a su aparición. Debieron transcurrir alrededor de cuarenta años. Recién hacia 1880, el *New York Daily Graphic* ilustró por primera vez sus páginas con una fotografía realizada por Stephen Henry Horgan con el título *shantytown* (villa miseria). A partir de ese momento, pero muy lentamente, los ilustradores iban a ser sustituidos por fotógrafos pioneros del reportaje gráfico. La demanda de la fotografía fue aumentando día a día. Pasarían dieciséis años para que el *Daily Mirror* comenzara a utilizar la fotografía para ilustrar sus notas; mientras que el

⁹³ Freund, Gisele, *ob.cit.* p. 43

Illustrated Daily News de Nueva York lo aplicaría hacia 1919, en los periódicos de circulación diaria.⁹⁴

En la Argentina, según expresara Verónica Tell:

“la primera fotografía impresa por fotograbado de medio tono (halftone) apareció en *La Ilustración Sud-Americana* en junio de 1894, tres años después que *L’Illustration* francesa publicara su primera fotografía en blanco y negro.”⁹⁵

Sin embargo, recién cuatro años más tarde, cuando *Caras y Caretas* inició su trayectoria editorial, el 8 de octubre de 1898, se publicó en el número inicial la primera fotografía: una vista del pabellón de la Exposición Nacional de ese año. A partir de ese momento dicha práctica continuó en todas sus ediciones.

Los diarios *La Nación* y *La Prensa*, recién hacia mediados de la década del veinte pudieron agregar los domingos, la sección de rotograbado, con fotografías especialmente producidas para los medios gráficos. Estos suplementos presentaban una calidad superior por el uso de las imágenes que se contraponían con las que integraban el resto del mismo diario. Las fotografías que analizamos en este trabajo refieren a esos suplementos en un período de cuatro años: de 1930 a 1934.

El diario *La Prensa* fue fundado el 18 de octubre de 1869 por José Clemente Paz, quien fuera ayudante de Bartolomé Mitre, en la batalla de Pavón. Unos meses después –en enero de 1970–, éste último crearía *La Nación*. Hasta su expropiación por parte del gobierno peronista, de acuerdo con la Ley 14021 del 12 de abril de 1951⁹⁶, *La Prensa* fue uno de los diarios más

⁹⁴ Sobre el origen de fotografía de prensa ver: Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, G. Gili, 2002; Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, en: *Sobre la fotografía*, Valencia, Pretextos, 2005, Amar, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La Marca, 2005, Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, G. Gili, 2001. En Argentina: Malosetti Costa, Gené, Marcela, *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas, cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, UNLP, 2008, Iturriza, Mariana y Pelazas, Myriam, *Imágenes de una ausencia, la presencia de la mujer en la fotografía de prensa argentina de 1920 a 1930*, Buenos Aires, Prometeo, 2001, Niedermaier, Alejandra, *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008, Facio, Sara, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002.

⁹⁵ Tell, Verónica, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en: Malosetti Costa, Gené, Marcela, *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009

⁹⁶ La expropiación se desencadena a partir de un conflicto gremial en el que muere un obrero del diario y catorce trabajadores resultan heridos. Los recortes presupuestarios de la empresa estaban ligados al problema fiscal vinculado con los derechos aduaneros del papel para

importantes del país, por su tirada y por la influencia que sus notas y editoriales producían, tanto en los sectores de clase alta que se veían reflejados, como en aquellos sectores sociales que creían que si las leían accedían al mundo de los ricos y respetables. Para estos “otros”, era una forma de “espíar” a los que tenían una vida que podía ser visibilizada en el espacio nacional.

2. Las fuentes fotográficas

En la hemeroteca del Archivo Histórico *Roberto Barili* de la ciudad de Mar del Plata se conservan varios libros que contienen páginas de sociales de la ciudad durante el verano. Es una selección propuesta por alguien que consideró necesario dejar registradas las representaciones de la vida turística del balneario.⁹⁷ Estos libros, cuyo aspecto es característico de los propios de los registros de contabilidad, anteriores al uso de las máquinas de calcular y la computadora, tienen pegadas en sus páginas interiores diferentes noticias del diario *La Prensa* ligadas a las actividades estivales de la ciudad, entre ellas están incluidas las páginas dobles del suplemento en rotograbado de mayor calidad de impresión.

De todos los libros hemos seleccionado seis que contienen recortes de *La Prensa*, en el período 1930-1934. De ellos a su vez extrajimos únicamente los rotograbados ubicados a doble página en sepia, en forma de suplemento de cada periódico. El corpus que organizamos cuenta con 185 fotografías, sobre un total de 356 imágenes que hacen referencia a las actividades en las playas: La Perla, Bristol, de los Pescadores, de los Ingleses, Grande, Chica, Atlántico, Mogotes; las tardes con los paseos en carruajes; los juegos de tenis, de golf y de bridge; Los concursos deportivos y los bailes nocturnos en los hoteles Bristol, Royal y el Ocean Club.

diarios. Sin embargo había además un ingrediente político fundamental. Junto con *La Nación*, *La Prensa* eran considerados por Perón como “*diarios de la oposición en manos de la oligarquía argentina y pagos, en forma disimulada por los intereses foráneos*”. (Carta de Perón al senador chileno Arturo Alessandri 29-8-49). Ver: Baschetti, Roberto, Clase en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social ; en el marco de la materia : “Una interrelación entre Periodismo e Historia Política Argentina”, 2000.

⁹⁷ Agadecemos especialmente la colaboración de Vanesa Mopty, responsable de la hemeroteca del archivo, que nos permitió copiar las imágenes. Fue ella la que indicó que esta tarea habría sido realizada por el mismo Roberto Barili, en los años setenta.

2.1. Títulos de los suplementos

A continuación presentamos la nómina de los títulos de los suplementos en rotgrabados de cada uno de los libros con la indicación de la fecha respectiva. De acuerdo con las mismas, pudimos observar que eran los domingos de verano cuando se publicaba este suplemento y Mar del Plata era la temática más frecuente. Proponemos en cursiva los títulos que refieren a otros sitios o espacios turísticos del país.

Libro 1- Año 1929-1930. Del 24 de febrero de 1929 al 17 a febrero de 1930. (194 páginas). Contiene once rotgrabados a doble página. Cada página tiene 57 x 40 cm. Los títulos son:

- 1) En las piletas de natación en Mar del Plata 24 de febrero de 1929 (7 fotografías).
- 2) Las diversiones de los niños en Mar del Plata- 3 de marzo de 1929 (12 fotografías).
- 3) *De la sociedad de San Juan-* 3 de marzo de 1929 (10 fotografías).
- 4) Entretenimiento de los niños en Mar del Plata- Construcciones en la arena. 3 de marzo de 1929, (10 fotografías).
- 5) El pabellón de la República Argentina en la Exposición Iberoamericana de Sevilla- 3 de marzo de 1929, (5 fotografías).
- 6) *Jujuy Histórica y pintoresca-* 10 de marzo de 1929 (8 fotografías).
- 7) Las nuevas construcciones marplatenses a doble página 10 de marzo de 1929, (16 fotografías).
- 8) La playa grande de Mar del Plata. Sitio de atracción de los veraneantes, 17 de marzo de 1929 (7 fotografías).
- 9) Los importantes perjuicios que el último temporal marítimo causó en el balneario de Mar del Plata jueves 6 de junio de 19 de febrero de 1929, (8 fotografías).
- 10) Las playas marplatenses 26 de enero de 1930, (9 fotografías).
- 11) Mar del Plata- 9 de febrero de 1930 (2 aerofotos).

Libro 2- Año 1930. Del 23 de febrero al 21 de abril de 1930 En Mar del Plata - 101 páginas Todas las fotos están enmarcadas con líneas negras dobles, triples hasta quíntuples. Los títulos son:

- 1) Mar del Plata La playa grande a la hora del baño- 2 de marzo de 1930, (10 fotografías).
- 2) En el Golf Club Mar del Plata, 2 de marzo de 1930, (8 fotografías).

Libro 3- Año 1931- 1º de enero al 22 de febrero de 1931 - 100 páginas. Los títulos son:

- 1) A doble página: La temporada veraniega se ha iniciado en Mar del Plata. Paisajes de la playa y de la ciudad, 8 de enero de 1931. (16 fotografías).
- 2) Las nuevas construcciones en la Loma de Santa Cecilia Mar del Plata, 8 de enero de 1931, (10 fotografías).
- 3) El Patronato de la infancia posee su colonia de vacaciones en Mar del Plata, 25 de enero de 1931 (6 fotografías).
- 4) Playas marplatenses- Fotografías de diferentes playas de Mar del Plata con turistas: Grande, Chica, Popular, La Perla, Bristol. De los pescadores. 8 de febrero de 1931, (8 fotografías).
- 5) Las sombrillas en las playas marplatenses. (5 fotos) Abajo: Los pescadores en Mar del Plata, 19 de febrero de 1931 (4 fotografías).
- 6) 22 de febrero de 1931- En Mar del Plata, Fotos *La Prensa*, (10 fotografías)

Libro 4 – 31 de enero de 1932 al 16 de febrero de 1933. 200 páginas. 12 suplementos.

Los títulos son:

- 1) Las nuevas residencias veraniegas en Mar del Plata,. 31 de enero de 1932- (9 fotografías).
- 2) La moda de los pijamas en las playas de Mar del Plata- 3 de marzo de 1932- (11 fotografías).

- 3) En Mar del Plata, 13 de marzo de 1932- (9 fotografías). (Madres con sus hijos frente a sus residencias)
- 4) Durante la actual temporada veraniega en Mar del Plata se observa que la melena va siendo sustituida por la cabellera larga. 17 de marzo de 1932, (9 fotografías).
- 5) El baile en Mar del Plata (distintos bailes en el Ocean Club, en el club mar del Plata, en el Bristol, en el Club General Pueyrredón y en el Golf). 20 de marzo de 1932 (11 fotografías).
- 6) Residencias familiares en Mar del Plata, 3 de abril de 1932. Interior y exterior de las casonas de: Concepción Unzué de Casares, de Estanislada Anchorena de Paz: el comedor, el fumoir, el hall, el salón central, el comedor y la fachada. (10 fotografías).
- 7) En Mar del Plata empezó a funcionar una colonia de vacaciones para hijos de suboficiales del ejército. 10 de abril de 1932, (12 fotografías).
- 8) El próximo sábado cumplirá 25 años el club Mar del Plata 5 de febrero de 1933, Del frente, del fundador, Dr. Dávila, de salones interiores, etc. (8 fotografías).
- 9) Residencias particulares construidas recientemente en Mar del Plata.(fachadas de casonas de la familias: Travaglia, Battilana, Garbiere, Diehl de Miguens, Daumas, Loubet). 9 de febrero de 1933, (6 fotografías).
- 10) 9 de febrero de 1933- El veraneo en Mar del Plata, 9 de febrero de 1933, (8 fotografías).
- 11) El Asilo Saturnino Unzué de Mar del Plata. Las niñas en la clase de bolillo, las niñas en el comedor y en la sala de costura. En todos los casos las niñas miran a la cámara. 12 de febrero de 1933, (8 fotografías).
- 12) Las playas marplatenses. Vistas panorámicas desde el mar: Playas: Bristol, La Perla, Popular, Grande, Chica, de los Ingleses. 16 de febrero de 1933, (8 fotografías).

Libro 5-Febrero de 1933 a marzo de 1934- 12 rotograbados- 200 páginas. Los títulos son:

- 1) El veraneo en Mar del Plata de los niños asilados en el patronato de la infancia. 23 de febrero de 1933. (10 fotografías).
- 2) Playa Grande de Mar del Plata, El club de pelota Mar del Plata, 5 de marzo de 1933 (4 fotografías).
- 3) Diversos aspectos de Laguna La Brava, situada a 50 kilómetros de Mar del Plata, en el lugar denominado Ruca-Lauquen, 12 de marzo de 1933, (9 vistas panorámicas del paisaje del lugar).
- 4) Residencias marplatenses. La casa del señor Arturo Gramajo- interior (sala-comedor-hall) y del exterior de la misma, 19 de marzo de 1933, (6 fotografías).
- 5) La escuela taller de San Vicente de Paul de Mar del Plata.(En el texto se hace referencia a que es sostenida por la Conferencia de señoras de San Vicente de Paul). 23 de marzo de 1933, (6 fotografías).
- 6) El campeonato abierto del Mar del Plata Golf Club. 30 de marzo de 1933. (7 fotografías de los ganadores, todos varones).
- 7) 21 de diciembre de 1933 Ejercicios de adiestramiento realizados recientemente por la escuadra frente a Mar del Plata 21 de diciembre de 1933, (4 fotografías).
- 8) Celebración del día del pescador en Mar del Plata. 1º de febrero de 1934, (7 fotografías).
- 9) Los niños en Mar del Plata- Fotografías de *La Prensa* 11 de febrero de 1934, (9 fotografías).
- 10) 22 de febrero de 1934- Excursiones de verano. La partida de los trenes para Mar del Plata de la Estación Constitución. 22 de febrero de 1934- (10 fotografías) (familias prontas a viajar).
- 11) 22 de febrero de 1934. Señoritas que vistieron trajes de fantasía en el baile ofrecido por María Unzué de Alvear en su residencia en Mar del Plata. (fotografías de Mazer) Es en el único caso que figura el nombre del fotógrafo. (6 fotografías).
- 12) De Mar del Plata 18 de febrero de 1934, (12 fotografías)

Libro 6. 200 páginas 13 de diciembre de 1934 a 27 de enero de 1935- 6 suplementos.

Los títulos son:

- 1) Las últimas transformaciones edilicias de Mar del Plata. 13 de diciembre de 1934, (9 vistas de plazas, paseos y playas).
- 2) Nuevas residencias veraniegas en Mar del Plata. (Fachadas de chalets donde predomina la piedra cuarcita de Mar del Plata) 30 de diciembre de 1934- (14 fotografías).
- 3) En Mar del Plata ha comenzado la temporada balnearia. (Mujeres solas y dos con niños. La mayoría en la playa) 10 de enero de 1935- (8 fotografías).
- 4) En mar del Plata-20 de enero de 1935- (Mujeres con niños en las playas) (8 fotografías).
- 5) Los niños en Mar del Plata. 27 de enero de 1935 (todas en la playa), (12 fotografías).
- 6) 10 de marzo de 1935. El veraneo en Mar del Plata- 7 fotografías y refiere fundamentalmente a la moda.

Del análisis de los 43 títulos surge la siguiente clasificación: 40 tienen que ver con Mar del Plata: 17 sobre las playas en cada temporada (una refiere a daños causados por un temporal), 11 de avances edilicios, en dos casos las dueñas posan frente a sus casas acompañadas de sus hijos, 3 para los deportes (golf y polo en bicicleta). El resto se reparte entre: la laguna La Brava (1), Ejercicios militares de buzos tácticos en el mar (1), las colonias de vacaciones para hijos de suboficiales del ejército(1) y del Patronato de la Infancia y el Asilo Unzué (3) y sobre el Día del Pescador (1). Éstas últimas dedicadas a otros sectores sociales, refieren a las vacaciones de los niños de estas instituciones en la ciudad, en general durante en el último mes de marzo. En todas, el madrinazgo benéfico de las damas marca las relaciones entre ambos sectores. Mencionamos, por último, tres suplementos sobre la exposición internacional de Sevilla, y sobre los atractivos turísticos de San Juan y a Jujuy.

2.2. Las fotografías seleccionadas: una propuesta de lectura

Como ya dijimos trabajamos con seis libros con recortes de *La Prensa*, correspondientes a 1930-1934. De las 356 fotografías de los rotograbados en sepia, hicimos copias de 185. De acuerdo con su asunto las clasificamos como:

- Fotografías de mujeres en distintas situaciones al aire libre: 91.
- Niños: 31.
- Construcciones: 45.
- Deportes: 21 (mujeres) 16 (Hombres).
- Traslado en tren: 10.
- Moda de mujeres en la playa: 21.
- Bailes: 17.
- Fotografías de mujeres con sus hijos: 26.
- Fotografías de niños: 43.
- Fotografías de mujeres con hombres: 12.
- Fotografías de grupos sin identidad: 23.

Las fotografías de mujeres en *La Prensa* aportan un mensaje de pertenencia con respecto a los lectores. Entre ambos circula un contrato de lectura. Hay una serie de índices que lo descubren. El dueño del diario interactuaba en la ciudad balnearia con el grupo social al que representaba. Los integrantes de la familia Gainza Paz son mencionados en algunos epígrafes. La mayoría de las imágenes se inscribe geográficamente en la playa. La moda de las jóvenes, las actividades de ocio desarrolladas, así como sus hijos y lugares de residencia, ponen el foco en la élite argentina que pasaba el período estival, cada año, en Mar del Plata. Era también para los dueños del diario la participación en la conformación de un propio espacio de pertenencia y distinción social.

La presencia de otros sectores está representada en *La Prensa* con relación a las mujeres de la élite a través de su madrinazgo benéfico hacia aquellos. Desde una mirada histórico social, el conflicto dramático entre ellos fluye con claridad.⁹⁸

3. El buen sentido en las fotografías de La Prensa

Roland Barthes inicia sus reflexiones sobre la fotografía a partir de observar la relación entre realidad y relato o naturaleza e historia hacia mediados de los cincuenta, en los textos reunidos en *Mitologías*. En cada uno de ellos percibimos las primeras preocupaciones del autor ligadas a la desnaturalización del significante.

“Reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de verdad” -expresa el autor-. Con esta afirmación plantea el “buen sentido” conceptualizado como una filosofía general de la humanidad, como una identidad que establece rápidamente una naturaleza, una equivalencia entre lo que se ve y lo que es”⁹⁹

El buen sentido que proponía el diario *La Prensa* a sus lectores pasaba por las vacaciones estivales en la ciudad balnearia más importante del país. La misma elite consumidora del medio gráfico esperaba verse reflejada en *La Prensa*. Este interés impulsaba, ordenaba y organizaba la rutina veraniega, consecuentemente marcaba pautas de conducta esperadas para las mujeres de la élite.

La clave de la obra de Roland Barthes se inscribe para nosotros en la lectura de carácter histórico que propone, frente al abordaje de la fotografía. La significación es elaborada por una sociedad que define móviles, actitudes y comportamientos inscriptos en un contexto determinado. En consecuencia, de la mano de Barthes hacemos hincapié en la semiología.¹⁰⁰

⁹⁸ En el anexo documental de la tesis incluimos los epígrafes, dimensiones y ubicación en la página, de cada una de las fotografías de los rotgrabados, así como algunas de las reproducciones seleccionadas. (Capítulo dos del anexo.)

⁹⁹ Barthes, Roland, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 89

¹⁰⁰ Entendemos que la semiología promueve descubrir los sentidos implicados en las imágenes, que van mucho más allá de la asepsia descriptiva que pretendía el positivismo. En su carácter de disciplina que estudia los signos,

La producción barthesiana presenta un recorrido de carácter sinuoso, sin embargo, nos parece relevante descubrir el itinerario que cruza a la fotografía. En *Mitologías*, esgrime la necesidad de desnaturalizar lo que se ve, luego sigue una concepción más estructuralista desde *Retórica de la imagen*, de 1964, cuando abonará a la cuestión de la formalización de la semiología como ciencia, donde establece las relaciones de connotación como significantes de la ideología.¹⁰¹ Posteriormente, en *Lo obvio y lo obtuso*, publicada en 1982, reflexionará sobre la paradoja de la fotografía ya que *“transforma la incultura de un arte mecánico en la más social de las instituciones”*¹⁰², y por último, desde la idea de *punctum* enfatiza las relaciones con la subjetividad, donde alude al emisor y establece un diálogo a partir de la presencia de la imagen con el receptor. Esto es desarrollado en su última obra *“La cámara lúcida”* donde centra su análisis en una fotografía de su madre cuando era niña. Habla de la imagen como un signo donde está la lengua por detrás. Ve en ella un fondo de lenguaje, una escritura, un mecanismo productor de sentido. El interés que adquiere para el espectador, y que hace que la misma le llegue se objetiva en lo que denomina *punctum*, ya mencionado anteriormente.¹⁰³

El escritor francés también se ocupa de la fotografía de prensa en *El mensaje fotográfico*, cuando la presenta como un mensaje constituido por una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor. La primera es la redacción del diario, el grupo de técnicos y fotógrafos, que sacan fotografías, las componen, las seleccionan y la jerarquizan en determinados espacios, le ponen un título y una leyenda. La exploración de estos tres aspectos exige un tratamiento diferenciado. Tanto la emisión como la recepción se inscriben en la

insertos en un convulsionado contexto social, consideramos que puede cumplir un papel activo de intervención social al orientarse hacia una crítica cultural o crítica a la ideología dominante. En este sentido el papel de Barthes es muy interesante. Y acá debemos diferenciar la semiología (de raíz europea y lingüística, ligada a Saussure con la semiótica, de raíz norteamericana, ligada a la lógica, a través de Peirce. (Warley, Jorge, *¿Qué es la semiología?, didáctica de los signos y los discursos sociales*, Buenos Aires, Biblos, 2011)

¹⁰¹ En ese momento interviene de “ la comunidad científica” integrada por Greimas, Eco, Benveniste, Jakobson, Bremond y Metz, sin embargo refiere: “En lo que a mí respecta, lo que dominaba ese período de mi trabajo no era tanto el proyecto de poner los fundamentos de la semiología como ciencia como el placer de ejercitar una sistemática: en la actividad de la clasificación hay una especie de embriaguez creativa. En su fase científica la semiología me deparó placer.”(en: *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993,p.74)

¹⁰² Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 1982,p. 116

¹⁰³ Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2004

sociedad que reconoce grupos humanos con actitudes, móviles y comportamientos que los define. El mensaje, propiamente dicho exige un análisis estructural diferente. No está aislado, y si lo estuviera difícilmente podremos abordarlo íntegramente. La estructura visual está acompañada por la estructura del texto lingüístico: la leyenda, el título, los resaltados, etc.

En el diario *Le Monde*, Barthes expresó en 1974 “*La semiología se me apareció, entonces, por su porvenir, sus programas y sus tareas, como el método fundamental de la crítica ideológica*”. Hacía referencia nuevamente a su obra *Mitologías*, desde donde pretendía denunciar los mitos pequeñoburgueses a partir de un análisis de los procesos de sentido, a través de los cuales la burguesía convierte su cultura histórica de clase, en cultura universal.¹⁰⁴

No nos interesa entrar ni en las discusiones sobre el carácter científico de la semiología ni en la polémica entre ésta y la semiótica. Como Barthes, entendemos que a través de la misma podemos abordar nuestro objeto de estudio: la fotografía, poniendo el acento en esta instancia en su carácter de símbolo; pero también como una metodología que nos embriaga por su creatividad, tomando sus palabras, y a través de la cual se exaltan justamente los patrones culturales de una época histórica.

4. El orden simbólico y la dominación masculina.

La construcción simbólica de las representaciones exhibe una definición diferenciada para los cuerpos femeninos, que remarcan de esa forma, las divisiones constitutivas del orden social y con más exactitud las relaciones sociales de dominación que se inscriben en hábitos diferentes. Así, la dominación masculina tiene todas las condiciones para su ejercicio. La representación se ve investida objetivamente de un sentido común, entendido como consenso práctico. Dice Bourdieu:

“Y las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico.”¹⁰⁵

¹⁰⁴ Warley, Jorge, ob.cit. p. 52

¹⁰⁵ Bourdieu, P. ob. cit. p. 49

Paralelamente, las imágenes que expone el mismo diario sobre los hombres, exhiben la *virilidad masculina*, de la que también se ocupa Bourdieu: Los buzos tácticos, las estrategias de entrenamiento de la marina frente a las costas de Mar del Plata, que reflejan los títulos de los suplementos con los que trabajamos tienen que ver con esto. Los hombres desde la actuación en el mar muestran su virilidad hacia las mujeres a conquistar.

“La virilidad masculina, entendida como capacidad reproductora sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia. El hombre, realmente hombre, es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública.”¹⁰⁶

Las fotografías del diario *La Prensa* exponen un sociograma que estructura el orden social como una máquina simbólica que ratifica los roles y divisiones entre los sexos. El espacio del ocio turístico es más adecuado para las mujeres que para los hombres. Además de exponer visualmente su belleza reiteran su integración plena al orden social instituido. Las poses y situaciones diferenciadas para solteras y las casadas, así lo confirman.

La importancia de los epígrafes, por otra parte, es fundamental en este punto. En primer término como forma de identificación personal y de reconocimiento de su estado civil, para las mujeres, en segundo, en contraposición a otros sectores sociales que no merecen individualización. Los epígrafes de las fotografías para Roland Barthes cumplen la función de relevo y de anclaje. La primera tiene relación fundamentalmente con el cine que propone un fotograma tras otro. Para la imagen fija, la fotografía, es vital la función de anclaje. En este sentido, el código lingüístico funciona integrado a la imagen, que de por sí es polisémica, y pretende fijar la cadena flotante de significados. La palabra contribuye a identificar los elementos de la escena. Es una operación denominativa, por eso hablamos de anclaje, ya que ayuda a elegir el nivel de percepción adecuado. “Constituye una especie de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales”.¹⁰⁷ El texto guía

¹⁰⁶ Bourdieu, P. ob. cit. pp. 68-69

¹⁰⁷ Ver: Barthes, Roland, Retórica de la imagen, en: *Comunicacions 4*, Paris, Senil, 1964

al lector entre los significados; es el derecho de control del creador sobre la imagen, frente al poder proyectivo de las figuras, consecuentemente toma sobre sí, la responsabilidad de situar el mensaje.

4.1. Las jóvenes casaderas: moda, ocio, deportes, bailes.

La foto pose de las mujeres es la más repetida, lo que delata el consentimiento y la preparación de la imagen. Las más osadas no miran a la cámara, se sientan de costado y miran al mar en actitud de reposo y reflexión. Otras sonrían al fotógrafo. La propuesta visual ligada a la moda aparece en tres publicaciones diferentes: la moda de los pijamas, las cabelleras y los vestidos de uso en la temporada veraniega. (Fotos N° 179,49,50,69,75,77)



Foto N° 179. Libro N° 6- 10 de marzo de 1935- El veraneo en Mar del Plata- Foto N° 179-Lucila Bosch



Fotos N° 49 y 50. Libro 3 La moda de los pijamas en las playas de Mar del Plata- 3 de marzo de 1932 – Foto N° 50 Carmen Senillosa con original pijama estilo marinero Irma Williams vistoso pijama de sinelik amarillo y blanco.(der.) Foto N° 49 Carmen Hume, pijama de lana roja y blusa de seda blanca (izq.)



Foto Nº 69. Libro 4- 17 de marzo de 1932- Durante la actual temporada veraniega en Mar del Plata se observa que la melena va siendo sustituida por la cabellera larga. Foto Nº 69- Lía de la Torre y Lily Estevez.



Foto Nº 75. Libro 4- 17 de febrero de 1932- María Rosa Newton



Foto: Nº 77. Libro 4- 17 de febrero de 1932- María Elena Ramos Mejía.



Foto Nº 2. Libro 1- 3 de marzo de 1929 - Julio César Genoud y Jorge Berardi en un automóvil construido en Playa Grande.



Foto Nº 7. Libro 1- 3 de marzo de 1929 - César, Ariel y Manrique Fernández Moreno.

Ninguna imagen muestra a las mujeres en actividades laborales. Esto refuerza el espacio de ocio y recreación que propone la ciudad. Las veladas bailables las individualizan con atuendos de disfraces. María Unzué de Alvear ofrece un baile en su mansión en la ciudad y las fotografías presentan a las jóvenes con sus diferentes atuendos para la ocasión. Es el único caso en el que junto a las fotografías consta el nombre del fotógrafo de apellido Mazer que asistió al domicilio particular a tomar las imágenes. Esto nos indica que el mismo ha sido invitado por la propietaria a asistir al evento y sacar las imágenes. (Fotos N° 139-141-142).



Fotos N° 139-140. **Libro 5- 22 de febrero de 1934** Señoritas que vistieron trajes de fantasía en el baile ofrecido por María Unzué de Alvear en su residencia en Mar del Plata. (*fotografías de Mazer: Es en el único caso que figura el nombre del fotógrafo*) Mercedes Pirovano, de aldeana bretona. Amalia de Anchorena de odalisca.



Foto: N° 126. Libro 5- 18 de febrero de 1934- En el concurso automovilístico: Carmen Staintien, Delia Maggioli y Amanda Staintien de Benedetti obtuvieron un premio estímulo. Ocupaban un coche de 1900 y vestían trajes de época.

4.2. Las mujeres casadas: hijos, propiedad, beneficencia.

Para las mujeres casadas sin embargo, el comportamiento esperado es diferente y así lo sugieren las fotografías, la temática predominante está ligada a los niños. (Fotos 1-2-13) Esto demuestra que los mismos permanecían en la ciudad con sus madres. En varios casos acompañados por sus niñeras.(Foto N°7) Ésta es la única que desarrolla un trabajo asalariado. Sin embargo, cuando aparecen en las fotografía no se las menciona. Los niños también muestran el vestuario de moda para ellos, como gorritos y salidas de baño. Se reitera su presencia en los espacios privados en las propias playas, o en los jardines de las mansiones que habitan, donde los vemos en las imágenes junto a sus progenitoras. (Fotos N° 60-65-66)



Foto: Nº 65. Libro 4- 13 de marzo de 1932-Inés Ayerza de Magnanini y sus hijos: Luis, Inés y Fernando.



Foto: Nº 60. Libro 4- 13 de marzo de 1932- Agustina Rodríguez Larreta de Alzaga Unzué y sus hijas Agustina, Angélica e Inés.



Foto: Nº 66. Libro 4- 13 de marzo de 1932 - Sara Josefina Anchorena de Leloir y sus hijos Sara y Alejandro.

La ausencia de hombres en las fotografías sugiere que mientras las mujeres están en el balneario desde enero a marzo, los esposos van y vuelven desde sus lugares de residencia laboral. Los fines de semana los vemos en los bailes realizados en los hoteles como el Bristol, el Club Mar del Plata o el Ocean Club. Lo que refuerza el deber ser que permite a las mujeres asistir a los bailes siempre y cuando estén acompañadas de sus maridos. Los epígrafes los individualizan y dan cuenta de su presencia en la ciudad.

5. El orden simbólico y las diferencias de clase.

Las fotos de grupos sin identidad refieren al Día del Pescador, en el puerto, a la colonia de vacaciones de niños en el Patronato de la Infancia, a la escuela taller de San Vicente Paul y al Asilo Unzué. En todos se destaca el accionar de las integrantes de la élite: la colecta de las jóvenes en el día del pescador (foto N° 105), que las presenta con nombre y apellido en contraposición a la imagen de los hombres en el acto religioso. Comparativamente los niños que van hacia la playa, tanto del patronato de la infancia como las niñas del asilo Unzué no registran nombres propios, sólo aparecen los de María Unzué de Alvear y su hermana Concepción, como hacedoras de la obra del asilo que lleva el nombre de su padre.



Foto N° 94. Libro5- 5 de febrero de 1933- Grupo de niños en el camión en el que son conducidos a la playa.



Foto Nº 9. Libro 5- 5 de febrero de 1933. En el comedor del Patronato de la infancia



Foto Nº 104. Libro 5 - 1 de febrero de 1934- Día del pescador. Durante el oficio religioso.



Foto Nº 103 Esther Hogg Peralta Ramos, Isabel Uribelarrea, Irene Ugarte, y Cora Gallo, que junto con otras señoritas efectuaron la colecta del Día del Pescador en la rambla y en las playas.



Foto Nº 93. Libro 5- 12 de febrero de 1933- El veraneo en Mar del Plata de los niños asilados en el Patronato de la infancia- Durante el baño de mar.

El conflicto dramático está planteado en las páginas de *La Prensa*: por un lado, las mujeres y los niños de la elite que descansan en la ciudad y disfrutan de la playa, de los espacios de ocio, como el golf y el tenis y aún el manejo de vehículos; como en el caso del concurso automovilístico a beneficio de Stella Maris (foto N° 126). Por otro lado, los otros sectores sociales: los hombres todos sentados en actitud paciente en el puerto, mirando a la cámara con cierta sorpresa, o las niñas del Unzué, o los niños del Patronato de la Infancia. Éstos últimos felices, disfrutan de sus vacaciones pero su presencia en las páginas del diario no les reconoce una identidad. Lo que se resalta en el accionar de las mujeres patrocinantes de cada institución.

En este contexto la imagen de María Unzué de Alvear no tiene un lugar destacado. Se la menciona en dos títulos de los rotograbados: el que hace referencia al baile de disfraces de carnaval que ha brindado a las jóvenes en su casa. Son las únicas fotografías del corpus donde se aclara que el autor de las fotografías es un tal Mazer. En segundo lugar se la nombra en las que reseña la obra del Asilo Unzué. También la reconocemos en la imagen en el Ocean Club en el agazajo al gobernador de la provincia, Federico Martínez de Hoz pero la leyenda no hace referencia a ella. Ya es una mujer mayor. Está en la ciudad. Su llegada y su partida es registrada por *La Prensa*. Se hace referencia a la mansión que habita sobre el Paseo General Paz, frente a la costa, donde como anfitriona recibe a sus amistades y al asilo que lleva el nombre de su padre, al que asiste asiduamente como inspectora en unas ocasiones o como presidenta de la Sociedad de Beneficencia, en otras.

6. El orden simbólico del enunciado.

Cada una de las fotografías lleva implícita una intención comunicativa. Para Bajtin, desde la teoría de la enunciación, todo acto comunicativo reviste la forma de un diálogo, en el sentido de prefiguración de la respuesta en el momento en el que se produce. El destinatario está presente en el enunciado, es la figura hipotética del receptor con saberes, expectativas, deseos y objeciones. Como expresan Daniela Fiorini y Leticia Schilman:

“Siguiendo la concepción bajtiniana podemos pensar la imagen como una forma discursiva. Está dirigida a alguien, y las marcas o huellas de ese destinatario están siempre presentes en el discurso visual. Asimismo, lejos de poder analizarse en forma aislada, la imagen está inmersa en un contexto sociocultural y circula en una red discursiva emparentándose con otros discursos”¹⁰⁸

Volvemos entonces a la idea de contrato de lectura. Desde estas imágenes el diario *La Prensa* dialoga con sus lectores. Les propone el deber ser para unos y otros y los invita a formar parte de sus representaciones.

También la sintaxis prefigura determinados enunciados comunicativos. Vemos que la composición está orientada a destacar a las mujeres o a los niños con nombre propio, a partir de la forma vertical para reforzar el individualismo. Cuando se busca acentuar el marco de la playa, por ejemplo, se reiteran las estructuras apaisadas con una línea del horizonte más alta de la media de la composición. Esto destaca, por repetición, la arena, el mar o los parques y las estructuras de las mansiones. Desde la reiteración dan forma a lo real, a lo normal, a lo cotidiano, a través de lo cual conforman una imagen armoniosa, placentera a la mirada. Cruzada por una iluminación que es, en general cenital, o sea de arriba abajo.

La lectura que propone a sus lectores el diario *La Prensa*, en estos años expone un mandato cultural para las mujeres de la élite: su responsabilidad como cuidadoras de sus hijos y garantes de la continuidad de un sistema de acción social ligada a la beneficencia, no como una tarea rentada, como una política pública del Estado, sino como una virtud caritativa hacia los más débiles socialmente. En este sentido la caridad es un argumento a favor de la conservación de la riqueza. El privilegio de pertenecer y gozar de una identidad que merece ser distinguida y mirada sólo se circunscribe a un sector. La elite a través de la fotografía asume las desigualdades. Esa capacidad para disfrutar y experimentar placer les pertenece y es de orden natural. Los otros todavía deberán esperar un poco más de una década, cuando este medio

¹⁰⁸ Fiorini, Daniela, Schilman, Leticia, “Apuntes sobre el sentido de la imagen”, en: Arfuch, Leonor, Devalle, Verónica, *Visualidades sin fin, Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 171

gráfico sea intervenido por el gobierno peronista y la estética visual dé un giro sustancial a través de otros soportes.

El *patrón cultural* desde el que había que trascender y distinguirse socialmente era exhibido, reiterado y ampliado según las reacciones y propuestas de sus lectores en este diario. En ese contexto, la presencia femenina estaba excluida de las actividades fuera del hogar. Sin embargo, cuantitativamente lo que prevalecía era un control visual sobre las actividades de estas mujeres. Estaban en Mar del Plata, en espacios abiertos, con sus hijos, en la playa, con los atuendos de moda, proponiendo a sus pares un "deber ser" inquietante. El ojo de la cámara, que en general era masculino, fijaba así un contexto de presentación sugiriendo un instante casual, que sin embargo a través de la cámara quedaba congelado. Otra vez el teatro, en este caso es el de Ibsen, con *Casa de muñecas*,¹⁰⁹ nos reitera el lugar de las mujeres propuesto por los hombres.

¹⁰⁹ Ibsen, Henrik, (1828-1906), obtiene el Premio Nobel de Literatura en 1905. Escribe y estrena *Casa de Muñecas*, en 1879. En la obra, Nora, la protagonista se busca a sí misma y abandona a su marido, luego que éste le reprochara su gesto de pedir dinero prestado para atender su deteriorada salud. Como objeto de su posesión, la llena de joyas y vestidos como adorno del hogar y gratificación a sus ojos y los de otros, pero de ninguna manera le da autonomía para socorrerlo económicamente. En ese momento, esa mujer, parecida a todas las burguesas de la época, causó no poca inquietud entre las mentalidades más conservadoras.

Capítulo III

El álbum de fotografías del XXV° Aniversario del Asilo Unzué.

En este capítulo trabajamos con un álbum institucional de fotografías de carácter privado. Las imágenes que lo integran corresponden al asilo Saturnino Unzué de Mar del Plata, cuya creación fue promovida por María Unzué de Alvear y su hermana, Concepción Unzué de Casares, e inaugurado en la villa balnearia, hacia 1912, con la presencia del presidente de la Nación en esos años, Roque Saénz Peña, y las socias integrantes de la Sociedad de Beneficencia de la Capital, de quien dependía el asilo.

Como todas las instituciones de la sociedad, estaba bajo la éjida del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, mientras que la gestión correspondía a la congregación religiosa femenina de las Franciscanas Misioneras de María, con sede en Roma. La obra albergaba a 350 niñas de 7 a 16 años. Recibían una formación religiosa; la educación básica, común y obligatoria equiparable a la de la escuela primaria, reconocida y regida normativamente por la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires; la instrucción en economía doméstica, que abarcaba limpieza en general, lavado, planchado de ropa y cocina; mientras que completaba el círculo, la instrucción en talleres: de lencería, textiles, de bordado, de encuadernación y de repujado en cuero.

La organización propuesta y largamente reiterada en estas instituciones, respondía a políticas públicas avaladas y promovidas por la Iglesia en la construcción de la *nación católica*. El maternalismo que necesariamente debía incentivarse para esa conformación social incluía el disciplinamiento de las niñas más desfavorecidas socialmente, tal como fuera problematizado por la historiografía argentina.¹¹⁰

¹¹⁰Acha, Omar, "Catolicismo social y feminidad en la década de 1930: de damas a mujeres", en: Acha, Omar, Halperín, Paula, *Cuerpos, género e identidades*, Buenos Aires, del signo, 2000, Mead, Karen, "La mujer argentina y la política de ricos y pobres" en Acha, O. y Halperín, P. ob. Cit., Pita, Valeria, "¿La ciencia o la costura?. Pujas entre médicos y matronas por el dominio institucional. Buenos Aires, 1880-1900", en: Alvarez, Adriana, Molinari, I, Reynoso, D. *Historias de enfermedades, salud y medicina, en la Argentina en los siglos XIX y XX*, Mar del Plata, UNMDP, 2004, Rey, Ana Lía, Tossounian, Cecilia, "Imágenes de mujeres virtuosas: moralidad, género y poder en la Argentina de entreguerras" en:

Las representaciones ligadas al asilo Unzué de Mar del Plata, cuya existencia cruzó prácticamente todo el siglo XX, se conectan con todos los capítulos de esta investigación, por los colectivos de género implicados: Las damas de la elite, dedicadas a la beneficencia y las púberes asiladas hacia las que se dirige su accionar.

El recorrido que proponemos comprende el abordaje desde el análisis del soporte fotográfico del álbum y su conexión antropológica, con el concepto de mitografías que materializa un hacer de características performativas, a través de los símbolos de dominación masculino-religiosa. Las poses de las jovencitas en diferentes imágenes analógicas nos permiten reconocer los signos de una sumisión excluyente de las asiladas hacia los otros cuerpos de género, en primer término y a la institución religiosa, en segundo.

A través de un soporte visual diferente, como lo es un álbum institucional de circulación privada, analizamos la interacción entre las imágenes y las niñas asiladas en la construcción de una determinada corporalidad de género. Puestas unas tras las otras, las fotografías conforman un relato donde se percibe con claridad la dominación simbólica diferenciada según los sectores sociales a los que pertenezca cada grupo; y donde, además, las relaciones de poder se conectan hacia adentro entre las mujeres de la Sociedad de Beneficencia, como socias e inspectoras, con las monjas franciscanas, como gestoras del disciplinamiento social, y con las asiladas, estas dos últimas en condiciones de encierro.¹¹¹

La representación escenográfica de las diferentes actividades que protagonizaban cotidianamente las niñas, bajo la atenta vigilancia de las monjas franciscanas, refleja con claridad la intencionalidad del promotor de las imágenes. Lo que subyace son formas de representación que revelan claros procedimientos de connotación, en primer término, ligados a la percepción de los mandatos de la casa madre, para todas las instituciones con estas características en Latinoamérica; mientras que en segundo lugar reconocemos en estas fotografías, la presencia y simbolización del poder pastoral del que habla Foucault, con

Lobato, Mirta (ed) *Cuando las mujeres reinaban*, Buenos Aires, Biblos, 2005, Nari, Marcela, *Políticas de Maternidad y Maternalismo Político*, Buenos Aires, Biblos, 2005,

¹¹¹ Delgado, Susana, *La gracia disciplinada, detrás de los muros del Asilo Unzué, 1912-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

referencia a las organizaciones religiosas donde los individuos –hombres o mujeres- sirven a los otros como pastores:

“Dicho poder tiene como objetivo la salvación individual en el otro mundo, además de poder de guía. Se sacrifica a sí mismo por la vida y la salvación de la carne de los demás; no atiende sólo a la comunidad sino a cada individuo en particular; se ejerce con el dominio de las mentes humanas, explorando sus almas desde el conocimiento de la conciencia y la habilidad de dirigirla, orientado particularmente a la salvación.”¹¹²

Las poses de las jovencitas en diferentes imágenes analógicas nos permiten reconocer los signos de una sumisión excluyente de las asiladas hacia los otros cuerpos de género, como las monjas, también en situación de encierro. Desde la vida de clausura, no entendida como separación del mundo sino como las de responsables de dar un soplo de vida a las que no lo tienen, reiteraban determinadas “grafías” en los cuerpos de las asiladas.

En este sentido expresa Ana María Bidegain:

“Dada la condición humana y la realidad social y eclesiástica del período pre-conciliar, el manejo de autoridad era vertical y jerárquico, de arriba hacia abajo, desde el Gobierno General hasta las comunidades locales, reproduciendo los esquemas patriarcales jerárquicos que se vivían al interior de la Iglesia y en el resto de la sociedad. También se considera una obediencia unilateral y vertical. Las decisiones tomadas por los gobiernos generales eran incuestionables, y lo mismo que se hacía o decía en la Casa Madre se repetía en las comunidades. El modelo predominante de la autoridad desembocaba naturalmente en autoritarismo, ya que no se consideraba a la persona como tal.”¹¹³

Los aspectos relevados, nos permiten afirmar que las imágenes interpelan a las monjas, en primer lugar, especialmente como custodia moral de la transformación de la sociedad, y en segundo lugar, a todas las púberes asiladas. Desde la representación, las poses creadas en los

¹¹² Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert, *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*, Chicago University Press, 1983, p. 46

¹¹³ Bidegain, Ana María, *Participación y protagonismo de las mujeres en la historia del catolicismo latinoamericano*, Buenos Aires, San Benito, 2009 p.27

espacios religiosos se reprodujeron hasta el hartazgo en todas las grafías femeninas como símbolo de sumisión y devoción hacia Dios y en él a todos los hombres. El desafío que nos proponemos es decodificar las fotografías y entenderlas como la historia misma con respecto a la conformación de la docilidad de los cuerpos de género.

1. El álbum fotográfico

El álbum fue organizado por la congregación de monjas Franciscanas Misioneras de María, en 1937, con motivo del veinticinco aniversario de la creación de la institución, los cincuenta años de existencia de la congregación, y la llegada de la Madre Superiora desde Roma, a Mar del Plata. En este sentido entendemos, que si bien el soporte elegido parte de una institución, su organización y circulación de carácter privado se corresponde más al resguardo familiar que al de difusión institucional.

El álbum fotográfico es un tipo de producción iconográfica en el cual las fotografías son aglutinadas según una decisión predeterminada. Se trata de una selección en la que la imagen asume un papel activo en la producción de sentidos y se articula con los textos y leyendas que los acompaña. Sus orígenes como tipología editorial se remonta a mediados del siglo XIX, cuando surgen los primeros cuadernos destinados al acondicionamiento de retratos fotográficos. Su popularidad fue inmediata. Las tapas del álbum traían objetos decorativos que poco a poco pasaron a integrar también las páginas internas. Surgen de la idea de colección y conlleva la tentativa de presentar una síntesis, un conjunto articulado de aquello que fue seleccionado como representativo de los grupos y lugares analizados.¹¹⁴

El álbum de referencia funciona como un archivo con una evidente condición narrativa. En él interactúan: los sujetos –o mejor las sujetas-¹¹⁵ de la historia, que descubren una condición de existencia y una temporalidad determinada en los ritos fotografiados que exhiben

¹¹⁴ Ferra de Lima, Solange, Carneiro de Carvalho, Vania, *Fotografía e cidade, Da razão urbana lógica de consumo. Álbuns de Sao Paulo (1887-1954)*, Campinas, Mercado de Letras, 1997.

¹¹⁵ Hablamos de sujetas por la perspectiva de género que sugiere a partir del participio pasivo subiere: poner debajo, someter, sujetar. (Diccionario Etimológico Corominas, 1954)

la rutina cotidiana de un espacio de disciplinamiento. Hablamos de un círculo femenino, donde las monjas y las asiladas son protagonistas. Las imágenes representan diferentes escenas de la vida del asilo Unzué, y exhiben las más íntimas de las acciones humanas que reiteran las niñas, como comer, cocinar, dormir, lavar la ropa, coser, estar enferma. Para Armando Silva, el modo de construcción del álbum transmite dos presupuestos de comunicación: el acto de mostrar y el acto de ser mirados. Se muestra para después ver, es un diálogo aplazado.¹¹⁶

Este álbum, como ya dijimos, fue organizado por las monjas franciscanas, en cuyo poder se encuentra actualmente. No fueron publicadas y tenían como finalidad reconstruir un relato colectivo de la comunidad religiosa en la Argentina y su accionar misionero, en particular en Mar del Plata, con motivo de la visita de la madre Superiora que había llegado de Roma. El mismo está trabajado en este capítulo como ejemplo del poder performativo de la imagen fotográfica que en consecuencia acentúa su carácter de presencia. Su lectura reitera las gráficas femeninas como símbolo de sumisión y devoción hacia Dios y en él a todos los hombres. Las fotografías exponen una presencia aleccionadora del "deber ser" femenino: dócil, abnegado, maternal y diligente en el hogar.

2. Las mitografías y el carácter performativo de las fotografías.

Desde una perspectiva antropológica, pensamos la relación entre el receptor y la imagen, desde donde ésta se ubica en un tiempo, pero logra transmitir en el otro, una carga de significación. En este sentido utilizamos el concepto de *Mitografías* de André Leroi Gurhan,¹¹⁷ entendido como nuestras palabras con vida interna, como las imágenes que cuentan un ethos esencial que pertenece a una sociedad. Son las historias que proponen un relato mítico del mundo. Son las mismas que desdibujan las fronteras entre ficción y realidad, entre información y comunicación, entre pintura y fotografía, entre la palabra y la imagen.

¹¹⁶ Silva, Armando, *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*, Bogota, Norma, 1998

¹¹⁷ Lambert, Frederic, *Mytographies*, Paris, Edilig, 1986

En esas grafías que marcan *el decir* necesariamente se implica el sujeto. Sujeto medial que toma la palabra en el contexto, entre la imagen en sí y el propio cuerpo. En este sentido, a partir de Belting, entendemos la fotografía como un fragmento de la realidad que la cámara arranca al mundo, pero también como el resultado de una técnica y como la expresión de un medio que la produce. Las imágenes analógicas entonces, son imágenes del recuerdo, de la imaginación con que interpretamos ese mundo. No son contingencia pura, lo representamos con imágenes de nuestra propia imaginería. Así, intermitentemente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo.

La fotografía, medio moderno de la imagen por antonomasia, funciona desde esta perspectiva, como un espejo en el que aparecen las imágenes ya creadas, una y otra vez. Desde nuestra mirada cambiante, permanece únicamente en imágenes como alguna vez fue. En este sentido, la fotografía no funciona tanto un documento sino como un símbolo, como un recuerdo de un casi perdido sentido del mundo. Al respecto dice Belting:

“La diferencia entre imagen y realidad, en la que radica el enigma de una ausencia hecha visible, regresa la fotografía a través de la distancia con relación al tiempo que llega post factum hasta nuestros ojos.”¹¹⁸

Para Leonor Arfuch, el poder de la imagen es paradójico. Por un lado, conlleva la idea de reflejo, de imitación, y de representación. Por el otro, la precaución y el temor de la imagen, su inquietante vecindad con la imaginación y el peligro de seducción. Para la investigadora argentina:

“El poder de la imagen no consiste en su capacidad de adecuación al mundo ni en aquello que nos hace- o nos impide- conocer de la cosa sino en su fuerza de representar- es decir, mostrar algo nuevo, en el modo en que impacta en quienes la leen, y por ende, en la direccionalidad de la respuesta más que en su ajuste a aquello que la inspira. Como en el lenguaje, podemos hablar entonces de la fuerza performativa de la imagen.”¹¹⁹

¹¹⁸ Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz editores, 2009, p. 269

Esta performatividad de la imagen es evidente en la iconografía religiosa que da forma y sentido a diversas prácticas. En las fotografías con las que trabajamos en este capítulo se hace presente un mecanismo de modelización de la sociedad que traza el umbral de lo permitido y lo prohibido, los sentimientos recomendables y los otros. Esa gestión de las pasiones que es constitutiva del orden social. Las fotografías cumplen, al decir de Arfuch:

“no sólo un papel aleccionador y pedagógico, marcado fuertemente por la ideología, sino también disciplinador: hay una regulación de las costumbres que se pretende cada vez más universal y también un nuevo registro del miedo...”¹²⁰

3. El corpus fotográfico: La fotografía documental

El material fotográfico que utilizamos en este capítulo es un álbum de ciento veinte imágenes, que pertenece, como ya dijimos al archivo de la congregación de las Hermanas Franciscanas Misioneras de María en la Argentina y corresponde al género foto-documental. El objetivo que expresa refiere a una auto-celebración, a la promoción de la calidad de la obra institucional que realizaban las religiosas en la Argentina y a una especie de rendición de cuentas hacia sus autoridades superiores. El artefacto contiene treinta y siete hojas de cartulina marrón y cada una tiene adherido un papel transparente, para proteger la fotografía. Tiene tapas duras forradas en cuero verde oscuro, similar al de yacaré. Los tamaños de las fotografías varían. Hay treinta y cinco de 17 x 23 cm., que ocupan una sola página cada una. Le siguen en tamaño setenta y nueve de 12 x 18, que en algunos casos varían de largo o de alto, lo que indicaría que fueron recortadas, y por último dieciseis de 8 x 10 cm. Para su relevamiento las dividimos entonces, en tres grupos: las grandes, que suman treinta y cinco, las medianas, que son sesenta y nueve y las chicas, con dieciseis fotografías.

¹¹⁹ Arfuch, Leonor, Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global, en: Arfuch, Leonor, Devalle, verónica (comp.) *Visualidades sin fin, imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo, p. 19

¹²⁰ Arfuch, L, ob. cit. p.93

Para su abordaje y comprensión hemos realizado una ficha de cada una de las fotos que integran el corpus. En primer término le adjudicamos un número, y las clasificamos por dimensión, formato, asunto, epígrafe y descripción.

Por su asunto la clasificación aporta los siguientes números: siete son sobre aspectos edilicios; veintinueve corresponden a las actividades diarias de las niñas asiladas; cuarenta y tres refieren a ceremonias religiosas de la comunidad del asilo; dieciocho se relacionan con las visitas de las inspectoras de la Sociedad de Beneficencia; catorce versan sobre actividades de recreación y nueve sobre actividades relacionadas con la patria. Metodológicamente seleccionamos una fotografía de cada tópico con el que hemos clasificado el conjunto.

La decisión del fotógrafo es fundamental en las características que presentan las imágenes. Relevamos al menos dos casas comerciales responsables de la ejecución de las mismas. Una, de Mar del Plata y otra de Buenos Aires. La primera corresponde a un fotógrafo, *Udorico Carnaghi*, quien tenía su estudio fotográfico en la diagonal Pueyrredón y Bolívar de la villa balnearia y era además reportero gráfico de la Nación, según pudimos constatar en los libros de acta de las supervisoras del Asilo Unzué¹²¹.

En la reunión del 15 de febrero de 1937 realizada en dicho asilo con la presencia de la Presidenta de la Sociedad de Beneficencia de la Capital, Elisa Alvear de Bosch y las supervisoras socias: Celina S. de Jantus, Inés Dorrego de Unzué y Felisa Ortiz Basualdo de Alvear se indica que:

“La Señora Presidenta advirtió que el fotógrafo Carnaghi vendría a sacar algunas fotografías de parte del Diario La Nación y que se le prestaran facilidades. Fijó se sacaran las vistas de: el frente del asilo, la capilla, el jardín, el comedor, el taller grande, un dormitorio, el consultorio odontológico, el monumento a San Francisco y las señoras donantes.”¹²²

¹²¹ Las supervisoras del asilo eran las señoras que integraban la Sociedad de Beneficencia y tenían la responsabilidad de supervisar uno o varios asilos de la institución.

Consideramos que al menos tres de las fotos que vamos a analizar: el frente, el jardín, el taller, fueron realizadas por Carnaghi. Las otras suponemos que fueron efectuadas por el estudio *D. Ylla*. Fotos retratos modernos, Cabildo 526, según figura en un sello que una de ellas presenta en el reverso. Todas tienen un epígrafe escrito a mano debajo de fotografía en el álbum.¹²³

La visión del fotógrafo emerge en la mayoría de las imágenes. Según deducimos de la indicación dada al mismo por la institución, cuando requiere que saque fotografías del frente, de la capilla, del asilo, del dormitorio, del comedor, etc. La incorporación de las niñas pareciera automática en la orden del cliente, sin embargo el autor promueve diferentes significados desde su inclusión. La función de estas representaciones es de testimonio, de identificación y de prueba.¹²³ Todos elementos que refuerzan el carácter apelativo de las imágenes, la propaganda de la labor de las monjas Franciscanas Misioneras de María y de la Sociedad de Beneficencia en las fotografías sobre la vida cotidiana, "tomadas en estado natural".

3.1. La connotación de las fotografías

Barthes en diversos trabajos utiliza el concepto de connotación, entendido como una fuerza centrífuga que se abre a la cultura y ofrece un abanico de significantes discontinuos de naturaleza no lingüística, y hasta a veces lo anexiona al de ideología. Aspecto éste muy criticado por Kerbrat-Orecchione, debido a que considera que no necesariamente los aspectos ligados a la subjetividad deban vincularse con aquella.¹²⁴

Desde nuestra perspectiva, la connotación refiere a un *discurso secreto* que se expone de manera ostensible y al mismo tiempo encriptada y que se configura de manera íntima y personal en el receptor. Por un lado la imagen es descriptiva, es referencial, es denotativa de

¹²² En esa fecha las supervisoras se reunían en Mar del Plata. Suponemos que la orden de sacar fotografías obedecía a la inminente celebración de las Bodas de Plata del asilo para el 5 de marzo del mismo año. (VER: Libro de Actas N° 6, p. 220. Acta del 15 de febrero de 1937. Archivo Asilo Unzué).

¹²³ Mario Carlon distingue tres clases de imágenes que construyen mayor efecto de realidad: la imagen de testimonio (de prensa), la de identificación (el retrato de identificación) y la de prueba (legal). Carlon Mario. *Imagen de Arte/ Imagen de información*, Buenos Aires, Atuel, 1994.

¹²⁴ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotación*, Buenos Aires, Hachette, 1983

algo o de alguien, pero por el otro susurra al oído del receptor diversos sonidos, de acuerdo con la subjetividad implicada y el tiempo histórico en el que se produce la conexión con la imagen.

En consecuencia, metodológicamente luego de la descripción formal de la imagen, analizamos las fotografías como un artefacto cultural, como una presencia, como un símbolo que contiene un plano de la expresión y un plano del contenido: sintáctico y semántico. En la primera, revisaremos el orden canónico de los elementos plásticos propios de la fotografía: encuadre, marco, luz, pose; mientras que en la segunda recuperaremos los procesos de significación, en particular los referidos a la connotación, que nos permiten conectar las relaciones de la imagen con las creencias, opiniones y comportamientos sociales y suponer las raíces de aquel susurro secreto.



Fotografía N°1 (N°91)

Asunto: Aspectos edilicios.

Dimensiones: 17 x 21 cm

Formato: Apaisado.

Epígrafe: Frente principal del establecimiento, niñas paseando.

Sobre aspectos edilicios, el álbum tiene 7 imágenes. Sintácticamente observamos que el encuadre de la fotografía es horizontal, el tratamiento del espacio es escenográfico. Sobre la línea del horizonte se levanta el edificio que ocupa lateralmente ambos márgenes y en el centro se ubican los portales del mismo. Hacia el nivel superior, también en el centro la cúpula llega con su vértice en aguja hacia el margen superior. La luz es diáfana y frontal. Semánticamente enumeramos los elementos denotados: una arquitectura de cuatro cuerpos, uno central, donde tres arcadas enmarcan hacia adentro las puertas. Hacia ambos lados se enfrentan dos construcciones rectangulares. El edificio está enrejado, con una palmera de cada

lado de la entrada, casi paralelamente se ven los cuerpos de unas niñas. Los elementos connotados son: el frente del edificio que corresponde a un internado, posee un oratorio por la cúpula y la cruz que sobresale y las asiladas son las jóvenes que caminan al frente del mismo. Lo simbólico se nutre del disciplinamiento en los cuerpos que se confunden con las rejas, la vestimenta similar de todas, su rigidez y firmeza refieren a una formación con características bien definidas.



Fotografía N°2 (N°75)

Asunto: Actividades de las niñas

Dimensiones: 17 x 21 cm

Formato: Apaisado.

Epígrafe: Taller de tejidos.

Desde la sintaxis reconocemos un espacio interno, enmarcado por la arquitectura. Las paredes y el techo aportan una composición aérea, a su vez el piso, delimita la perspectiva. Las niñas sentadas también adoptan una pose compositivamente plástica, a partir de los distintos planos que ocupan. Semánticamente describimos los elementos denotados: son cuatro grupos de niñas. El último está ubicado transversalmente con respecto al que se encuentra enseguida hacia delante. También varias niñas en el plano medio horizontal. En primer plano has tres niñas, una junto a cada una de las máquinas de tejer que se ubican hacia ambos lados, para no tapar al grupo que está sentado tejiendo detrás. En el mismo nivel tres niñas de pie acomodan material. Los elementos connotados refieren a la actividad manual que realizan las niñas, en este caso tejidos, que indican además que comparten el espacio con otros talleres, que correspondería al grupo que está al fondo, cuyo frente es diferente, pero también refiere al manejo de máquinas. Las niñas están ensimismadas en su labor, no hay diálogos ni miradas entre ellas. Tampoco miran a la cámara.



Fotografía N°8 (N°189)

Asunto: Las ceremonias religiosas.

Dimensiones: 18 x 25 cm.

Formato: Apaisado.

Epígrafe: *El altar mayor.*

Nuestro pequeño Palermo.

El asunto corresponde a las ceremonias religiosas, que constituyen el 51% del total de fotografías del álbum. Desde la sintaxis, el encuadre es escenográfico. La composición es simétrica. En el centro, hacia arriba de la línea del horizonte está el altar, desde el centro se eleva la cruz mayor, hacia abajo, la pose propone nueve hileras de niñas de espaldas a la cámara, la línea central está ubicada justo en el medio, con cuatro de cada lado, coincidiendo con la virgen del altar y con la cruz hacia la parte superior. La luz es diáfana, y se transparenta por los velos de las niñas y se proyecta hacia arriba. Semánticamente, los elementos denotativos son: el altar con la estatua de una virgen en el medio y más atrás una cruz de gran tamaño, a cada lado del altar hay plantas y banderas pontificias y argentinas, en el jardín, también se destacan árboles. Hacia delante formadas en hileras las asiladas miran al altar con velos de tul en la cabeza, con guardapolvos y una banda que les cruza el pecho. Hacia el fondo se ve una construcción. Los elementos connotativos nos sugieren que el espacio corresponde al jardín del asilo. El ámbito está preparado para el oficio religioso de la misa. Las sillas a uno y otro lado indican los lugares donde ha de sentarse los encargados de la celebración. Las niñas esperan el inicio de la misma. La cruz tiene además el símbolo de dicho congreso. El velo de tul que las niñas tienen la cabeza, refiere a un rito católico de presentarse ante Dios con la cabeza cubierta en actitud de respeto ante la celebración de la misa. Como en una obra de teatro, ellas forman parte del público que espera el ingreso de los actores ausentes: los sacerdotes en escena. La presencia de la virgen de Luján sugiere que la misma es en acción de

gracias, luego de la protección que dispensara con motivo del viaje de toda la comunidad del asilo al Congreso Eucarístico de 1934.



Fotografía N°87 (N°77)

Asunto: Visita de las inspectoras.

Dimensiones: 12 x 18 cm

Formato: Apaisado.

Epígrafe: Acto Conmemorativo de las Bodas de Plata.

Sintácticamente es una composición equilibrada en tres planos: el superior con la imagen del Papa, en la pared en el centro, y a cada lado de ella, dos fotografías. En el plano medio, la pose central la ocupa una mujer de pie y a uno y a otro lado se ubica a otras personas sentadas. En el plano inferior varios niños se encuentran sentados en el suelo. La luz es artificial y el espacio es interior. Semánticamente, los elementos denotativos son: La mujer que habla en el medio, a partir de la lectura de un papel, la mayoría de mujeres a uno y a otro lado y los niños en el plano inferior. Además, la presencia de dos hombres, uno vestido de civil, el otro de rango eclesiástico. Una mesa en el medio, con un arreglo floral y diplomas encima. Elementos connotados: una autoridad de la Sociedad de Beneficencia dirige la palabra con motivo de la celebración del Aniversario. El público no se ve, sólo está en foco lo que sería el plano del escenario del acto. A uno y otro lado otras socias de la institución acompañan a la presidenta. Las mujeres de la Sociedad de Beneficencia, con residencia fija en Buenos Aires, están en Mar del Plata, la Biarritz argentina, el 5 de marzo de 1937, fecha del XXV aniversario de la creación del Asilo. La mujer que dirige la palabra en el acto es la Presidenta de la Sociedad, Elisa Alvear de Bosch, el hombre de civil es Vicente Gallo, rector de la UBA, representante del Estado. El eclesiástico es Monseñor Serafini, Obispo de la Plata, jurisdicción de la que dependía Mar del Plata en ese momento. El asilo tiene un importante Oratorio y brinda un servicio a la comunidad, ya que desde allí se imparten los sacramentos a los vecinos.

Por último a la derecha las dos mujeres de oscuro son Concepción Unzué de Casares y María Unzué de Alvear.



Fotografía N°52 (N°87)

Asunto: Actividades de recreación.

Dimensiones: 17 x 23 cm.

Formato: Apaisado.

Epígrafe: *Dulce realidad.*

Desde la sintaxis, reconocemos un espacio exterior organizado en tres planos. El primero son dos tubos blancos que cruzan y cortan las imágenes de los personajes que están en segundo plano, a la izquierda y a la derecha. Al fondo, otros personajes recortados, conforman el tercer plano y cubren el espacio lateral. También a los costados dos árboles a cada lado aportan simetría a las líneas de primer plano, que enmarcan particularmente la figura del centro. Semánticamente los elementos denotados son la monja con su hábito blanco, las niñas con un vestido a cuadros, atrás otras niñas con el mismo delantal y la arquitectura al fondo. Los elementos connotados sugieren un paseo en el tranvía, esas líneas que cruzan la imagen son de la máquina que recorre el jardín del asilo, la arquitectura al fondo así lo indica. Las asiladas acompañan a la monja en un paseo en tranvía. Ella es la Madre General de la congregación, que ha llegado de Roma y visita el asilo. La misma estuvo en la Argentina en octubre de 1934. El epígrafe expresa un sueño concretado, por parte de las monjas del asilo que consistía en mostrar a la máxima jerarquía de la congregación la obra que realizan. La fotografía alude a una actividad recreativa. Las otras fotografías del mismo tema muestran a otras niñas rodeadas de monjas en un paseo por el Parque Camet y otras, a las más grandes en las playas de Punta Mogotes, frente al Mar y todas vestidas iguales. Sólo una de las fotos que proponen actividades recreativas muestra a las niñas actuando en el parque y disfrazadas de flores y mariposas.



Fotografía N°88 (N°180)

Asunto: Actividades patrióticas.

Dimensiones: 12 x 18 cm

Formato: Apaisado.

Epígrafe: Desfile por la rambla de una Fiesta patria.

Sintácticamente reconocemos una línea diagonal que cruza desde el vértice inferior izquierdo al superior derecho, en el plano hacia arriba se organiza el motivo, hacia abajo el espacio vacío refiere a una calle. La misma muestra a varios escuadrones de jóvenes desfilando, y a un costado público que aplaude, en un plano posterior, el marco lo aporta una construcción arquitectónica. Hacia atrás y arriba, otras edificaciones se perfilan en una loma, entre ellas reconocemos una Iglesia. La luz es diáfana e ilumina todos los espacios. Un cuerpo numeroso de jóvenes mujeres desfila acompañado por diez mujeres ubicadas al lado de cada escuadra; al costado, un público aplaude el paso; detrás, una arquitectura de estilo en una ciudad de casas bajas aporta el marco. Desde la connotación se sugiere un desfile cívico-militar en el que participan las internas del Asilo Unzué, acompañadas por las maestras. El público está integrado por niños y referentes de agrupaciones militares, propio de una fiesta patria. El lugar es la Rambla francesa, la loma que se proyecta detrás es la de Santa Cecilia. La vista se inscribe de sur a norte. Sin dudas, podemos contextualizar temporal y espacialmente el asunto que muestra la participación de los colegios – y el asilo tenía carácter de tal, ya que impartía la educación primaria-, en los desfiles, cuyo escenario en este caso es la rambla, frente a la costa marplatense. Esta arquitectura fue demolida por el gobierno de Manuel Fresco y se erigió en su lugar el complejo del Casino y Hotel Provincial, a fines de los años treinta. Las imágenes, según inferimos desde las otras fotografías incluidas en este asunto, expresan la participación de las internas en los homenajes a la patria básicamente en dos aspectos: la participación en desfiles –hay un ensayo en el patio y tres que las muestran marchando por calles de la ciudad

en distintos años-, por un lado y la de los símbolos patrios, por otro. Esto último ejemplificado en otra imagen que muestra un cuadro vivo en el que varias niñas sostienen en sus manos el Escudo Nacional mientras que otras hacen lo propio con el escudo del Congreso Eucarístico. El desfile, la bandera y el escudo se inscriben en la categoría de símbolo unida a la de Patria, pero también a la de Dios. Una y otro insertos en la abstracción de lo inmaterial.

Párrafo aparte merecen los epígrafes de las fotografías que al decir de Roland Barthes cumplen la función de anclaje, ya explicada en el capítulo anterior. Para fijar la cadena flotante de significados el texto guía al lector y lo amarra hacia una orilla determinada.

Más allá de que la orden de sacar las fotografías haya correspondido a las mujeres de la Sociedad de Beneficencia, la compaginación del álbum y los códigos lingüísticos evidentemente fueron propuestos por la comunidad de franciscanas. Todos los epígrafes dirigen nuestra percepción al lugar adecuado. Por ejemplo en la primera: *Frente principal del establecimiento, niñas paseando*, nos obliga a volver a la fotografía para buscar a las niñas. La increíble simetría que surge entre los cuerpos erguidos y los barrotes de la reja que rodea al edificio dificultan su reconocimiento. Aún así, su presencia es denunciada por el código del lenguaje. Situación que no ocurre en la segunda, *Taller de tejidos*, que se presenta despersonalizado. Lo que interesa a las monjas es mostrar en el primer caso la disciplina de los cuerpos de las internadas, mientras que en la segunda, la misma se da por descontada. Está incorporada a la actividad cotidiana.

La cuarta, *Acto Conmemorativo de las Bodas de Plata*, propone un epígrafe descriptivo de los hechos que tienen lugar: la celebración de los veinticinco años de la institución.

La quinta, *Dulce realidad*, hace referencia a la presencia de la Madre Superiora en el establecimiento de visita con motivo de cumplir cincuenta años la existencia de la casa matriz de la congregación, en Roma, símbolo de su labor dedicada a la infancia desamparada.

La sexta, igual que la cuarta, sitúa la escena, pero también la data. La construcción que da marco al desfile es la rambla francesa demolida hacia 1937. *Desfile por la rambla en una fiesta patria*.

Dejamos para el final la tercera fotografía, *El altar mayor. Nuestro pequeño Palermo*. En esta imagen en particular quisiéramos resaltar una serie de elementos que confluyen para reconocer en ella un fuerte simbolismo. Desde el epígrafe, también las niñas están excluidas de la imagen, pero podemos marcar algunas cuestiones más. En primer lugar están de espaldas a la cámara, no tienen rostro, no se las individualiza como sujetos. En segundo lugar, los velos envuelven sus cabezas en un halo místico, impulsado por la contundencia de las transparencias de la luz. En tercero, tanto el rostro, como el corazón, como su sexualidad miran al altar, no a la cámara. Por último, la referencia lingüística indica que el altar es un símil en menor tamaño del erigido en los bosques de Palermo con motivo de la realización del XXXII Congreso Eucarístico Internacional que se realizara en Buenos Aires, en 1934 al que asistieran todas las internadas. Todos y cada uno de estos aspectos remiten al lugar de la mujer en el mundo católico según las encíclicas papales.

La formación impartida a las niñas en el asilo seguía estos principios a través de la cuales se instituía el ethos de estas niñas, futuras madres y esposas de bien. Así, proponían un conjunto de cualidades que debían ser adquiridas luego del trayecto educativo y que les iba a permitir insertarse por el camino del bien y sanar su alma. No olvidemos el carácter naturalmente apasionado, o peor aún salvaje de la mujer, que había que neutralizar frente a los cambios que se avecinaban con las transformaciones que proponía la sociedad moderna.

Si buscamos los índices¹²⁵ de esa identidad estos podrían reflejarse en los rostros inclinados de las asiladas, en su corte de pelo similar, en la ausencia de miradas a la cámara, en la entrega a Dios - asunto de la mayoría de las fotos-, en la aplicación manual, por último, en la ajenidad del yo.

Varias son los valores destacados en las imágenes. En primer término: *la mujer hacendosa*, como valor femenino indispensable para el desarrollo de tareas en el hogar. En segundo lugar, *la madre abnegada* que podría formar a los futuros ciudadanos a resguardo de la trasgresión moral; contribuyendo así a la regeneración social que desde la Iglesia se percibía

¹²⁵ Ginzburg en su paradigma indiciario analiza los índices en el sentido de síntomas o actos fallidos, de Freud, para demostrar que a través de signos aparentemente triviales es posible reconocer la identidad del autor. (Ver: Ginzburg, Carlos, *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994)

ante una crisis evidente. Dice Acha: "cuando el catolicismo en la Argentina se dispuso a cubrir la sociedad con su dominio ideológico, las mujeres necesariamente llamaron la atención de sus esfuerzos."¹²⁶

Por último la devoción a Dios y a la virgen como freno de las pasiones que debían ser contenidas en *un maternalismo virginal* difundido por la Iglesia que sostuvo un proyecto de domesticación femenina sin permitirle ningún atisbo de autonomía. Ellas, desde su integración al mundo divino, en mimética sintonía con la virgen María, no dejarían apagar la fe religiosa.

Las consignas papales fueron la fuente de inspiración de las congregaciones religiosas, como dice Ana María Bidegain:

"Hasta el Concilio Vaticano II se tomaban más en cuenta las disposiciones canónicas que aspectos como la realidad social. (...) las formas organizativas de las comunidades locales hasta en los más mínimos detalles y en los lugares más apartados fueron copia de la "Casa madre", que León XIII había solicitado las instalaran en Roma", como fue el caso de las hermanas Franciscanas Misioneras de María.¹²⁷

Lo novedoso fue en Argentina, en el marco de la "*nación católica*", las divisiones evidentes en las características femeninas entre las mujeres con nombre propio del capítulo anterior y éstas, las "otras", cuyo papel estaba ligada a la obediencia, la disciplina, la devoción, la resiliencia, la aplicación en las tareas del hogar, donde la pulcritud, la prolijidad en los quehaceres diarios se prolongaba en sumisión y entrega al esposo y a los hijos, pero también a la funcionalidad del orden social al servicio de las más ricas. El poder pastoral y el de la élite de la Sociedad de Beneficencia se amalgamaron para surcar los cuerpos y el espíritu de cada una de estas mujeres, en el camino de la salvación, que sólo se obtuvo a través de la hazaña, la proeza, el mérito de formar un cuerpo sin identidad.

¹²⁶ Acha, Omar, Catolicismo social y femineidad en la década de 1930: de "damas" a "mujeres" en: Acha, Omar, Halperín, Paula, ob. cit., p.199

¹²⁷ Bidegain, Ana María, *Participación y protagonismo de las mujeres, en la historia del catolicismo latinoamericano*, Buenos Aires, San Benito, p. 65

Conclusión.

En esta primera parte hemos puesto en diálogo tres géneros fotográficos, dispuestos, además en soportes diferentes: el retrato femenino en el primer capítulo, el fotoperiodismo en el segundo y el álbum institucional de carácter privado, en el tercero. Los agrupamos así porque consideramos que todas las fotografías que la integran son artefactos culturales que remarcan una presencia característica en el tiempo histórico. De allí que entendamos que esta presencia tiene un carácter performativo que condiciona las conductas y refuerza una valoración subjetiva, que a pesar de todo, no pierde su acento individual. Así el conflicto dramático de la experiencia privada se inscribe en el marco de la propia historia personal de las protagonistas, pero también de las receptoras de las imágenes.

El poder de la imagen circula entre cada uno de los corpus de fotografías con las que trabajamos y se articula en el último capítulo con el poder religioso, que lejos de liberalizar las costumbres, las constriñe y guarda relación con los afectos y la pasión.

El ojo de la cámara organiza un sociograma visual para unas y otras. Entre las mujeres de la élite también hay control a través de su exhibición en los retratos de uno de los diarios más prestigiosos de la Argentina. Las mujeres que propone a sus lectores el diario *La Prensa*, en estos años, expone un mandato cultural para las mujeres de la élite: su responsabilidad como cuidadoras de sus hijos y garantes de la continuidad de un sistema de acción social ligada a la beneficencia. El privilegio de pertenecer y gozar de una identidad que merece ser distinguida y mirada sólo se circunscribe a un sector, y es reiterada a partir de los epígrafes de las imágenes, así como por el lugar que ocupan en las páginas del diario. La élite a través de la fotografía asume las desigualdades. Esa capacidad para disfrutar y experimentar placer les pertenece y es de orden natural. Los paseos, la moda, la cabellera, son síntomas de un deber ser que las distingue por un lado y que las inhibe de proponer espacios propios de libertad.

Las otras, las de otros niveles sociales deberán esperar todavía un poco más de una década, cuando el medio gráfico con el que trabajamos en el capítulo dos sea intervenido por el gobierno peronista y la estética visual dé un giro sustancial a través de otras propuestas. Nos

referimos a las mujeres representadas en las fotografías de las fábricas de cigarrillos, en los modelos de Berni, y en la sirvienta española de Arlt, las que marcan un circuito cruzado tanto por valores estéticos como por el deseo masculino.

Por su parte, los soportes materiales de estos artefactos visuales, las fotografías del periódico en el capítulo dos y el álbum institucional privado, en el tres, nos hablan de un contrato de lectura también diferente para unos y otros, a la vez que conforman la memoria selectiva del deber ser femenino de la época que nos ocupa. Las fotografías de prensa suponen una exposición, una presentación, en y desde, una pertenencia de clase. A través de ellas se descubren las actividades para el ocio y la recreación de una clase bien delimitada por los nombres y apellidos que portan las leyendas que acompañan a las imágenes. Pero también quedan expuestas y ubicadas en el espacio que les corresponde. Así la violencia simbólica desde la dominación masculina promueve el buen sentido que circula con el consentimiento de unas y otros. Mar del Plata veraniega desde *La Prensa* era una gran *casa de muñecas*, donde cada una de las mujeres tenía perfectos roles asignados.

Por su parte, el álbum institucional privado propone una circulación interna de estas imágenes. El sistema de disciplinamiento desarrollado por muchas de aquellas mujeres de la élite, para las pobres y asiladas en sus asilos, entra en el orden de lo privado y queda a cargo de otras mujeres en situación de encierro: las monjas. Ellas conforman el álbum con la función de rendir cuentas de su obra pastoral a las propias autoridades religiosas de la congregación. Los nombres de las niñas no son relevantes, como los de aquellas que pertenecen a la cofradía son *las hermanas*, en su mayoría originariamente de Europa –mayoritariamente italianas y españolas- que perdieron su identidad al momento de recibir los votos, cuando fueron enviadas en su tarea misionera al cono sur. También entre ellas los roles asignados están abiertamente vinculados al nivel social acreditado al ingresar.

Tanto las fotografías de mujeres de la élite de *La Prensa*, identificadas con sus apellidos atildados, como las de las monjas y asiladas, sin nombre propio, conforman un espacio de control social para la integración de la *nación católica*. Los circuitos de circulación que proponen las fotografías, a través de los soportes trabajados, performativamente van

conformando patrones culturales de género y de clase que traducen la ideología patriarcal y se inscriben en la memoria histórica con características muy precisas.

Por último, hemos saldado la deuda de la fotografía con las otras artes en el capítulo uno, cuando afirmamos que a partir del surgimiento de aquella se produjo un cambio de paradigma artístico que llevó a la construcción de un campo disciplinar denominado *artes visuales* en lugar de *bellas artes*. Pero paralelamente entendimos que la fotografía, a pesar de haber tomado las nociones de espacio del Renacimiento en la pintura, ha establecido un fuerte compromiso con otra estética: el teatro. A través del género dramático observamos el desarrollo de un conflicto que se conecta con el tiempo histórico. Por eso, por la connotación simbólica que exhiben las fotografías puestas en diálogo unas con otras, los códigos que resaltan no son los de la pintura sino los del drama.

Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que la acción es llevada a su realización por otros cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizadas- dice Rancière- en *el espectador emancipado*.¹²⁸ En este sentido el teatro se asocia a la comunidad que ocupa un espacio y un tiempo, un conjunto de percepciones, de gestos y actitudes que precede y forma las leyes y las instituciones políticas, pero también como el espacio de la asamblea donde la sociedad toma conciencia de su situación y discute sus intereses. Es el ritual purificador en el que se ponen en posesión de sus propias energías. Por ello hemos reiterado a lo largo del trabajo que cada una de las fotografías puestas en diálogo, o mejor, en tensión, unas con otras, refieren a un conflicto dramático. El mismo opone la ilusión a la mimesis, la exterioridad a la interioridad, el espectáculo a la voluntad de poder, la contemplación a la exteriorización de la propia voluntad, a la mirada pasiva, la práctica activa para la transformación colectiva. Sin dudas ese fue el camino elegido por las mujeres en el proceso de transformación cultural de la dominación masculina. Sin embargo, serán otras fotografías que nos lo demuestran y dejen a éstas como símbolo de un pasado.

¹²⁸ Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010

Segunda parte: La fotografía como representación.

*"...pero una cosa es el pensamiento, otra la acción
y otra la imagen de la acción. La rueda de la
causalidad no gira entre ellas"* Friedrich Nietzsche

Introducción: La construcción visual del hecho histórico

En esta segunda parte del trabajo nos interesa revisar el lugar que le asigna la sociedad a la *fotografía pública* y la importancia que la misma adquiere para legitimizar las conductas sociales en general y los roles de género en particular. Desde el abordaje de la fotografía documental en permanente interacción con el fotoperiodismo, trabajamos la misma como un mecanismo de representación que naturaliza y regula la vida social, donde cada grupo le confiere funciones acordes con sus propios intereses. Nuestra hipótesis propone que ésta conjuga una forma de representación social que compone un relato visual – o mejor aún un discurso de la experiencia vivida- que sirve a las instituciones para incidir políticamente sobre las prácticas culturales de la sociedad.

En la fotografía documental se interconectan diversos códigos, donde lo que prevalece no es precisamente la objetividad como atributo del referente, sino y contrariamente, una cualidad que adquiere en función de un determinado patrón discursivo de significados. Esto nos lleva a tratar las fotografías, no como simples reflejos de una realidad histórica, sino a tener en cuenta que las mismas obedecen a procedimientos de construcción donde se ponen en juego determinadas ideologías. Lo real adquiere de esta manera otro sentido: no es la realidad lo que espeja la imagen, sino la forma en que se la enfoca, los tópicos que se reiteran dentro de la historicidad de su producción.

Proponemos focalizar nuestra atención en dos géneros fotográficos ligados a la fotografía documental y el fotoperiodismo permeado por el concepto de edición, desde otros soportes: el álbum institucional y el libro ilustrado. El primero corresponde al álbum

fotográfico recordatorio del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, realizado en Buenos Aires en octubre de 1934; mientras que el segundo refiere a un libro ilustrado con fotografías que representan las instituciones –entre hospitales y asilos- que tenía bajo su órbita la Sociedad de Beneficencia de la Capital, publicado hacia la misma época, con motivo de cumplirse los ciento diez años de existencia de la institución, creada por Bernardino Rivadavia en 1824. Contexto histórico éste, de excepcionalidad por la necesidad de las damas de la elite, responsables de la acción benéfica del Estado, de validar y defender su propio modelo de acción social.¹²⁹

1. La representación.

Las fotografías que nos interesan, en este apartado, son las que testimonian la existencia de determinados hechos históricos es decir que “*son la prueba*” de lo que se dice. El enfoque propone analizarlas como representación. En consecuencia es necesario que definamos con claridad que entendemos por tal.

Según Stuart Hall el concepto de *representación* ha ocupado un nuevo e importante lugar en el estudio de la cultura. La representación conecta el sentido a ésta y al lenguaje. Consecuentemente propone una distinción entre tres diferentes relatos o teorías: las aproximaciones reflectiva, la intencional, y la constructorista. La primera estudia la representación como un reflejo, como un espejo, de algo que ya existe afuera en el mundo de los objetos, la gente y los eventos. La segunda, la intencional, pone el acento en la teoría de la comunicación, donde lo que se representa expresa sólo lo que el hablante o escritor o fotógrafo, en nuestro caso, quiere decir, su sentido intencional personal, mientras que el tercero, el constructorista focaliza el carácter construido en y mediante el lenguaje y la imagen.¹³⁰

¹²⁹ En otros trabajos ya hemos analizado la situación de tensión que vivían las mujeres de la Sociedad de Beneficencia en su relación con el poder político. Ver: “La intervención de la Sociedad de Beneficencia”, en: Delgado, Susana, *La gracia disciplinada...ob.cit.*

¹³⁰ Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas

Desde la historiografía, por su parte, Roger Chartier utiliza el concepto en *El mundo como representación*, aplicado al análisis de la lectura de libros en un período histórico determinado, donde analiza nuevos modos de articulación entre las obras, las prácticas y el mundo social, sensible a la vez a la pluralidad de divergencias que atraviesa una sociedad y a la diversidad de empleo de materiales o códigos compartidos. Para su análisis parte del concepto de representación que toma de Furetiere:

“La palabra *representación* muestra dos familias de sentidos aparentemente contradictorias: por un lado, la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es una exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona. En la primera acepción, la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una imagen capaz de volverlo a la memoria y de “pintarlo” tal cual es.”¹³¹

La importancia del análisis de Chartier reside en revelar esa contradicción que los textos - y las imágenes fotográficas, presentan: “Al considerar que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio”¹³² (p. 49)

Por su parte, W.J. T. Mitchell, desde su obra *Teoría de la imagen* expresa:

“Utilizo “representación” como el término maestro de este campo no porque crea en ningún concepto general, homogéneo o abstracto de representación, sino porque posee una larga tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas, estéticas e incluso económicas que tienen que ver con “estar en lugar de” o “actuar por”. Como todas las palabras claves, tiene sus limitaciones, pero también la virtud de que simultáneamente relaciona las disciplinas visuales y verbales dentro del campo de sus diferencias y las conecta con cuestiones de

¹³⁰ Chartier, Roger, *El mundo como representación, Historia cultural entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992. p. 58

¹³⁰ Chartier, R., ob. cit. p. 49

conocimiento (representaciones verdaderas), de ética (representaciones responsables) y de poder (representaciones efectivas)"¹³³

También Michel De Certeau se ocupa de la representación, para la cual propone el concepto de heterología de la representación, a través de la cual se implica una doble actividad: de construcción e interpretación aplicable a diversas expresiones culturales que desbordan, contradicen y superan el aparato-dispositivo logocéntrico de lo visible.

"Cualesquiera que sean sus modalidades, la expresión cultural es ante todo una operación. La temática de las investigaciones actuales la provee por otra parte, de una primera descripción. Tres puntos impresionan sobre todo: 1.*hacer algo con algo*, 2.*hacer algo con alguien*.3, *cambiar la realidad cotidiana*, y modificar el estilo de vida, hasta arriesgar la existencia misma".¹³⁴

Estos presupuestos teóricos del autor están permeados por la idea de *tácticas* que desarrolla la sociedad para lograr transformarla. Lo que implica una capacidad de reacción en el receptor.

Paralelamente, en el mismo espacio académico, Foucault define en su obra *Las palabras y las cosas*, el concepto de *representación* como una imagen verbal o plástica de cualquier objeto, realizada según una serie de convenciones, más que por la mayor o menor fidelidad con la que fuera plasmado el objeto. De esta forma la representación plantea relaciones pero también interacciones asociadas a las ideologías y a las relaciones de poder que instituyen las creencias y el control.¹³⁵

Tanto Chartier, como Mitchell, como de Certeau, como Foucault, desde diferentes perspectivas teóricas, abrevan en el modelo constructor de la representación, donde se produce la interacción entre los enfoques teóricos de la semiótica y el discurso. La primera resalta la relación entre las cosas del mundo y sus representaciones a través del concepto de

¹³³ Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid, Ekal, 200p, p.14.

¹³⁴ de Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión, 2004, p.201

¹³⁵ Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003

signo que interviene en los sistemas de sentido de nuestra cultura. Los signos visuales y las imágenes, aún aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, como la fotografía, son signos. El sentido y la representación pertenecen al aspecto interpretativo de las ciencias culturales y humanas.

Los últimos desarrollos han reconocido la naturaleza necesariamente interpretativa de la cultura y el hecho de que las disquisiciones nunca producen un momento final de verdad absoluta. Al contrario, las interpretaciones siempre son seguidas de otras interpretaciones, en una cadena sin fin. De allí la importancia de Foucault cuando enfoca el problema de la representación, en la producción de conocimiento a través de lo que denomina *discurso*, y lo hace brindando mayor atención a las especificidades históricas que al enfoque semiótico. Según expresó *las relaciones de poder, no las relaciones de sentido*, eran su principal preocupación. Los objetos particulares a los que Foucault presta atención son las disciplinas de las ciencias sociales y humanas - las ciencias sociales subjetivadoras- como él las denominó. "Éstas habían adquirido un creciente papel, prominente e influyente, en la cultura moderna y eran, en muchos casos, consideradas como el discurso que, como la religión en tiempos previos, podían darnos 'la verdad' en el conocimiento."¹³⁶

Siguiendo a Ana María Mauad entendemos que la condición histórica de las fotografías públicas reside en su intrínseca conexión política. Su práctica refiere a los sujetos sociales, sus estrategias de registro, y la experiencia de ver y componer un discurso visual, llevan implícito un compromiso político a través del sentido. En consecuencia, conecta la política con las relaciones de poder. Por detrás y por delante de la cámara, la escena se torna pública al representar diferentes formas de potestad a partir de determinadas reglas pautadas por las instituciones que las promueven y pasan así a constituir los soportes de la memoria pública.¹³⁷

Por lo tanto, desde un marco teórico que concibe la representación de las fotografías como un discurso en las que intervienen relaciones de sentido y de poder, trabajamos en esta

¹³⁶ Stuart Hall , ob.cit.p. 26

¹³⁷ Mauad, Ana María, *Fotografía pública y cultura visual en perspectiva histórica*, en: *Revista Brasileira de História da Mídia*, 2013,pp.11-20

segunda parte las fotografías públicas que se presentan, o como periodísticas, o como documentales. Desde su carácter de construcción muestran una ambigüedad clave que exigen tener en cuenta, además la intencionalidad de "verdad" que promueven y la facultad de persuasión que exhiben. En ambos capítulos, los protagonistas son la Iglesia y el Estado, a través de la Sociedad de Beneficencia, en el último. Los corpus fotográficos seleccionados reflejan las figuras del comitente y el editor, además de la propia del fotógrafo que acciona el disparador. El relato no presenta fisuras ni debilita la comprensión. Las relaciones jerárquicas están bien delimitadas, las diferencias de género, también. El discurso legitima una relación de subordinación política y social hacia la Iglesia que también incluye a las mujeres de la élite.

2. La fotografía documental

El término *fotografía documental*, surgió en 1930 con relación al documental cinematográfico, aunque el género existía desde hacía tiempo. Este estilo dirá Walter Evans, "contrariamente al arte, debe servir a un fin". El fotógrafo desempeñaba un papel de testigo, de observador, pero también de investigador de situaciones políticas, sociales, económicas, culturales de un ámbito determinado. Para ello generalmente realizaba una gran cantidad de tomas en un primer momento, para después proceder a seleccionar en función del objetivo previsto.

Entre los antecedentes del género citamos en Norteamérica a John Thomson, con *Imágenes de China y su pueblo*, publicada en 1873; Thomas Annan en 1877 presenta sus testimonios sobre edificios insalubres de Glasgow. En Alemania, Franz Herman Titzenthaler se interesa por la vida de la ciudad, por las fábricas, mientras que en Francia se destacan hacia 1904 Paul Géniaux y Luis Vert con temas como los obreros, los burgueses y el teatro.

La obra de Jacob Riis y Lewis Hine, éste último sociólogo, busca mostrar la miseria en Estado Unidos, y las situaciones de explotación humana. La posterior crisis de 1929 fue el disparador para la organización de agencias de investigación fotográfica, como la Farm Security

Administration, creada en 1935 por el sociólogo Roy Emerson Stryker quien define la fotografía documental:

“Es una actitud y no una técnica; es una afirmación y no una negación (...) La actitud documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo. Simplemente dota a estos elementos de limitación y dirección.”¹³⁸

La fotografía documental paulatinamente se traduce a través de la prensa. La necesidad de informar se reproduce en imágenes, luego de la invención del telégrafo, la radio y el teléfono. En 1907, Édouard Belin desarrolla su primer “belinógrafo” y envía las primeras imágenes por radio, en 1925. Sólo harán falta pocos minutos para que una imagen en blanco y negro, analizada por una célula fotoeléctrica, se transmita de un continente a otro. El método más empleado fue la transmisión por belinógrafo conectado a la línea telefónica. La calidad de la imagen dependía de la calidad de la línea telefónica y los cortes que se producían eran muchos. Sin embargo este procedimiento significó una revolución para el desarrollo de la fotografía de prensa. El fax moderno deriva directamente del belinógrafo que se extiende también, posteriormente, a las imágenes animadas para televisión, hacia 1930.¹³⁹

La imagen foto documental pasó a ilustrar e informar sobre los grandes sucesos del mundo contemporáneo, y derivó en un oficio que se desarrolló cuando se pudieron imprimir imágenes y textos juntos: el fotoperiodismo. Sus antecedentes ya fueron revisados en el capítulo dos. Recordamos sólo que desde este soporte, la imagen era entendida como información, prueba y testimonio irrefutable de los hechos. El uso masivo de la fotografía en los diarios, se produjo hacia 1910 y su pleno desarrollo hacia el período posterior a la primera guerra mundial. Los métodos más usados fueron las máquinas rotativas tipográficas, heliográficas (grabado en bajorrelieve de los cilindros de impresión) que permitían la impresión de gran tirada.

¹³⁸ Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona, G.Gili, ob.cit. p. 41

¹³⁹ Amar, Jean-Pierre, ob. cit. p. 36-37

Al compás de los cambios epistemológicos que se fueron produciendo en los estudios sociales, se comienza a discutir la “prueba de verdad” que exhiben las fotografías. Consecuentemente se revisa la relación de intermediación del emisor de la imagen, y la ambigüedad consecuente que la misma traduce para el receptor. Para Pierre-Jean Amar la fotografía documental debe analizarse teniendo en cuenta tres criterios:

“La elección del sujeto, la del destinatario futuro (por el fotógrafo o su patrocinador) y el lugar del azar forzosamente reducido al momento de la toma. La fotografía documental equivale a una descripción del mundo por un autor, cuya intención es comunicar claramente lo que se le ocurre. Esta fotografía intenta eliminar cualquier ambigüedad sin resultar sin embargo, una imagen totalmente objetiva.”¹⁴⁰

Paulatinamente se va conectando la significación de los términos *documental* y *representación* y se observa que el primero está constituido por el segundo. La idea de evidencia, que está más cerca de una maniobra política que de la objetividad, contribuirá a eludir a la imagen analógica como objeto de estudio desde la historia.

En su obra *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Peter Burke sostiene que al igual que los textos o los testimonios orales, “las imágenes son una forma importante de documento histórico”. Desde sus páginas iniciales, sin embargo, plantea su desconfianza a la idea de objetividad de la máquina fotográfica. Para ello tiene en cuenta la comparación que hiciera Siegfried Kracauer (1889-1966) al comparar a Leopold von Ranke (1795-1886), símbolo de la historia objetiva, con Louis Daguerre (1787-1851), para demostrar que los historiadores, al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar.¹⁴¹

Sin embargo, hay otras diferencias que debemos registrar además del punto de vista. La primera y fundamental radica en la dimensión temporal. La historiografía describe un suceso en el tiempo en función de su desencadenamiento posterior, mientras que la fotografía se

¹⁴⁰ Amar, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La marca, 2005, p. 38

¹⁴¹ Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001. En el último capítulo, “De testigo a historiador” el autor toma en cuenta el concepto propuesto por H. White de *historiofotía* como la representación de la historia y de nuestras ideas a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico.

asume como testigo de la historia. Está ahí, en tiempo y lugar. En segundo, desde la función que propone prevalece una celebración épica antes que la búsqueda de la realidad histórica.

Entendemos en consecuencia que para su abordaje debemos cuestionar la fuerza retórica del documental anclada en ese carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, de su realismo esencial. Históricamente el realismo fotográfico sirvió al positivismo y al mismo tiempo fue su fruto. Sin embargo hay una paradoja, según expresa Allan Sekula:

“La cámara sirve para *naturalizar* ideológicamente el ojo del observador. Según esta creencia, la fotografía reproduce el mundo visible: la cámara es el motor de la realidad, el generador de un mundo duplicado de apariencias fetichizadas, independiente de la práctica humana”.¹⁴²

3. La construcción

Nuestro análisis sobre los corpus de fotografías de los dos capítulos que siguen: un álbum institucional, en el capítulo cuarto y el libro ilustrado, en el quinto, se inscriben en la teoría construccionista de la representación. Entendemos a ambos, como textos que contienen distintos sistemas de signos que articulan y combinan dos aspectos: la imagen y un concepto. En el cuarto, las imágenes tienen en su origen un carácter periodístico, en el sentido en que la máquina fotográfica releva los sucesos ocurridos en Buenos Aires, con motivo del Congreso Eucarístico Internacional, en 1934, mientras que en el quinto, las imágenes no hacen referencia a un acontecimiento histórico particular, sino que “documentan” la cotidianeidad de las instituciones que dependen de la Sociedad de Beneficencia. Definimos, en consecuencia, estas fotografías como foto ilustración, ya que “se caracterizan por depender de un texto previo que marca y origina la imagen, ésta debe explicarlo, esclarecerlo y/o generar en el destinatario un afán de aproximación a los contenidos del texto”.

¹⁴² Sekula, Allan, Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación, en: Ribalta, Jorge, *Efecto real*, Barcelona, Gili, 2004, p. 40

Otro aspecto fundamental que debemos tener en cuenta, y que presenta características similares en ambos corpus, es la figura del editor gráfico, responsable de la distribución, selección y jerarquización de las imágenes: en su conjunto van a configurar el modelo visual de la publicación. La edición gráfica desarrolla la función periodística que confiere un sentido determinado y consciente a las imágenes.

Todo poder se exhibe como espectáculo, dirá Sorlín:

“ Puesta en imágenes la política se convirtió en espectáculo y los políticos en actores. Políticamente ninguna imagen es neutra. Por lo tanto la decisión de fotografiar es ya una iniciativa política. Un hecho cualquiera adquiere el status de acontecimiento si alguien provoca un movimiento o curiosidad, si hay señal o reacción del público. La imagen completa la enunciación verbal no la precede. Se convierte en algo así como el símbolo del acontecimiento”.¹⁴³

Metodológicamente abordamos el análisis de las fotografías a partir del reconocimiento de los distintos tipos de espacio que propone Mauad al revisar las imágenes de periódicos de Río de Janeiro en los años cincuenta. La historiadora brasileña presenta un método histórico-semiótico para el abordaje de las fotografías.¹⁴⁴ El procedimiento supone un análisis del contenido: agencia, lugar, tema, personas, objetos, atributos, tiempo; y de la forma de expresión: tamaño, formato, encuadre, iluminación. Por último estas unidades culturales se reubican en categorías espaciales: fotográfica, geográfica, del objeto, de la figuración y de la vivencia.¹⁴⁵

Desde esta metodología combinamos recursos cualitativos y cuantitativos que nos permiten reconocer cómo se articula un discurso social y político que remite a sistemas de

¹⁴³ Sorlín, Pierre, *El siglo de la imagen analógica, los hijos de Nadar*. La marca, Buenos Aires, 1997, p. 73

¹⁴⁴ El uso del término semiótico viene del que utiliza Umberto Eco quien propone la semiótica aplicada como análisis de la imagen a partir de determinadas herramientas semióticas. Mauad en este caso organiza el esquema de los espacios como un método de investigación que permite descubrir el funcionamiento de la comunicación y su significación. Aclaramos que este esquema nos parece útil para reforzar el carácter de construcción de la fotografía. Los mismos fueron propuestos en las primeras investigaciones de la historiadora brasileña, mientras que el concepto de fotografía pública, con el que trabaja actualmente, se plantea desde el campo de la hermenéutica y su dimensión histórica. Si bien el concepto de poder con el que trabaja remite a Bourdieu nos parece interesante conectar su concepto de *fotografía pública* con el de *discurso* de Foucault.

creencias de género y de clase. La reiteración de determinadas estrategias fotográficas en cada uno de los espacios analizados, en más de 600 fotografías entre los dos capítulos, confirma un discurso mítico que incluye "naturales" identidades individuales y colectivas.

Capítulo IV

El álbum fotográfico del XXXII Congreso Eucarístico Internacional

1. La representación de la *nación católica*

El objeto de análisis privilegiado en este capítulo es un álbum de fotografías producido y editado por la Iglesia católica argentina. El mismo se titula *Selección fotográfica de los solemnes actos eucarísticos*, referido al XXXII Congreso Eucarístico Internacional celebrado en octubre de 1934, en Buenos Aires.

Dicho congreso es considerado por la historiografía argentina como el acontecimiento que marca un antes y un después en las relaciones entre Iglesia-Estado y sociedad civil y como el umbral de acceso a la “*nación católica*”; cuando la primera adquiere un protagonismo vital y ejerce una influencia decisiva en el plano de las ideas, pero también en lo político y social. En este sentido, pasa a ocupar institucionalmente, un lugar privilegiado en la lucha por el poder y la conquista de consenso, que le permite construir un nuevo orden alternativo al liberalismo y también al anti-liberalismo de los comunistas y socialistas.¹⁴⁶

Al respecto, expresan Di Stéfano y Zanatta:

“En un proceso no exento de tensiones y conflictos, signado por progresos pero también por crisis de crecimiento, la Iglesia de aquellos decenios se articuló y consolidó su estructura jerárquica y organizativa, su perfil doctrinario asumió sus contornos más netos y a influir de manera inédita sobre la marcha de la vida política, social e intelectual de la nación.(...) Y fue también entonces, por último, que la práctica religiosa volvió a asumir, para vastos estratos de la población, un papel central en la vida cotidiana, y que a los vientos de secularización que habían soplado durante décadas se contrapuso una renovación corriente de espiritualismo católico.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ver: Zanatta, Loris, *Perón y el mito de la Nación Católica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999

¹⁴⁷ Zanatta, Loris, *Perón y el mito de la Nación Católica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999

La representación escenográfica de los distintos actos desarrollados en la ciudad de Buenos Aires refiere a los actores- protagonistas y conforma un relato que ubica la práctica religiosa en un espacio predominante en la vida nacional. El lugar central es ocupado en todas las imágenes por las autoridades eclesiásticas. El poder político aparece en segundo plano. Los temas que se repiten son las masas anónimas convocadas, desde la organización estimadas en dos millones de personas. A través de diversas imágenes, tomadas desde el aire, se busca demostrar la activa participación ciudadana. El foco se ilumina particularmente para descubrir al Ejército Argentino, que merecen actos individualizados, entre las que se destaca una ceremonia religiosa especial y además, la confesión pública. Pero lo más evidente es la subordinación social, que proponen desde los hombres arrodillados, al momento de la comunión. También las ausencias nos permiten inferir otras lecturas que abonan la construcción de esa *nación*: la ausencia de mujeres, con la absoluta exclusión de las dos marquesas pontificias: María Unzué de Alvear y María Harilaos de Olmos, ambas Vicepresidentas de la Comisión de Mujeres del Congreso, pero sólo desde el soporte visual que las distingue: el retato.

Nuestro objetivo en este capítulo es abordar el análisis del álbum institucional como una operación histórica, desde el comitente que organiza la producción de un relato que luego se traslada a partir de la memoria histórica hacia un imaginario social determinado. El vital protagonismo de los medios de comunicación en la organización actividades del XXXII° Congreso Eucarístico contribuyó a la difusión de ese imaginario. Lo novedoso fue la lucidez de la Iglesia para innovar en esa construcción desde la coordinación con los medios, al promover el uso de recursos técnicos y humanos de avanzada para los años treinta.

Nuestro aporte se inscribe en el debate historiográfico ligado al concepto de *nación católica* discutido y revisado por varios historiadores especializados en la temática: Zanatta, Di Stéfano, Romero, Lida, etc. Cada uno, en mayor o menor medida, trata de responder a la

pregunta ligada al comportamiento de la sociedad argentina en esos años, tan poco apegada a la democracia.¹⁴⁸

Desde el mensaje que propone el álbum con el que trabajamos, entendemos que la producción de sentidos, compaginada a través de las fotografías, conjugó un imaginario que persiste en los relatos míticos ligados a la masificación de la *nación católica* en esos años, que ubicó como protagonista fundamental a la Iglesia en general y a los representantes eclesiásticos locales, en particular. En este sentido revisamos desde la sociología, los conceptos de *imaginario social* que proponen Castoriadis y Ricoeur; y por el otro, el de las *formaciones discursivas* de Foucault para reafirmar la idea de operación histórica en la construcción de la representación de la *nación católica*. Por último, a través del análisis histórico-metodológico de Mauad, reconocemos la construcción de un relato sin fisuras, donde las imágenes interpelan especialmente a las Fuerzas Armadas como custodia moral de la transformación, mientras que el futuro se proyecta en todos los guardapolvos blancos de los niños de los diferentes asilos y los jóvenes intelectuales, con la absoluta exclusión de la participación femenina.

2. El escenario histórico y los medios

La Iglesia Católica ha desarrollado en la historia cuarenta y ocho congresos eucarísticos. El que tuvo lugar en Buenos Aires en 1934 ocupó el número treinta y dos. La Argentina fue el primer país sudamericano en lograr esta distinción. Con excepción del anterior, el de 1932, que se concretó en Chicago, los otros, iniciados a partir de 1881, tuvieron su epicentro en Europa y a Francia como anfitriona en diez oportunidades. La decisión sobre el país donde podía concretarse cada congreso, correspondía al Vaticano, en la figura del Papa, en primer lugar, y en el Pontificio Comité, en segundo.

Las investigaciones sobre el tema, producidas por Miranda Lida, proponen un pormenorizado análisis de las fuentes periodísticas, donde se destaca el rol de los medios para

¹⁴⁸ Di Stéfano, Roberto, Zanatta, Loris, Historia de la Iglesia argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX, Buenos Aires, Mondadori, 2000, p. 354

activar la presencia masiva de la ciudadanía, en Buenos Aires del 10 al 15 de octubre de 1934.¹⁴⁹ En la misma sintonía, la tesis de Mercedes Galíndez avanza sobre la percepción de los medios de comunicación como gestores de *la cultura de movilización de masas*, desde donde se articularían cuatro mecanismos que tuvieron como protagonista a la prensa: planificó la organización del CEI como un espectáculo, aportó los canales de comunicación para toda la información específica, promovió el orden y difundió un imaginario especial propio del congreso.¹⁵⁰ Consideramos en este sentido, que la fotografía tuvo un rol activo y novedoso en dicha prensa. Los diarios ya trabajados por Lida y Galíndez así lo confirman. En su mayoría incluso editaron un número especial para las jornadas, como fue el caso de *La Prensa, La Nación y Caras y Caretas*.

La masividad del uso de la cámara se corrobora en dos avisos de *La Nación*, una del viernes 12 y otra del sábado 13 de aquel octubre de 1934. Ambos ubicados en el margen inferior derecho. El primero es una publicidad de la casa comercial *Lutz Ferrando*, refiere a las colecciones de fotografías de las ceremonias, que la empresa expone para la venta y promueve como “*documento histórico*”. También publicita la adquisición de películas y revelados. El segundo, corresponde a Kodak Argentina y convoca a cargar las máquinas de la misma marca, con los rollos correspondientes, con el fin de obtener los mejores resultados porque “*este magno acontecimiento no volverá usted a presenciar.*”¹⁵¹

3. El imaginario social

Esta expresión surgida de Cornelius Castoriadis, ha sido abordada por distintas disciplinas como la psicología social, la sociología y la historia y se relaciona con otras categorías teóricas como imagen, mentalidad e ideología. Nos interesa particularmente entender sus

¹⁴⁹ Lida, Miranda, “Mitos y verdades del XXXII Congreso Eucarístico Internacional”. En: *Revista Criterio*, noviembre, 2009.

¹⁵⁰ Galíndez, Mercedes *Informando al peregrino: medios y movilización de masas en el Congreso Eucarístico Internacional*, Tesis de Licenciatura, Instituto Di Tella, Universidad de Buenos Aires.

¹⁵¹ Lida, Miranda, *El catolicismo de masas en la década de 1930. Un debate historiográfico*, IIª Jornadas de Historia de la Iglesia en el NOA.

características como fenómeno colectivo en los que la tecnología que ofrecen los medios, en general, y la fotografía, es particular, cambian la sensibilidad e instaura los imaginarios.

El *imaginario social* define a las sociedades humanas como creación ontológica de un modo de ser sui generis, absolutamente irreducible al de otros entes. Designa el mundo singular una y otra vez creado por una sociedad como su espacio propio. El imaginario social es un “magma de significaciones imaginarias sociales” encarnado en instituciones. Como tal, regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, en la que determina tanto las maneras de sentir y desear, como las maneras de pensar. En definitiva, ese mundo es esencialmente histórico. En efecto, toda sociedad contiene en sí misma una potencia de alteridad. Siempre existe según un doble modo: el modo de “lo instituido”, estabilización relativa de un conjunto de instituciones, y el modo de “lo instituyente”, la dinámica que impulsa su transformación. Por eso resulta conveniente hablar de lo “social-histórico”.¹⁵²

Articulamos, además el pensamiento de Castoriadis con el de Ricoeur, quien expresa que el *imaginario social* está constituido por dos ejes conflictivos, que se relacionan con aquel doble modo de lo instituido y lo instituyente de Castoriadis: “la ideología” y “la utopía”. El primero, entendido como el hilo temporal que tiende al pasado y el segundo, como una temporalidad arrojada al futuro.

En el caso que nos ocupa y tal como lo expresara Lida, los medios aportaron el carácter masivo y apoteótico al difundir por la prensa, la radio y el gramófono las alternativas del gran evento, y popularizar los cánticos. Un aviso publicitario que vendía receptores de radio se redactaba por entonces en los siguientes términos: “*Escuche los grandes acontecimientos mundiales. Dentro de pocos días habrá en Buenos Aires una de las más grandes concentraciones de personas que la humanidad ha conocido [...] Si no puede concurrir, escúchelo con un receptor Ericsson*”¹⁵³.

¹⁵² Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1993. (Su obra parte del psicoanálisis freudiano y del marxismo; sin embargo los trasciende hasta el punto de proponer una teoría consistente que comprende distintas dimensiones de la vida del hombre. Castoriadis habla de imaginario social, y entiende por social la institución social que precede a la praxis y a la teoría. El imaginario social son variedades colectivas, puesto que lo imaginario no se da sino en imaginarios locales, históricos y concretos).

Para Ricoeur existe una retórica del discurso público que se convierte en ideología en el momento en que se pone al servicio de la legitimización de autoridad de un sector e institución determinada, demostrando que ninguna sociedad funciona sin normas, reglas y todo un simbolismo social. Así expresa:

“Toda sociedad adquiere consistencia y permanencia gracias a una imagen estable y duradera que se da a sí misma. Reitero, siempre el grupo representa su propia existencia a través de una idea, una imagen idealizada de sí misma y esa es la que fortalece su identidad.”¹⁵⁴

La ideología, en Ricoeur, no tiene sólo un sentido negativo, de simulación, sino que exalta el sentido positivo en cuanto que desde ella podemos reconocer la tradición, el pasado consolidado desde las prácticas propuestas. Esto puede ser revisado en una noticia del diario *El Pueblo*, publicada un año antes de la realización del Congreso Eucarístico, donde el Comité Ejecutivo del mismo apelaba a los comerciantes de la ciudad a sumarse a la organización del evento que beneficiaría a los comercios, a los trabajadores y al país.

“La enorme concurrencia de extranjeros, la afluencia en proporciones quizás nunca vistas de los habitantes de las provincias a la capital, la gran cantidad de obras a realizarse, entre otras, el grandioso monumento donde se celebrarán las solemnes funciones religiosas; la ornamentación de las calles, instalaciones eléctricas, confecciones de banderas y trofeos, más de 50.000 trajecitos para niños y niñas, distintivos, folletos, afiches, estampas, etc.; el consumo extraordinario de alimentos, provisión de mercaderías, la permanencia de los concurrentes en los hoteles de toda categoría, la visita de los mismos a nuestros museos, a nuestros templos [...] la actividad no común que deberán desarrollar todas nuestras compañías de transportes, tranvías, automóviles [...] el extraordinario movimiento que redundará en beneficio del propio comercio, del trabajador y de nuestro propio país.”¹⁵⁵

¹⁵³ *El Pueblo*, 30 de septiembre de 1934, p. 5, citado por Lida, Miranda, *El catolicismo de masas...* op. cit.

¹⁵⁴ Ricoeur, Paul, La ideología y la utopía. Dos expresiones del imaginario social, en: *Educación y política: de la historia personal a la comunión de las libertades*. Buenos Aires, Prometeo, 2009, p. 87

¹⁵⁵ “Nota del Comité Ejecutivo al comercio de la Capital”, *El Pueblo*, 22 de abril de 1933, p. 6.

Consecuentemente la ideología se consolidó a través de un discurso institucionalizado por la Iglesia católica, que proyectó en el tiempo histórico un imaginario social que promovía la catequización del cuerpo social de la *nación católica*.

4. El álbum institucional de fotografías

Este tipo de artefacto visual se nutre de tres especificidades diferentes: el documental, el fotoperiodismo y el álbum institucional. En él, además del aspecto conceptual ligado a la función que cumple la imagen, al uso al que se la destina, es importante tener en cuenta otros parámetros, como los estéticos, para lograr configurar el sentido de las imágenes.

La fotografía de prensa, según Pepe Baeza, refiere a las imágenes que planifica y produce o compra y publica la prensa como contenido propio. Puede diferenciarse en dicha clasificación: el foto-periodismo, por un lado y la foto ilustración por el otro. La primera constituye la categoría de análisis en este capítulo, mientras que la segunda se relaciona con el último.

El término *foto-periodismo* designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. Desde su uso y el circuito en el que se inscribe, representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada. Se vincula a valores de información y actualidad. Recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política y económica.¹⁵⁶

Este género a su vez se halla muy influido por los estilos de otro campo de la fotografía: *el documentalismo*, con el que comparte el compromiso con la realidad. La trama del foto-documental es básicamente descriptiva. Tiene un carácter social y etnográfico.

Para Pierre-Jean Amar la *foto documental* puede definirse en función de tres criterios: la elección del sujeto, la del destinatario futuro y el lugar del azar forzosamente reducido al momento de la toma.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, G.Gili, 2003, p. 36

Así, Fotoperiodismo y foto-documento son géneros que se cruzan, se relacionan y marcan las características modernas de la profesión. La tarea de los primeros reporteros fotógrafos de la imagen consistía en hacer fotos aisladas para ilustrar una historia. Los reporteros gráficos serán los responsables de invertir el orden. La propia imagen se convierte en historia que relata un acontecimiento a partir de una serie de fotos. Los antecedentes de este tipo de fotógrafos se registran en Estados Unidos con Jacobo A. Riis y Lewis W. Hine, hacia fines del siglo XIX.

Dado su poder de reproducir técnicamente la realidad, la fotografía se presentaba como el procedimiento más fiel e imparcial de la vida social. Paulatinamente expresó los deseos e intereses de los sectores dominantes e interpretó a su manera los acontecimientos de la vida social. Las instituciones percibieron su eficacia para moldear las ideas e influir en el comportamiento de la sociedad. Estas últimas hicieron uso y abuso de ellas como testimonio, como prueba, y también como archivo, o sea como memoria histórica. Básicamente consolidaron un régimen de verdad y un régimen de sentido conformando un objeto de conocimiento que no dependió tanto del desarrollo técnico como de los organismos y los agentes que lo ponían en funcionamiento. El convencimiento de que la cámara no podía mentir estaba allí y permaneció largamente junto al estatus que le otorgó el positivismo, cuando la integró como objeto de documentación en diversas ciencias.

Como ya hemos relatado en el capítulo tres, reiteramos aquí, que el uso masivo de la fotografía en los diarios se proyecta hacia 1910 y su pleno desarrollo con posterioridad a la Primera Guerra Mundial, principalmente en Francia y en Estados Unidos. Los temas mundiales ligados a la economía, la política, la tecnología serán reflejados por la fotografía.

La trama del foto-documental es básicamente descriptiva. Tiene un carácter social y etnográfico. Pretende ser totalmente objetiva y contener la mayor cantidad de información. El profesional se toma su tiempo para tratar el tema, analiza los aspectos que le parecen más relevantes para defender su punto de vista y el ángulo desde el cual piensa desarrollar su tarea.

¹⁵⁷ Amar, Jean-Pierre, *El fotoperiodismo*, ob. cit. p.36

La diferencia entre ambas radica fundamentalmente en la disponibilidad de tiempo que exhibe cada una. En la fotografía de prensa no se puede "armar" la escena, mientras que en la fotografía documental se incluye una tarea de investigación previa. En los dos casos surge el oficio del director artístico o editor, encargado de redactar esos relatos en imágenes para otorgarle un sentido, una coherencia, un hilo conductor. Propone el tamaño de las imágenes, su lugar en relación con las otras, los blancos de la página, la ubicación de los distintos planos, etc. Otra figura que interviene en el proceso de producción de las imágenes es el comitente o responsable institucional que encarga las imágenes y determina con claridad cuáles son los aspectos que desea resaltar a través de las mismas. Escenarios, protagonistas, acontecimientos y aún tipo de enfoque y encuadre que necesita, según el uso que le dará, son sugeridos por él.

El uso de la cámara fotográfica en la década del treinta del siglo XX en Argentina, ya sea desde el Estado, la Iglesia, o de alguna institución asociada a uno u otra, expuso un régimen de verdad que comenzó a fluir bajo un efectivo control de los comitentes.

Para John Tagg, no se trata del poder de la cámara sino del poder de los aparatos del Estado que hacen uso de las imágenes, que garantizan su autoridad y que construye para mostrarlas como prueba o para registrar la verdad.

"Las historias no son telones de fondo para realzar la actuación de las imágenes. Se inscriben en los significantes signos del papel, en lo que hacen y en lo que no hacen, en lo que abarcan y en lo que excluyen, en cómo se abren o como se resisten a un repertorio de usos en los que pueden ser significativos y productivos. Las fotografías nunca son prueba de la historia. Ellas mismas son la historia."¹⁵⁸

La fotografía promueve una reputación ética de verdad a partir de la secularización del mundo capitalista." Reemplaza a Dios en el juicio a los hombres. Nos vigila como lo hacía Dios", -dice John Berger-, pero además nos libera del ejercicio de la memoria. A su vez se representa en forma radial, con una enorme cantidad de asociaciones, todas las cuales conducen al mismo

¹⁵⁸ Tagg, John, *El peso de la representación*, G.Gilli, 2005, p. 87

acontecimiento.¹⁵⁹ La Iglesia católica argentina fue pionera en el uso de la cámara como rectora de los parámetros visuales de control.

4.1. La representación del Congreso Eucarístico

Abel Alexander expresó que en los años treinta, Buenos Aires era el centro por excelencia, para la cofradía de fotógrafos profesionales y también amateurs. Con motivo del Congreso Eucarístico, las casas del rubro promocionaban la venta de cámaras para aficionados. Los diversos artefactos existentes en el mercado permitían la realización de tomas panorámicas y aéreas. Por su parte, los reporteros gráficos de los principales diarios nacionales e internacionales cubrían con sus grandes cámaras Speed Graphic las notas más importantes. También se refirió a las diversas técnicas empleadas para la realización de las tomas aéreas, a partir de las cuales podían subrayar la inmensa cantidad de público, que se dio cita en cada una de las actividades al aire libre programadas en esos días, en particular las propuestas en el escenario principal que tenía como epicentro la gran cruz sobre el Monumento a Los Españoles.

“Ya desde décadas anteriores se había implementado la fotografía aérea para fines diversos, los procedimientos técnicos eran variados, o sea desde el simple recurso de utilizar una cámara convencional y obturar desde el asiento de la aeronave en un plano inclinado hacia abajo, hasta cámaras especialmente fabricadas para tomas aéreas y que se instalaban en compartimientos especiales ubicados en el piso del avión y que eran operadas por un fotógrafo especializado. Recuerdo de memoria los nombres de algunos profesionales especializados en fotografía aérea, como Bauer, Juan Bautista Borra, Enrique Broszeit y otros...”¹⁶⁰

Las fotografías del Congreso eucarístico con las que trabajamos corresponden a un álbum de 30 x 24 cm con tapas en cartulina de color sepia con el emblema del Congreso, titulado Selección Fotográfica de los solemnes Actos Eucarísticos, 8 al 16 de octubre de 1934.

¹⁵⁹ Berger, John, *Minar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005, p.73

¹⁶⁰ Entrevista a Abel Alexander, especialista argentino de la historia de la fotografía en nuestro país. Presidente de la Sociedad Iberoamericana de Fotografía .(25-06-10)

Consta de 35 fotografías, 24 imágenes de 17 x 24 cm y 16 de 17 x 10. En la cuarta página, donde aparecen las autoridades del Congreso, presenta 5 fotos con las imágenes de Santiago Copello, Monseñor Dr. Daniel Figueroa, como Presidente del Congreso Eucarístico, Monseñor Dionisio Napal, speaker oficial y las dos mujeres que integraban dicha comisión: María Adelia Harilaos de Olmos y María Unzué del Alvear, ambas vicepresidentas. Son las únicas fotografías de ellas en el álbum. Los asuntos tratados que prevalecen son: las vistas panorámicas del monumento, que propone varias vistas aéreas, (8 en total) Las mismas son tomas panorámicas donde se refuerza la masiva presencia de público. Esto mismo se reitera en los planos generales desde arriba (12 fotografías) mientras que las fotos de conjunto refieren a diversas actividades litúrgicas que descubren a los dignatarios eclesiásticos secundados en algunos casos por las autoridades políticas (7 fotografías) y a las imágenes que resaltan el protagonismo de los niños y de los hombres, el jueves 11 de octubre, o a los militares de la Nación, cuyo día específico fue el sábado 13. Cuatro fotografías en primer plano y una de plano entero refieren a la Virgen, al Papa Pío XI y al Cardenal Pacelli; la cuarta no refleja a personalidades reconocidas; ni menciona a los protagonistas por su nombre y apellido. Distingue, sin embargo, a un miembro del ejército que se confiesa frente a un sacerdote en plena calle.

Entendemos que las fotografías proponen una acción dramática, cuya planta escenográfica presenta los ejes articulares de un consenso social ligado a la cruz y a la eucaristía; detrás se sitúa la Nación custodiada por las fuerzas armadas, representada además por el Presidente de la Nación, General Agustín Justo, a la que la sociedad toda se entrega. Las imágenes impregnaron nuestro imaginario y contribuyeron activamente a acordar con aquella experiencia pública y también privada. La *nación católica* ya estaba en marcha.



4.2. La representación escenográfica

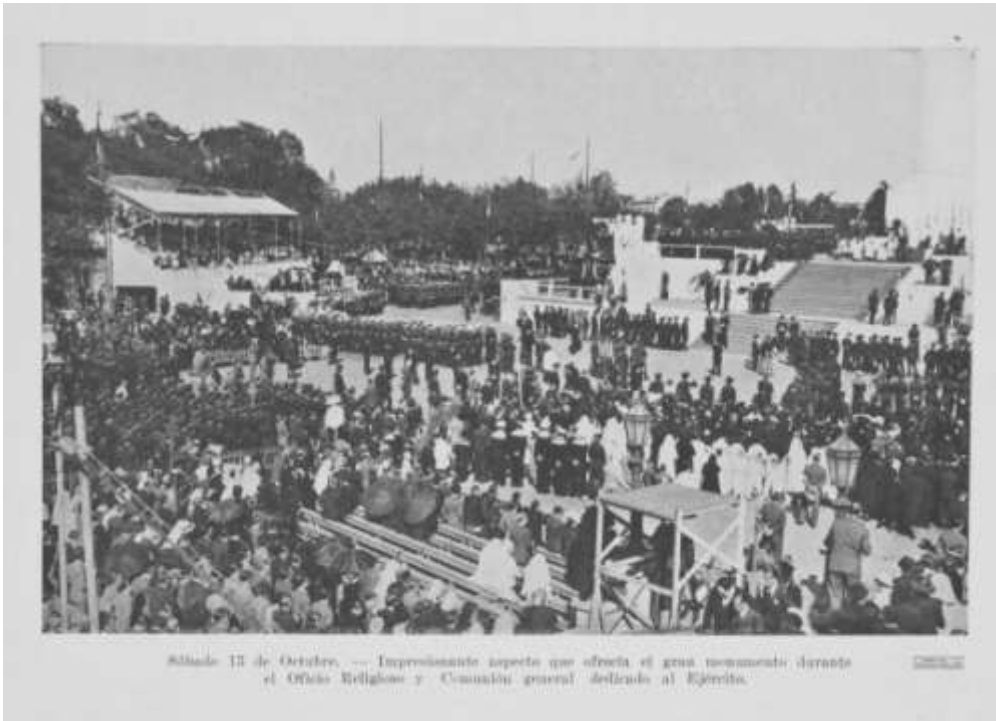
El escenario más destacado entre las fotografías que se exponen en el álbum refiere a los actos litúrgicos desarrollados en el espacio urbano, al aire libre. Claramente a través de las imágenes podemos organizar la crónica de los mismos: el jueves 11 durante el día, el protagonismo correspondió a los niños, mientras que por la tarde, fue para los hombres, quienes aparecen en las imágenes arrodillados y durante el sacramento de la comunión. El viernes 12 fue el día en que se realizó la misa pontifical oficiada a las 10 en Palermo. El sábado 13, se efectuó frente al altar mayor el oficio religioso dedicado a las Fuerzas Armadas, que incluyó la Confesión y la Eucarística para ellos. El domingo 14, día del Triunfo Eucarístico Mundial, se concelebró el Solemne Pontifical con la Misa Eucarística, mientras que previamente se había llevado a cabo una procesión, que partió desde la Iglesia del Pilar en Recolecta y llegó al Altar Mayor, en Palermo. A paso de hombre iba la carroza con el Cardenal Pacelli, con el Santísimo Sacramento, arrodillado, custodiado y escoltado por el Presidente de la Nación, prelados y militares. El lunes 15 las autoridades se dirigieron a la Basílica Nuestra Señora de Luján, patrona de los argentinos. Por último, el martes 16, se inauguró el Ateneo de la Juventud, donde el Dr. Dell'oro Maini pronunció un discurso frente al Presidente de la Nación, el Cardenal Prelado, el Patriarca de Lisboa, el Arzobispo de Buenos Aires, el Ministro de

Relaciones Exteriores, el Intendente municipal y otras altas autoridades civiles y eclesiásticas, mientras que por la tarde, despidieron al Cardenal Pacelli, en el puerto de la ciudad.

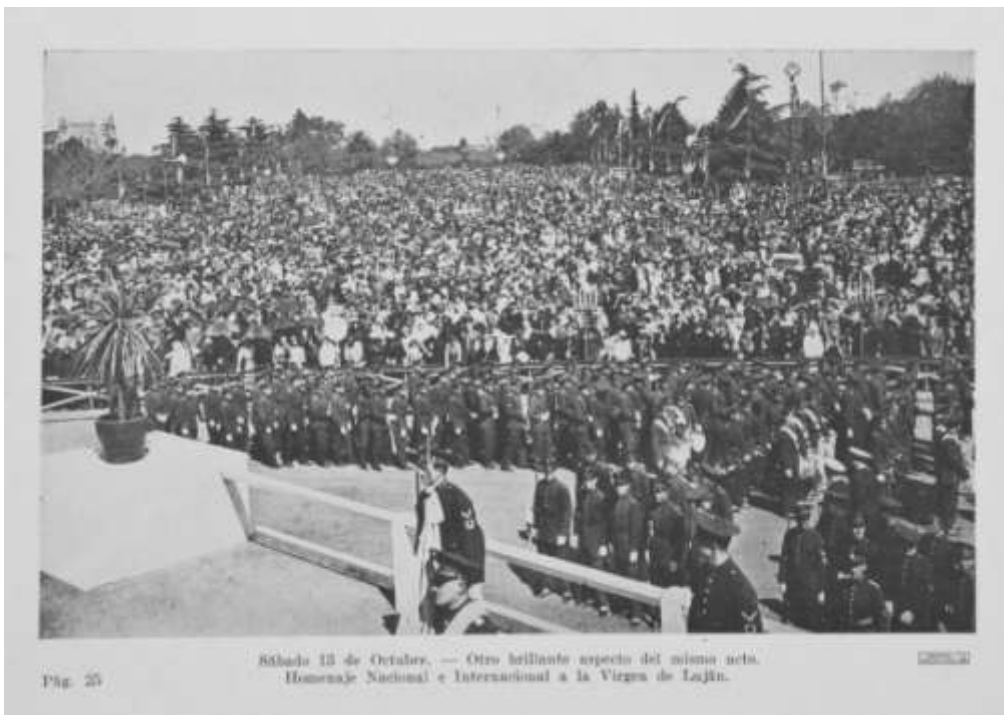
El espacio central es ocupado en todas las imágenes por las autoridades eclesiásticas. El poder político aparece en segundo plano. Los temas que se repiten son las masas anónimas convocadas desde la organización, estimadas en dos millones de personas. A través de diversas imágenes, tomadas desde el aire, se busca demostrar la activa participación ciudadana. Las representaciones refieren y reiteran un espacio público que está desbordado por una manifestación colectiva que expresa su decisión política de ser "católica". Por su parte los signos que componen las representaciones están estructurados como un espectáculo con una escenografía previamente determinada: la cruz, la espada, los conglomerados invisibles, la mirada desde arriba y la jerarquización de los protagonistas: el ejército, el poder político, los hombres, los jóvenes los niños, la ausencia de mujeres.

4.2.1. Ejército y poder político

El foco se ilumina particularmente para descubrir a las Fuerzas Armadas, que merecen actos individualizados para ellas, entre las que se destaca una ceremonia religiosa especial y además, la confesión pública para el ejército. En las fotografías N° 23 y 24 el plano general de las imágenes y la visión en picado busca sugerir una multitud, donde los militares, reconocidos por sus uniformes, han asistido masivamente, tal vez con carácter obligatorio por parte de la jefatura del ejército. Lo más interesante, desde nuestro punto de vista es la subordinación social del militar hacia la Iglesia que propone la imagen, al presentar a dos hombres parados: uno, el sacerdote, otro, el uniformado, confesándose públicamente, en el medio de la calle. El plano vertical, de cuerpo entero, con los dos personajes en el centro, en un espacio vacío que se inscribe en un semicírculo de otros oficiales que esperan su turno, proponen una construcción visual de elevado simbolismo. La rigidez del soldado en paralelo al fusil confluye entre la cruz y la espada como símbolos de la *nación católica*.



Fotografía N°24: Otro brillante aspecto del mismo acto. Homenaje Nacional e Internacional a la Virgen de Luján.



Fotografías N° 23: Sábado 13 de octubre: Impresionante aspecto que ofrecía el gran monumento durante el oficio religioso y Comunción general dedicada al Ejército



Fotografía N° 25: Sábado 13 de octubre: Emocionante acto religioso. Magnífico ejemplo. Confesión en plena calle, durante el día dedicado al ejército.



Martes 9 de octubre. Recepción solemne del Eminentísimo Cardenal legado, Eugenio Pacelli acompañado por el Excmo. Presidente de la Nación, General Agustín Justo.

El poder político representado en el Presidente de la Nación, General Agustín P. Justo, aparece en cuatro fotografías: las Nº 9, 30, 32 y 34. En la mayoría su presencia se inserta como acompañante del legado papal, cardenal Pacelli. En la primera, la Nº 9, su figura se individualiza junto al cardenal. La elección de la toma desde el lado izquierdo lo ubica en segundo lugar en la imagen. La postura del nuncio con la mano extendida en posición de saludo se ubica en el centro geométrico del mismo. Si trazamos un eje imaginario la imagen se divide en dos y ubica en cada espacio diferenciado a ambas personalidades. El poder estatal se recorta en la arquitectura posterior y en la imagen del militar que se ubica por detrás del presidente. El poder religioso se conecta con la multitud ausente a la que saluda el cardenal.

Estos aspectos son los que transforman a una imagen periodística en documental. Y donde interviene además la edición del álbum. La misma fue seleccionada indudablemente entre numerosas fotografías del mismo acontecimiento con la finalidad de producir un relato con determinadas implicancias políticas e ideológicas.

4.2.2. Hombres laicos

El álbum presenta dos fotografías que individualiza a los hombres. Corresponde a los números 20 y 21. Ambas hacen referencia a una ceremonia desarrollada frente al escenario de Palermo dedicada a ellos. La misma se produce el jueves 11 de octubre durante la noche. Los epígrafes la adjetivan como impresionante y emocionante. El primero refiere a la cantidad de hombres presentes: 200.000, según la leyenda. El segundo se inscribe en la postura de los hombres arrodillados que esperan el momento del sacramento eucarístico.



Foto Nº 20: Jueves 11 de octubre. Noche. Comunión de hombres. La más extraordinaria y emocionante concentración Religiosa de que haya memoria.



Foto Nº 21: Jueves 11 de octubre. Otro detalle de la misma ceremonia. Concurrieron a ella más de 200.000 hombres.

En estos hombres comunes se concentran los vínculos jerárquicos hacia adentro del género masculino. Los hombres todos, los de traje, los de clase media, los padres de los hogares argentinos, los de la Acción Católica deben inclinarse ante la Iglesia, sombrero en mano, frente a las doctrinas, *“que embriagan al hombre con promesas de triunfos materiales y de reivindicaciones inmediatas y deberá eruirse en ellos una fuerza ineludible, para la exaltación del Reino de Dios, que se cumple en el individuo a través de la Eucaristía”*.¹⁶¹

4.2.3. Los jóvenes

Por su parte, la fotografía N° 34 se ocupa de la juventud masculina que integra el Ateneo de la Juventud que se inaugura con la presencia de todos los prelados y autoridades. Este Ateneo busca organizar a los intelectuales católicos, para que lleven adelante la *“campaña anti-marxista”*. El doctor Dell’Oro Maini es el director de la revista Criterio.

Unos meses antes se había organizado desde el Estado una campaña anti-marxista fechada en Buenos Aires, el 8 de febrero de 1934 y definida como apolítica desde lo electoral. La metodología elegida para llevar adelante la misma eran los medios de comunicación; radio y periodismo pero también conferencias en calles y teatros, folletos y *“Teams de convicción de señoritas y jóvenes”*. Los agentes responsables, según indica el documento eran principalmente los intelectuales, personalidades de la talla de *“Monseñor De Andrea, Gustavo Martínez Zuviría, Arturo Bas, Monseñor Franceschi, Angel Gallardo, Antonio Dellepiane” Dell’Oro Maini etc.*¹⁶²

¹⁶¹ Arengas discursivas registradas en las actas de la Comisión de Mujeres del Congreso Eucarístico. (Actas de las reuniones de la Comisión de mujeres del C.E.)

¹⁶² Ver: AGN, Fondo Documental Presidencia de Agustín Justo. Documento reservado. Campaña Anti-marxista. Anexo al texto se proponen frases para los carteles, murales, locuciones radiofónicas para una campaña inmediata. Por ejemplo: *Mientras los socialistas prometen... el Gobierno hace.../El marxismo es el opio del pueblo./Con palabras cualquiera es generoso/.No sea idiota amigo: Piense que bajo de las “reivindicaciones proletarias” y toda esa cantinela roja que golpetea en sus oídos, está el puñal del amor libre, que no respeta madre, esposa o hija y la supresión del derecho de propiedad que no respeta el derecho a la vida./Nadie puede dar lo que no tiene: Los socialistas son enemigos de todo: de la patria, de la familia, de la propiedad, de la religión, del ejército, de los mismos obreros si no son socialistas.”*



Las Hijas de María ofrecieron este emocionante espectáculo momentos antes de recibir la Sagrada Comunión.

Foto N° 33: Las Hijas de María ofrecieron este emocionante espectáculo momentos antes de recibir la sagrada comunión.



Fig. 20

Martes 16 de Octubre. — Doctor Dell'Oro Maini, al pronunciar su discurso en el acto inaugural del edificio de la Fundación del Ateneo de la Juventud. — Asisten al acto el Presidente de la Nación, Cardenal Legado, Patriarca de Lisboa, Arzobispo de Buenos Aires, Ministro de Relaciones Exteriores, Intendente Municipal y otras altas autoridades civiles y eclesiásticas.

Foto N° 34: Martes 16 de octubre. Doctor Dell’Oro Maini al pronunciar su discurso en el acto inaugural del edificio de la Fundación del Ateneo de la Juventud . Asisten al acto el Presidente de la Nación, Cardenal Legado, Patriarca de Lisboa, Arzobispo de Buenos Aires, Ministro de Relaciones Exteriores, Intendente Municipal y otras altas autoridades civiles y eclesiásticas.

4.2.4. Los niños

La presencia de los niños está referida en cinco fotografías: las Nº 16, 17, 18 , 19 y 33. La primera es una de las tomas aéreas, mientras que la Nº 17 es un plano de conjunto. Las niñas en su mayoría miran a la cámara. Son las menores dependientes de los asilos de la Sociedad de Beneficencia que concurrieron todas con el mismo uniforme, como se observa en la fotografía. El día jueves, durante el día fueron los actos dedicados a los niños. La leyenda de la fotografía Nº 16 da cuenta de más de 100.000 niños.

Por su parte, la Nº 33, desde un plano general exhibe las formaciones de niñas sentadas con sus uniformes blancos. Las Hijas de María refiere a a la Conferencia Vicentina de ese nombre de la que Adelia María Harilaos de Olmos fue socia y fundadora.

El espectáculo, según expresa la leyenda, llevó al Cardenal Pacelli a decir "hay un despertar de primavera". Dicha frase sugiere que el destino de la Nación estaba asegurado a través de la formación de estas niñas.



Fotografía 16: Jueves 11 de octubre: Más de 100.000 niños rodean la cruz de Palermo en el día consagrado a ellos para recibir la comunión.



Fotografía 17: Fue en presencia de este espectáculo cuando su Eminencia el Cardenal Pacelli dijo: "Hay como un despertar de primavera". Como se ve concurrieron todos los asilos de la benemérita Sociedad de Beneficencia.

4.2.5. Las ausencias presentes

También las ausencias nos permiten inferir otras lecturas que abonan la construcción de la nación: la ausencia de mujeres, con la absoluta exclusión de las dos marquesas pontificias: María Unzué de Alvear y Adelia María Harilaos de Olmos, ambas Vicepresidentas del Congreso Eucarístico. Ambas, además integrantes de la Sociedad de Beneficencia de la Capital y de la Conferencia Vicentina de las Hijas de María, respectivamente. De cada una de estas instituciones concurren a los actos programados para todos los niños y niñas, en su totalidad, conjuntamente con todo el personal. Desde Mar del Plata arribaron dos trenes con toda la comunidad del Asilo Unzué. Además éstas y otras mujeres pertenecientes a la alta sociedad alojaron en sus casas a los ilustres visitantes. El cardenal Pacelli, permaneció en la de Harilaos y el cardenal Hlond, Primado de Polonia, en la de Unzué, según lo refiere *La Nación*, del 12 de octubre de 1934, donde destaca con fotografías las características de cada mansión y los oratorios privados de los que disponían en cada caso.

Su participación no se agotó en lo organizativo; sino que además trabajaron activamente en las jornadas a partir de la discusión en la Comisión de Mujeres, integrada además por Mercedes Avellaneda de Dellepiane, como vicepresidenta 1^º, mientras que la 2^ª correspondió a Dolores Anchorena de Elortondo, María Delia Malbrán de Vedoya y Ernestina Bunge de Bunge. Las conclusiones de las reflexiones de dicha comisión se expresaron sobre la comunión diaria que debía practicar el sexo femenino para contribuir a la fuerza moral de la familia en el seno de la vida social. Sin dudas, ellas y muchas otras mujeres de distintos sectores sociales estuvieron presentes y fueron activas organizadoras desde la Acción Católica, creada dos años antes, en cada una de las parroquias de la ciudad y seguramente formaron columnas importantes entre las masas que exhiben desde lo alto algunas fotografías. Desde la posición del fotógrafo, sus cuerpos se diluyen en la muchedumbre. Se vuelven lejanos, perdidos, pequeños, masificados.

El discurso visual muestra a las marquesas pontificias en el soporte fotográfico que les es propio: el retrato. El sentido que propone remite a una ideología donde la mujer no tiene

prevista una participación política activa. El ateneo de la juventud tampoco integra a la juventud femenina. Por su parte, la primavera que exhiben las niñas de los asilos las confinan a una masa homogénea de sumisión al poder religioso-político.



Sus retratos no corresponden a las actividades de las distintas jornadas del congreso, sino que son imágenes previas. Su presencia en la página tres del álbum las incluye como vicepresidentas de la comisión de mujeres en la organización del mismo. Además la página contiene cinco fotografías, según el siguiente orden:

En el centro: Eminentísimo Señor Arzobispo de Buenos Aires, Dr. Monseñor Santiago Copello. (Foto 4)

A la izquierda, arriba: Sra. Da. María Adelia Harilaos de Olmos. Vicepresidenta del Congreso Eucarístico (Foto 5).

A la izquierda abajo: Monseñor Dr. Daniel Figueroa, Presidente del Congreso Eucarístico. Propulsor y gran organizador. (Foto 6)

A la derecha arriba: Sra. Da. María Unzué del Alvear. Vicepresidenta del Congreso Eucarístico. (Foto 7).

A la derecha, abajo: Monseñor Dionisio Napal, speaker oficial y gran animador del Congreso con gallardía y elocuencia. (Foto 8)

4.2.6. El escenario

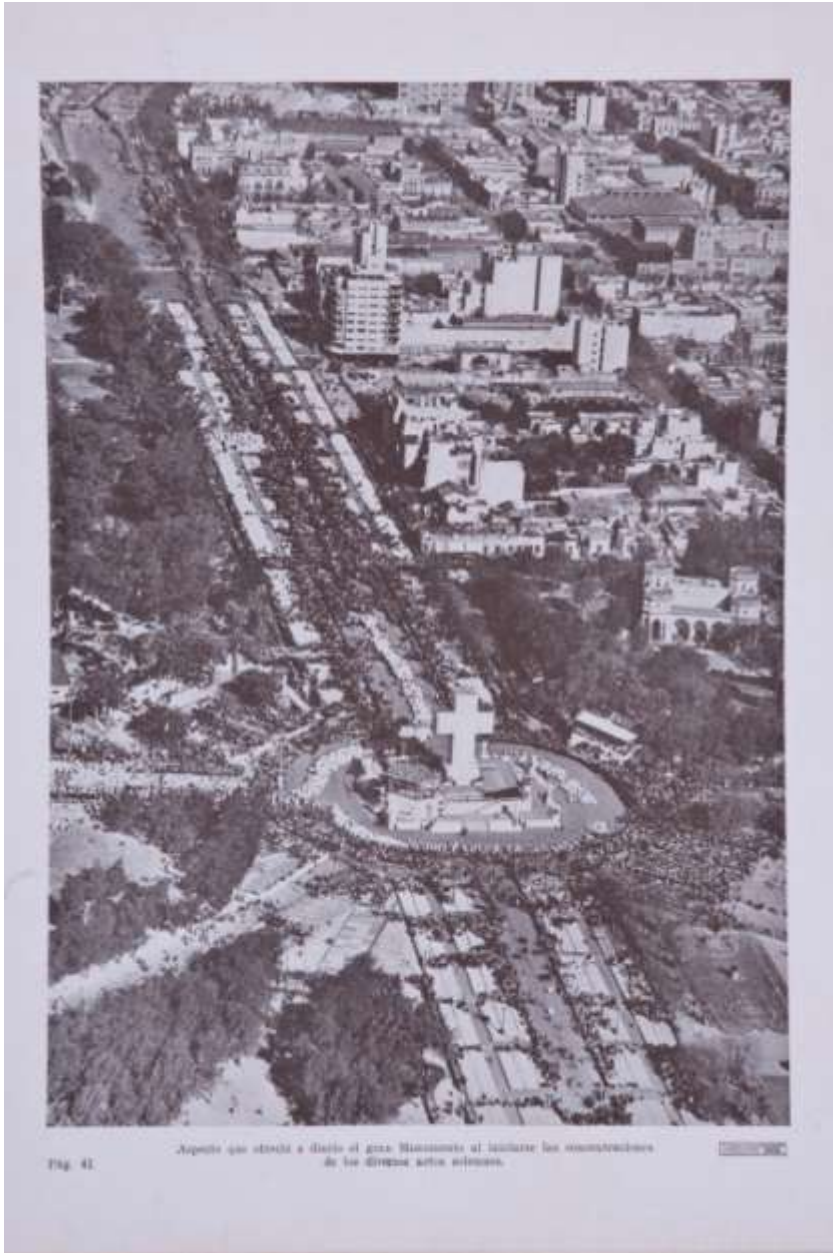


Foto Nº 34: Aspecto que ofreció a diario el gran Monumento al iniciarse las concentraciones de los diversos actos solemnes.

La imagen aérea del monumento, así denominado en el álbum era una cruz gigante montada sobre un escenario desde donde se protagonizaron los eventos más importantes. Estuvo ubicada sobre la avenida del Libertad, en Palermo, en Buenos Aires.

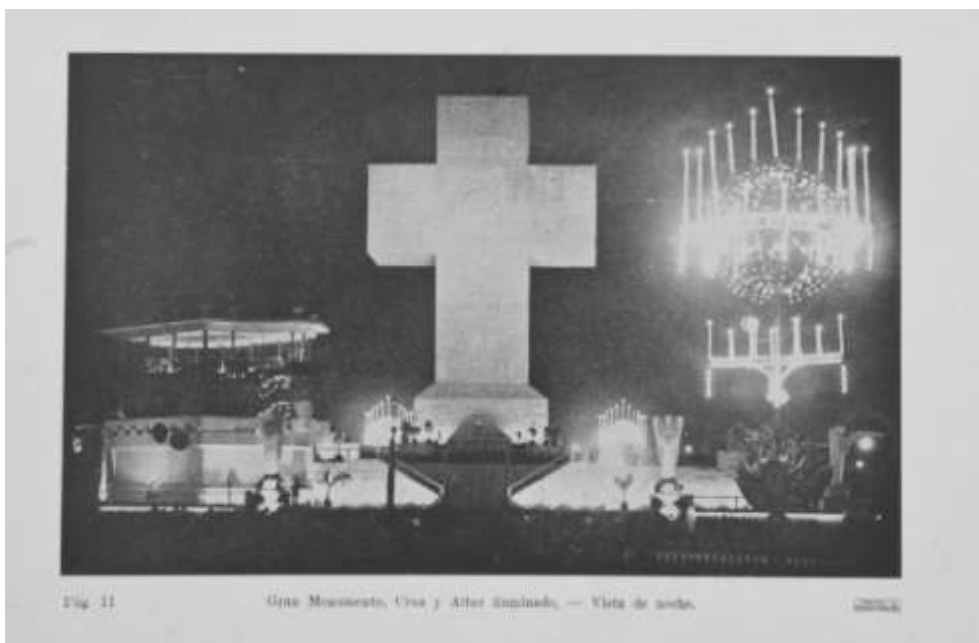


Foto Nº 12: Gran Monumento. Cruz. Altar. Escudo Argentino y Banderas Internacionales



Foto Nº 13: Gran Monumento. Cruz y Altar iluminado. Vista de noche.

A modo de cierre

El discurso que propuso la Iglesia Católica argentina en su carácter de comitente del álbum fotográfico recordatorio del XXXII Congreso Eucarístico Internacional se proyectó en el imaginario colectivo con características muy precisas. En primer lugar, el carácter masivo de la convocatoria que afirmaba el espíritu religioso de la mayoría de la sociedad argentina. Los espacios geográficos abiertos, ubicados en perspectiva de planos generales y panorámicos, en varias oportunidades, con vistas aéreas de las distintas jornadas del Congreso, buscaban reforzar la idea de muchedumbre. La multitud vista desde lejos difumina los tonos de las vestimentas: la mayoría de guardapolvos blancos refiere a todos los niños y niñas de los asilos dependientes de la Sociedad de Beneficencia de la Capital. Las mujeres dirigentes de las mismas no aparecen en acción. El soporte fotográfico que las refleja es el retrato, lo que les quita su densidad política histórica. Por otra parte, los uniformes militares también exponían una presencia obligatoria del Ejército en el día dedicado a la institución. El discurso de poder proviene del mismo comitente: las autoridades eclesiásticas con la anuencia de las cívico-militares de la República Argentina. Los hombres en su mayoría pertenecientes a la *Acción Católica*, creada en 1931, recorrieron caminos doctrinarios y afianzaron posturas ideológicas compatibles con las de la revista *Criterio*, dirigida por Dell' Oro Maini, quien aparece como orador en la Fundación de la Juventud en la fotografía N°34. Esta publicación funcionó como aglutinante ideológico, como ámbito de difusión y debate en la conformación de un nacionalismo católico que germinó entre las creencias instaladas en el imaginario social.

En general todas las significaciones promovidas desde la Iglesia se reiteraron en las homilias dominicales parroquiales, así como en la extensiva formación católica que se inició con la ley de enseñanza religiosa en la provincia de Buenos Aires, durante la gobernación de Fresco, hacia 1936 y se continuó con la que promovió la Revolución de 1943, a nivel nacional. En ese contexto, hablar de Dios-patria-hogar, de ninguna manera constituyó una ideología, sino que devino una lógica explicación de la naturaleza de las cosas. La ideología era foránea, negativa, e intentaba alienar conciencias y corromper la raíz y la tradición de una nación, que

cada vez más se identificaba con una argentinidad de matriz hispánica, desde un catolicismo militantemente antimoderno, en palabras de Halperín Donghi¹⁶³.

Entendemos que es en este momento de la historia cultural de nuestro país, cuando se construyen los cimientos y se asientan las bases de un andamiaje social, caracterizado por un respeto incuestionable a la Iglesia y a las autoridades de las Fuerzas Armadas. Los gobiernos militares, que se suceden son avalados por esa sociedad, que descrea de los políticos. Estos mismos actores otorgan a aquéllos el carácter de fuerza pretoriana, responsable en última instancia de garantizar la vida institucional del país. Este es el sentido común que emite el púlpito dominical y que reitera convencida gran parte de la sociedad argentina. Las imágenes impregnan el imaginario social y acuerdan una utopía que conforma una experiencia pública y también privada. La *Nación Católica* ya estaba en marcha, y en ella quedaba poco espacio para la democracia.

Las imágenes adquieren un protagonismo fundamental en la construcción de ese andamiaje de profunda significación cultural para la sociedad, ya que ofrecen una sólida memoria histórica. Esto nos demuestra la deliberada construcción de las mismas desde un contexto político e ideológico, bien demarcado, que a la vez contribuye a la construcción de las identidades sociales cuyos significados están profundamente imbricados en las relaciones humanas.

¹⁶³ Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la república verdadera*, Buenos Aires, Ariel Historia, 1999

Capítulo V

El libro ilustrado a través de la obra: *Sociedad de Beneficencia de la Capital 1823-1936*

En 1936 la Sociedad de Beneficencia de la Capital publicó un libro de fotografías sobre las instituciones bajo su dependencia, con motivo de los 110 años de su creación. En este último capítulo, nos interesa focalizar nuestra atención en las imágenes de dicha publicación que corresponden a los asilos para niños y niñas, distribuidos en la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires desde los albores del siglo XX. En ellas analizamos las representaciones de las prácticas formativas propuestas para cada uno de los sexos, con el soporte común de la enseñanza religiosa, ampliada a todas las instituciones educativas, en esa década, por la gobernación de Manuel Fresco, en la provincia de Buenos Aires. La división espacio público-espacio privado, concebido el primero, para los hombres y el segundo, para las mujeres, se diluye desde la publicación de estas fotografías. Lo que se percibe con mayor claridad es el biopoder que las promueve. El mismo pone entre paréntesis aquellas fronteras y expone una clave de lectura político-ideológica al servicio de la Iglesia y el Estado, desde el comitente, promotor de las imágenes, pero además moviliza una fuerte relación en estas representaciones entre las prácticas de formación en los asilos para cada uno de los géneros y de las creencias que promueve en el plano religioso.

En este capítulo trabajamos el concepto de fotografía como una práctica social –desde la sociología de Bourdieu- que expone determinados habitus, y que refleja un biopoder- desde el pensamiento de Foucault- que se ejerce sobre los cuerpos desde un conjunto de procesos vitales que regula y protege. Por otra parte, no menor, articula todo un sistema de creencias religiosas y conjuga la subjetividad de los/las receptores-protagonistas de las imágenes en el tiempo histórico de las mismas. De allí la importancia de revisar aquí, por último, el concepto de *fotografía pública* de Mauad, al proponer un espacio de referencia política que da un rostro a los sin rostro, los distingue y los controla socialmente.

Las prácticas que exhiben las fotografías que analizamos refieren a una ideología común compartida por la Iglesia y el Estado en el marco de la *nación católica*. Este concepto, como ya hemos explicado refiere a un nacionalismo cultural que lleva a los católicos a identificar su causa con la de la nación, junto al corporativismo, de la Iglesia y el ejército, y la hispanidad.¹⁶⁴ Estos actores se sienten capaces de asumir con su apoyo el déficit de autoridad diagnosticado en esos años, a partir de prácticas afianzadas durante la presidencia de Justo, cuando éste brindó concesiones a la Iglesia por ejemplo en el plano simbólico, incorporando la liturgia patriótica a la religiosa.

1. La práctica social de la fotografía

El concepto de *práctica fotográfica* fue desarrollado por Pierre Bourdieu en su obra *Un arte medio*, en los años sesenta, por encargo de la firma Kodak-Pathé¹⁶⁵, mientras se ponía a la venta en 1963, la cámara Instamatic. En esos años la fotografía estaba recién en el primer recodo de su vertiginoso recorrido.

El sociólogo francés no analiza la imagen analógica desde su dimensión técnica o histórica, sino que lo que privilegia es su condición de práctica artística generalizada. La hipótesis de trabajo que recorre la obra expresa que la fotografía es una práctica que no tiene carácter improvisado, muy por el contrario es convencional y está sometida a reglas determinadas implícitas, consciente o inconscientemente.

“Por la mediación del ethos, o interiorización de las regulaciones objetivas y comunes, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y apreciación común a todo un grupo. (...) Comprender adecuadamente una fotografía (...) no es solamente recuperar las significaciones que proclama (...) es también descifrar el excedente de significación

¹⁶⁴ Zanatta, Loris, ob. cit., Buenos Aires, Sudamericana, 1999

¹⁶⁵ Pierre Bourdieu no era un extraño hacia la fotografía. Se había aficionado a ella y las había utilizado en sus trabajos de campo en Argelia y Béarn. Armado de una cámara Zeiss Ikon de fabricación alemana, en Argelia había tomado más de dos mil fotografías.

que revela, en la medida que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico”¹⁶⁶

El texto de Bourdieu refleja las categorías de análisis que caracterizan su pensamiento: su noción de campo, de hábitos pero también de clase, ya que la práctica fotográfica descubre el sentido que confiere un grupo social al acto fotográfico, cómo lo regula, cómo lo organiza y cómo le aporta funciones ligadas a sus propios intereses. Su definición de la misma expresa:

“es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva y la de los volúmenes y los colores mediante gradaciones que van del negro al blanco.” El uso social de la misma es considerado realista y objetivo, sin código ni sintaxis. Dada la selección que opera en el mundo se reviste de un “lenguaje natural”. Lo fotografiable se presenta como un ritual de solemnización y de consagración del grupo y del mundo, cumple perfectamente las intenciones profundas de la estética popular de la fiesta, de la comunicación con los otros hombres y de la comunión con el mundo. “Su principio no es otro que el “ethos de clase”, es decir el conjunto de valores que, sin alcanzar la explicación sistemática, tiende a organizar la conducta vital de una clase social.”¹⁶⁷

También Bourdieu hace su aporte a los estudios de género cuando analiza las estructuras objetivas y cognitivas de la sociedad androcéntrica que ofrece los mecanismos históricos responsables de la eternización de la división sexual, tal como ya lo revisamos en el capítulo dos. Denuncia así, en su obra *La dominación masculina* (1998), la incumbencia de instituciones como la familia, la Iglesia y el Estado en esta construcción. Necesariamente estas ideas se conectan con aquellas categorías, tanto cuando analiza la fotografía como cuando revisa las relaciones de género en la sociedad.

En este capítulo el objeto de análisis es el libro ilustrado. El mismo se construye a partir de fotos documentales que representan la vida cotidiana en los diferentes asilos organizados en la Capital Federal y distintas ciudades de la provincia de Buenos Aires por la Sociedad de

¹⁶⁶ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, G.Gili, 2003, p.18

¹⁶⁷ Bourdieu, P. ob.cit.p.176

Beneficencia de la Capital. Esta institución fue creada por Bernardino Rivadavia hacia 1823, cuando puso a las damas patricias porteñas al frente de la misma. Una de las más destacadas en la historia fue, en esa primera época, Mariquita Sánchez de Thompson. Ya en otros trabajos hemos dividido la participación femenina desde la acción social desempeñada históricamente en tres períodos: el primero, correspondiente a Mariquita Sánchez de Thompson, la segunda, que es la que nos ocupa, correspondiente a María Unzué de Alvear, y la tercera, a Eva Perón. Alternativamente, a medida que se complejizaba la organización política de esta problemática pública, términos como caridad, y beneficencia, fueron reemplazados por Estado benefactor o Estado de bienestar; mientras que en las decisiones políticas, también fue variando el rol de la Iglesia.¹⁶⁸

2. La fotografía pública

Tomamos este concepto de la historiadora brasileña Ana María Mauad quien lo propone con la intención de conectar en el proceso histórico la relación entre fotografía y política. Su análisis se inscribe en la renovación de la historia política que sitúa en un lugar de privilegio la noción de poder, desde las contribuciones de la sociología y la antropología. Abreva en Le Goff, y su idea de que el retorno a la narrativa política en la práctica historiadora, es deudora de aquellas disciplinas. Sus investigaciones buscan contribuir al estudio de la historia de las representaciones vinculadas a la política, a través del análisis de los circuitos de producción de fotografías en el espacio público. Destaca asimismo su importancia en las publicaciones ilustradas, para la formación y elaboración de sentidos compartidos de la opinión pública, en los primeros años del siglo XX.

La representación visual que propone la Sociedad de Beneficencia, en su rol de comitente para la organización del libro busca poner en escena un proyecto de disciplinamiento social sin fisuras para niñas y niños desfavorecidos socialmente, donde los roles de género quedan absolutamente delimitados. El material es propuesto por un comitente ligado al Estado, la Sociedad de Beneficencia de la Capital, que encomienda a un fotógrafo

¹⁶⁸ Delgado, Susana, "Caridad y Beneficencia. Iglesia y Estado", en: *La gracia disciplinada...ob.cit.*

artístico, según se expresa al final de la obra, de nombre Damián J. Ylla, que visite sucesivamente los diferentes establecimientos que se encuentran bajo su órbita, para fotografiar las actividades y características de cada uno. Los aportes para la publicación fueron donados por una persona que no se identifica.

Las rípidas relaciones de las mujeres de la Sociedad de Beneficencia con el poder político en estos años determinan la necesidad de producir esta publicación, a través de cuyas imágenes se traslada al espacio público una práctica formativa, hasta el momento circunscripta a espacios privados. En consecuencia, como expresa Mauad, las fotografías delimitan la formación de ese espacio público:

“Pública, nao somente por ser a fotografía publicada, mas aquela que se refere ao espaço público como tema e que tem no espaço público o seu lugar de referencia política. É a fotografia que provém do espaço comum, do common space, no qual as manifestacoes comunitárias, populares, coletivas se revelam. É a imagen que dá rosto a multidao e que distingue o homem comum; mas é também a imagen do controle social e da vigilancia.”¹⁶⁹

Las imágenes analógicas seleccionadas y organizadas para su publicación en el libro con el que trabajamos se desplazan desde un espacio privado a uno público con una clara intencionalidad política. Las mujeres de la Sociedad de Beneficencia se ubican en el escenario político como gerencadoras de un sistema social de disciplinamiento de los cuerpos de género y plasman la imagen, no en el tiempo original, sino en el tiempo narrado que se hace histórico a través de la memoria.

3. El libro ilustrado

3.1. Las fotografías

Sociedad de Beneficencia de la Capital 1823-1936, así se titula el libro ilustrado y consta de 257 páginas. Se terminó de imprimir el 24 de diciembre de 1936 en los talleres de la Casa

¹⁶⁹ Mauad, Ana María, *Fotografía pública* ...ob. cit. p.19

Jacobo Peuser y según consta en la última página las fotografías fueron tomadas por el fotógrafo artístico Damián J. Ylla y fue costeadado por "una persona que desea reservar su nombre".

El número de fotografías del texto suma 602 sobre un total de 257 páginas. Claramente la obra es un libro de fotografías. La primera parte está dedicada a describir las características de la casa central de la sociedad y los hospitales-doce en total- bajo su dependencia, de 152 páginas con 408 imágenes, mientras que la segunda, referida a los asilos- 18 en total- consta de 194 fotografías. En sus páginas iniciales se presentan los retratos de sus fundadores, Martín Rodríguez, como Gobernador de la Provincia de Buenos Aires y Bernardino Rivadavia como Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de Buenos Aires en 1823. A continuación están ubicados los retratos de las socias fundadoras (9 fotografías) todas las presidentas que habían ejercido la Presidencia de la institución entre 1823 y 1936 (37 fotografías) y también las socias durante el mismo período(211 fotografías). Por último, antes del desarrollo de las instituciones dependientes de la sociedad, primero hospitales y luego asilos, aparecen 11 retratos de abogados consultores y asesores de la institución entre 1870 a 1936.



Foto N°2. Bernardino Rivadavia.



Socias fundadoras de la Sociedad de Beneficencia

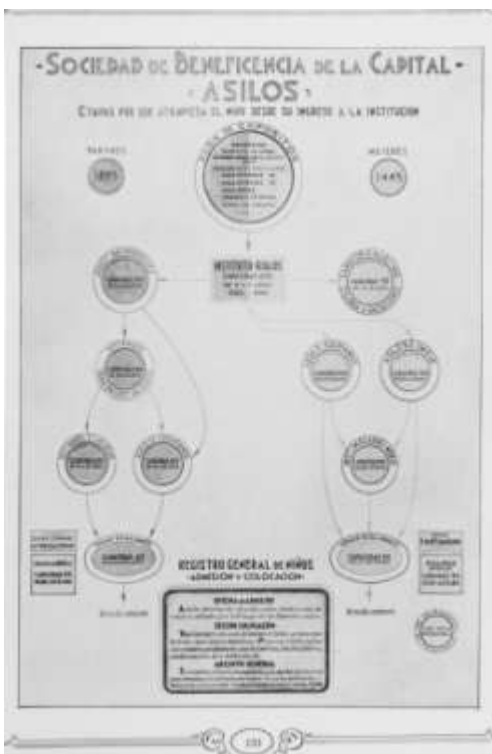
3.2. De la casa de expósitos al medio ambiente

Durante la década del treinta, como ya lo hemos expresado, Buenos Aires, la cosmopolita ciudad del centenario de la revolución, comenzó a exhibir sus espacios de poder, junto a los hombres eclesiásticos. La Iglesia Católica reforzó así una tarea civilizatoria, iniciada a fines del siglo XIX, a través de las escuelas religiosas, a cargo de diferentes congregaciones de origen europeo. La misma contribuyó en forma decisiva, a través de estas instituciones, a la construcción de la nacionalidad y conformó un punto de encuentro entre criollos e inmigrantes que provenían de naciones católicas. A lo largo y a lo ancho del país, a través de dichas cofradías se organizó la alfabetización de la sociedad que incluyó una formación férrea formación religiosa. La Sociedad de Beneficencia promovió este sistema a través del cual el

clero regular femenino y masculino, proveniente de Europa, se constituyó en la agencia de dichos ámbitos de formación.

3.2.1. Organización y distribución de niños

El libro de ilustración con el que trabajamos expone ese proyecto de disciplinamiento pergeñado para los niños desprotegidos de la sociedad con pautas muy claras para cada uno de los sexos, que nosotros, en las diferentes investigaciones realizadas sobre el tema no hemos visto desarrolladas por la institución en ningún discurso escrito. La clave de lectura la propone el gráfico que inicia la segunda parte del libro que marca el itinerario de los niños de género masculino y femenino: desde la Casa de Expósitos al Medio Ambiente.¹⁷⁰



¹⁷⁰ Para Sociedad de beneficencia de la Capital ver: Ciafardo, Eduardo "Las damas de beneficencia y la participación social de la mujer en la ciudad de Buenos Aires, 1880-1920, en: *Annuario del IEHS*, Tandil, 1990, Acha, Omar, "Catolicismo social y feminidad en la década de 1930: de damas a mujeres", en: Acha, Omar, Halperín, Paula, *Cuerpos, género e identidades*, Buenos Aires, del signo, 2000, Mead, Karen, "La mujer argentina y la política de ricos y pobres" en Acha, O. y Halperín, P. ob. Cit., Pita, Valeria, "¿La ciencia o la costura?. Pujas entre médicos y matronas por el dominio institucional. Buenos Aires, 1880-1900", en: Alvarez, Adriana, Molinari, I, Reynoso, D. *Historias de enfermedades, salud y medicina, en la Argentina en los siglos XIX y XX*, Mar del Plata, UNMDP, 2004, Rey, Ana Lía, Tossounian, Cecilia, "Imágenes de mujeres virtuosas: moralidad, género y poder en la Argentina de entreguerras" en: Lobato, Mirta (ed) *Cuando las mujeres reinaban*, Buenos Aires, Biblos, 2005, Nari, Marcela, *Políticas de Maternidad y Maternalismo Político*, Buenos Aires, Biblos, 2005, Guy, Donna, La verdadera historia de la Sociedad de Beneficencia, en: Moreno, José Luis, *La política social antes de la política social*, Buenos Aires, Prometeo, 2000

Cada institución, primero hospitales y luego asilos, inicia cada capítulo del libro con su nombre, acompañado de la imagen de la fachada del edificio, seguida en general con el retrato de los médicos que ocupan los cargos directivos, para a continuación presentar fotografías de las actividades cotidianas, en las distintas instalaciones. Es posible reconocer, en cada caso, el tipo de servicio que se presta, y hacia que género y sector etario está dedicada la institución.

En la página 153 se inicia la segunda parte del libro dedicada a la atención de los niños. Bajo el título de Asilos, se indica en un subtítulo: "*Etapas `porque atraviesa el niño desde su ingreso a la institución*". El gráfico presenta dos columnas: La primera de varones, con capacidad para 1895 personas y la segunda, de mujeres para 1445. En el centro y en el medio, en un círculo, se ubica la Casa de Expósitos, ámbito de recepción de los niños de ambos sexos hasta los doce meses. De ahí pasan al Instituto Riglos, con capacidad para 595 de 2 a 5 años. Se aclara que en 1936 hay 240 niños y 355 niñas. La *oficina de admisión* recibe menores a partir del año y los distribuye en los diferentes asilos, mientras que la *sección colocación* tiene a su cargo la ubicación de los mismos, ya sea en carácter de hijos, o para servicios domésticos. Proporciona también empleo a los ex alumnos en casas de comercios, industrias, talleres, establecimientos de la institución, etc.

Los varones pueden ser trasladados al Asilo Martín Rodríguez, en Mercedes, provincia de Buenos Aires, con capacidad para 700 niños de 5 a 10 años. De ahí pueden pasar al Internado Ramayón López Valdivieso, con capacidad para 100 asilados de 10 a 15 años, al Asilo de Huérfanos, de 10 a 18 años o al Instituto Ángel T. de Alvear, con capacidad para 400 adolescentes de 15 a 20 años.. Cierra el ciclo el Hogar de ex alumnos con capacidad para 40 personas. De este último sale una frase que indica: *Al medio ambiente*.

Por su parte, las mujeres pueden ser derivadas a la Casa de Huérfanas, con capacidad para 550 niñas de 6 a 18 años, o al Asilo Unzué de Mar del Plata, con una capacidad de 350 niñas de la misma edad que la anterior. Desde cualquiera de estos asilos, las menores pueden ser derivadas al Instituto J.M. Pizarro y Monje, con capacidad de 90 personas desde los 18 años. Al igual que los hombres, las jóvenes también disponen de un hogar de ex alumnas con

capacidad para 50 personas, hasta los 22 años. De éste también sale la frase: *Al medio ambiente*. La distribución de las fotografías es la siguiente:

- Registro general de niños: 5 fotografías.
- Casa de Expósitos: 18 fotografías.
- Institución de Asistencia Infantil "Mercedes de Lasalla y Riglos": 17 fotografías.
- Casa de huérfanas: 10 fotografías.
- Asilo Saturnino Unzué: 15 fotografías.
- Instituto "José María Pizarro y Monje": 11 fotografías.
- Asilo "Estela Matilde Otamendi": 10 fotografías.
- Asilo "General Martín Rodríguez": 11 fotografías.
- Asilo de Huérfanos: 16 fotografías.
- Instituto Agrícola "Angel Torcuato Alvear": 20 fotografías.
- Internado "Ramayon López Valdivieso": 8 fotografías.
- Asilo "Manuel Rocca": 10 fotografías.
- Asilo "Isabel Ballestra Espíndola": 8 fotografías.
- Asilo "Obligado": 6 fotografías.
- Taller "Julia Sáenz Rozas de Rosetti": 7 fotografías.
- Colonia "Oscar Ferrari y Angélica Florencia Areco de Ferrari": 6 fotografías.

3.2.2. Asilos de la Sociedad de Beneficencia

Instituto de asistencia Infantil "Mercedes de Lasala y Riglos": Fue fundado en 1868. Cinco años más tarde funcionó como Asilo del Buen Pastor hasta 1888, cuando se organizó allí el Asilo de Niños Expósitos. En 1923 la Sociedad de Beneficencia lo independizó de esta casa y lo transformó en el Instituto Mercedes Lasala y Riglos, en homenaje de la primera presidenta de la Sociedad de Beneficencia. La administración y "vigilancia interna" estaba a cargo de las Hermanas de Caridad de la Congregación de Nuestra Señora del Huerto. Su capacidad era de 595 niños de ambos sexos de un año y medio a 7 años de edad.

Las fotografías del instituto se inician con una imagen del frente del edificio de 20 x14 cm, 14 fotos medianas de 12 x 10 cm. Y 2 de los médicos directores de 4 x 6 cm.

Las medianas representan los siguientes asuntos:

- 3 fotos sobre aspectos de la vida de los niños en la sección "El hogar".
- 2 al aire libre: una en el camino de acceso al Instituto con las niñas caminando y otra de los jardines de recreo de la sección "El Hogar".
- 6 de las actividades diarias de los niños:
 - Un aula del jardín de infantes
 - Comedor de los varones
 - La hora del recreo en el parque (2 fotografías)
 - Merienda al aire libre
 - Los niños en el patio principal
 - Niños del jardín de infantes con uniformes de granaderos Gral San Martín y de cadetes militares.
 - El abanderado y su guardia (de Los cadetes)



Foto N° 430. Fachada del edificio Instituto de asistencia Infantil "Mercedes de Lasala y Riglos.

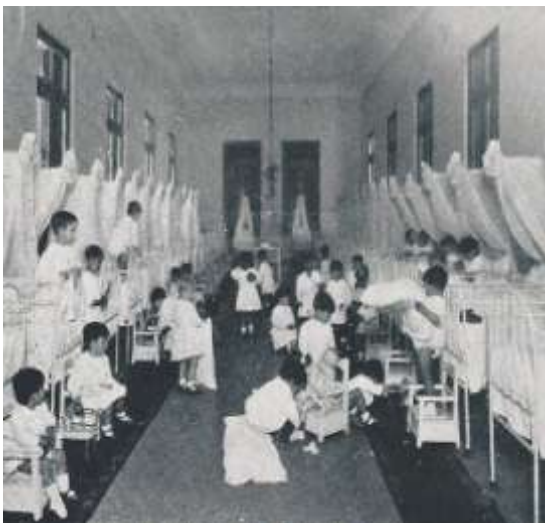


Foto N° 431. Sección: "El Hogar"



Foto N° 436. Las niñas en el acceso al Instituto.



Foto N° 438. Un aula del jardín de Infantes

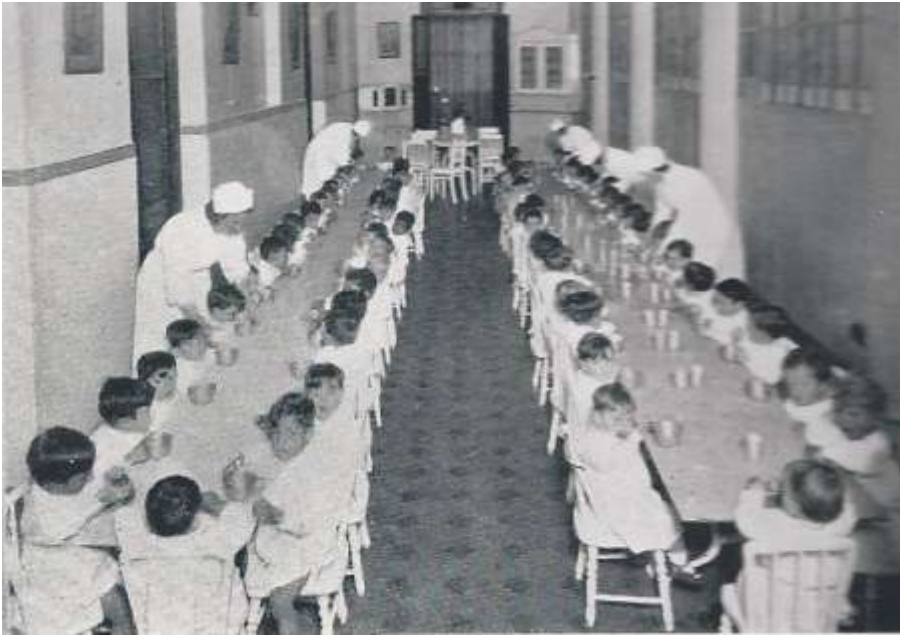


Foto N°: 439. Comedor de los varones.



Foto N° 434: Niños del jardín de infantes con uniformes de granaderos Gral San Martín y de cadetes militares.

3.2.3. Asilos e institutos para niñas

a) *Casa de huérfanas "Crescencia Boado de Garrigós".*

Recibe este nombre en memoria de la socia que promovió la obra en 1929, aunque la misma se había iniciado hacia 1775, en unos terrenos de la calle San Miguel, hoy Bartolomé Mitre. Con la creación de la Sociedad de Beneficencia quedó bajo la órbita de ésta. A instancias de la institución, fue trasladada al ex convento de La Merced en la calle reconquista 269, donde funcionó más tarde la sede de la sociedad. Allí la casa de huérfanas permaneció durante 92 años, hasta que fue llevada al moderno edificio construido en el barrio de La Paternal, en 1925. Presentaba las características de un internado modelo para niñas de 7 a 12 años, las que podían permanecer hasta los 18 años. Tenían los seis grados de instrucción primaria, una escuela de economía doméstica, clases especiales de dactilografía, estenografía, puericultura, primeros auxilios, horticultura, y los siguientes talleres: corte y confección, bordados, costuras, planchados y tejido de mano. La dirección estaba a cargo de las Hermanas Franciscanas Misioneras de María.

Las fotografías de la Casa de huérfanas son 10. Las de mayor tamaño son: la primera con la fachada del edificio de 20 x 14 cm, y la última, de 20 x 22 que representa el emblema del XXXII Congreso Eucarístico Internacional realizado en Buenos Aires en 1934. Las demás fotografías de 7 x 10 cm. Son:

- Un aula
- El taller de ropería
- Taller de bordados
- Lavadero y Taller de Planchado
- Salón dormitorio
- Recreo en el gran patio central



Foto N° 439. Casa de huérfanas "Crescencia Boado de Garrigós" Fachada del edificio.

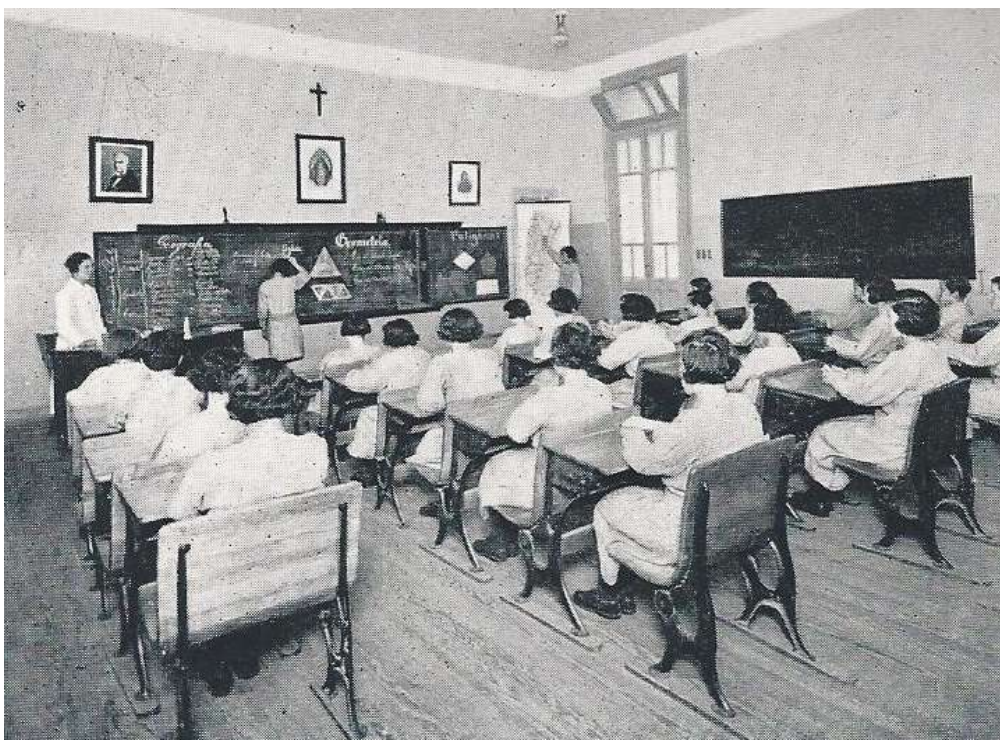


Foto N°439. Un aula.



Foto N° 440. Taller de ropería.

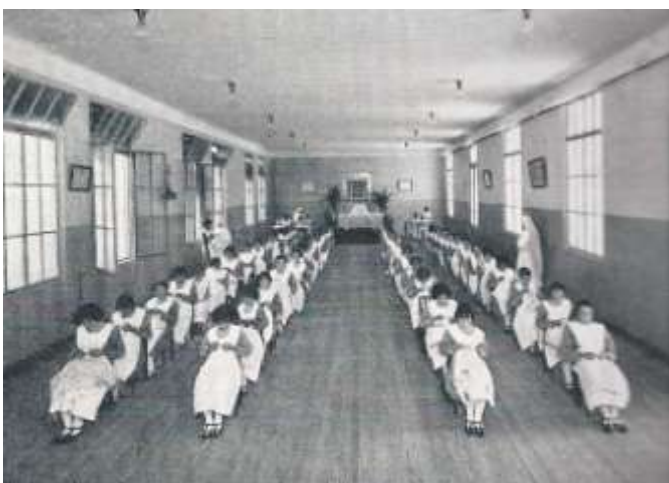


Foto N° 441. Taller de bordado.



Foto N° 442. Taller de lavado y planchado.



Foto N° 443. Un dormitorio.



Sala odontológica.



Foto N° 444. Las alumnas en el espléndido patio que rodea la casa.

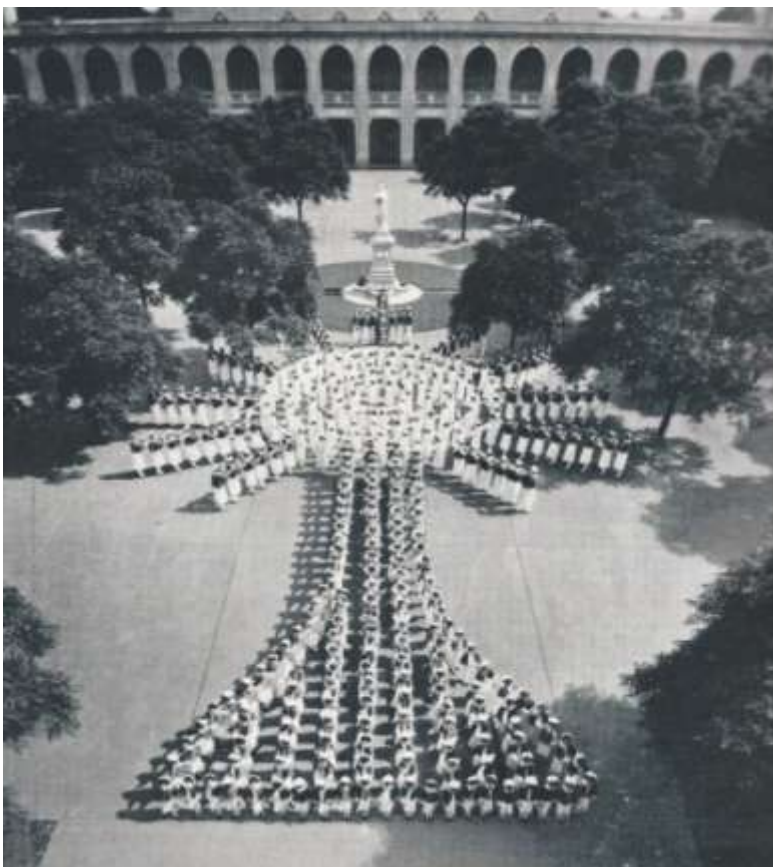


Foto N° 448. Emblema del XXXII Congreso Eucarístico Internacional.

b) *Asilo Saturnino Unzué* de Mar del Plata: Tenía capacidad para 350 niñas de 6 a 14 años, fue inaugurado en 1912, bajo la donación de las socias María Unzué de Alvear y Concepción Unzué de Casares. La dirección del mismo estaba a cargo de la Congregación de Hermanas Franciscanas Misioneras de María. Las niñas recibían la educación primaria y diversos talleres: de bordado en blanco y color, encajes, repujado de estaño y de cuero, tejido de punto, a mano y a máquina, encuadernación y alfombras. Además en los cursos de economía doméstica se desarrollaban los de lavado y planchado, cocina, costura, corte y confección.

Las fotografías del asilo Unzué suman 15 imágenes. Cinco de 12 x 20 cm. La primera representa la fachada de la institución y las niñas asiladas desfilando al frente, otra con las alumnas orando ante la reproducción de la cruz del XXXII° Congreso Eucarístico Internacional, otra de la capilla (estilo Bizantino), otra del hall principal y la última del recreo de las niñas en el jardín.

Las 10 restantes de alrededor de 7 x 10 cm. representan:

- Junto al monumento de San Francisco
- A la hora del baño de mar
- En el salón de fiestas
- Vista parcial del comedor (única fotografía en la que las niñas miran a la cámara)
- Clase elemental
- Taller (Sección tejidos)
- Tejido de alfombras
- Vista general de los talleres
- Una fiesta al aire libre



Foto N° 456. Asilo "Saturnino Unzué".



Foto N° 458. Un dormitorio.

c) El Instituto "José María Pizarro y Monje" fue inaugurado en 1925, destinado a la educación industrial de niñas mayores de 14 años. Se especializaban en trabajos de telares, tejidos, costura, lencería según sus disposiciones y obtenían luego *"de un aprendizaje severo, una profesión que las habilita para ganarse honradamente la vida en el futuro. Las prepara también para la vida doméstica, "poniéndolas en condiciones de formar hogares cristianos y de desenvolverse con eficacias varios menesteres de una buena ama de casa. Con tal fin funcionan en el establecimiento clases complementarias de cocina, lavado, planchado, zurcido,etc."* (p. 192)

Las fotografías son 11 en total. La primera, de 14 x 20 cm, como en casos anteriores es una imagen del frente del edificio pero con las adolescentes ubicadas en el ingreso de la institución.

- Dos de 20 x 9 de las jovencitas en el parque a la hora del recreo y en el comedor.
- Ocho fotos de 7 x 10 de los siguientes aspectos:
- Máquinas donde se prepara la urdimbre para los telares mecánicos.
- Taller de telares mecánicos donde se tejen las telas blancas y las colchas.
- Taller de rectilíneas. (Se teje y confecciona toda clase de artículos de punto)
- Telares de mano: Se tejen telas para repasadores, servilletas y toallas.
- Taller donde se confecciona el vestuario para las alumnas
- Taller de bordados y lencería
- Salón probador y de ventas al público
- Las alumnas en una clase de cocina.

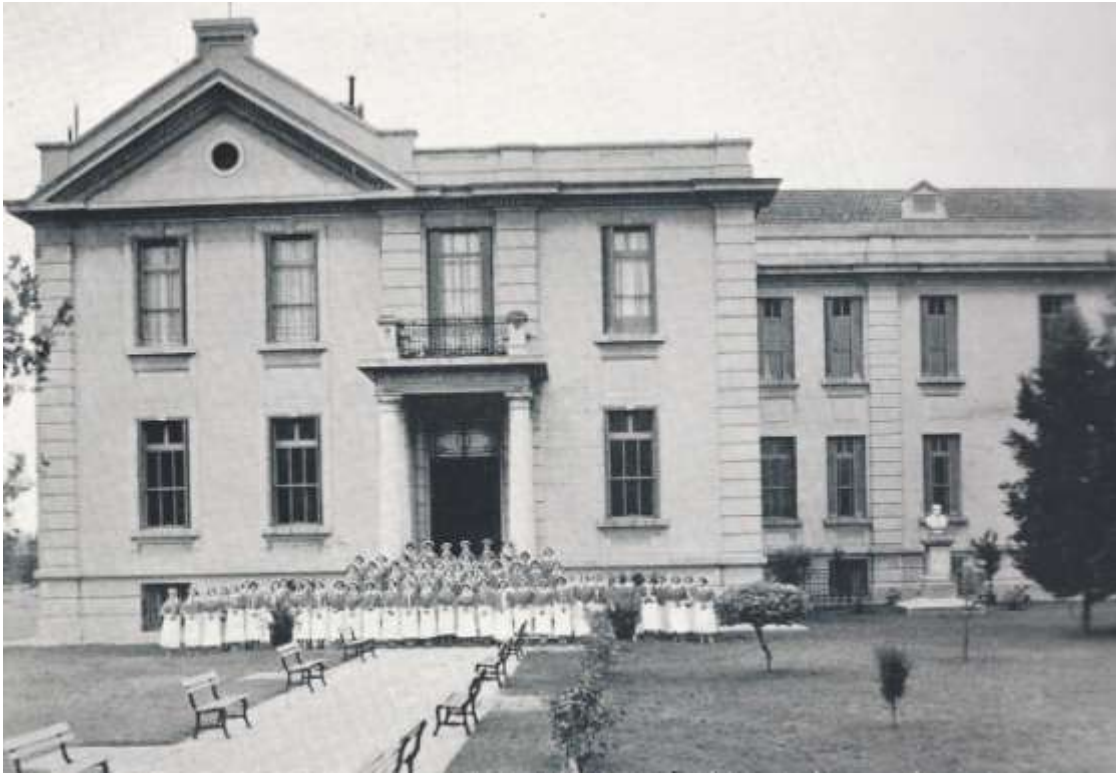


Foto N° 464. Frente principal: un grupo de alumnas.

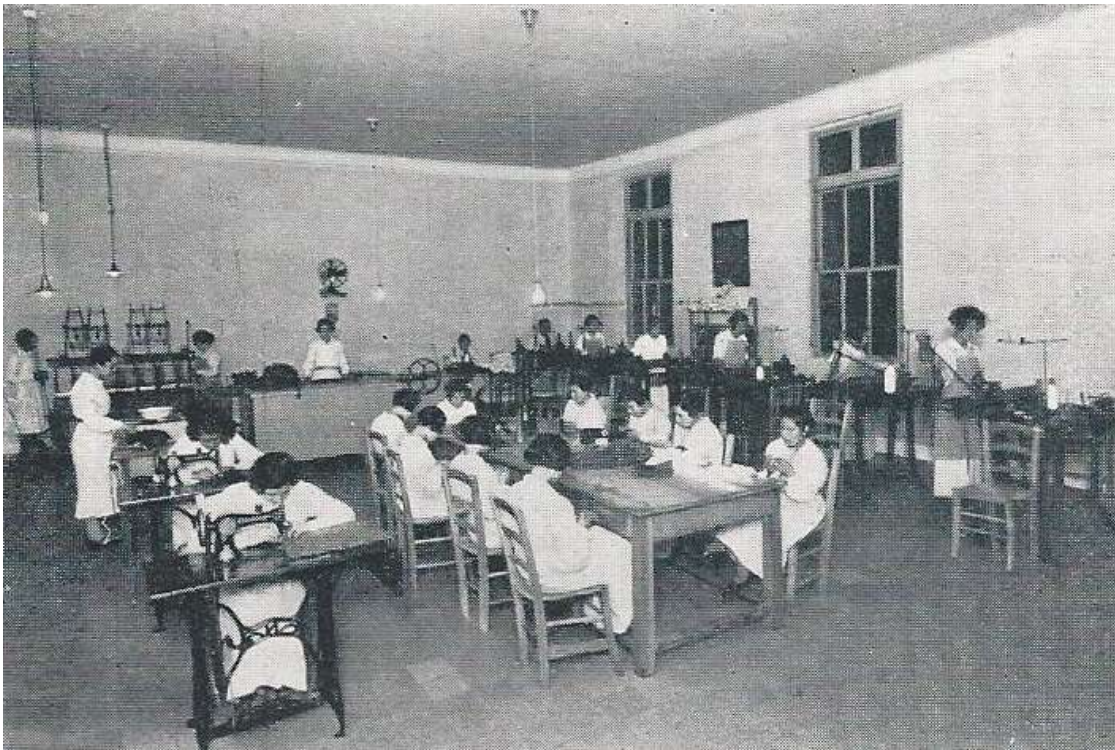


Foto N° 470. Telares a mano. Se tejen telas para repasadores, servilletas y toallas.

d) El Asilo "Estela Matilde Otamendi" fue inaugurado en 1916 y donado por el ingeniero Rómulo Otamendi y llevaba el nombre de su hija Estela Matilde. Estaba ubicado en San Fernando y tenía aspecto de casaquinta. A partir de 1934 en lugar de niñas pequeñas, como alojaba en sus inicios, fue destinado a niñas de 14 a 18 años que habían sido devueltas por las familias donde "estaban colocadas", o provenientes de otros institutos de la sociedad. La congregación de los Santos Ángeles Custodios se encontraba al frente de la dirección.

Las fotografías son 10. La primera es una vista del frente del edificio de 15 x 20 cm. Las demás son de 7 x 10 cm. Según el siguiente detalle:

- Taller de lencería fina y bordado
- Taller de costura y planchado
- Taller de cocina
- Comedor
- Un aula
- Un dormitorio
- Parque de juegos
- Alumnas en el jardín
- Capilla. Alumnas orando

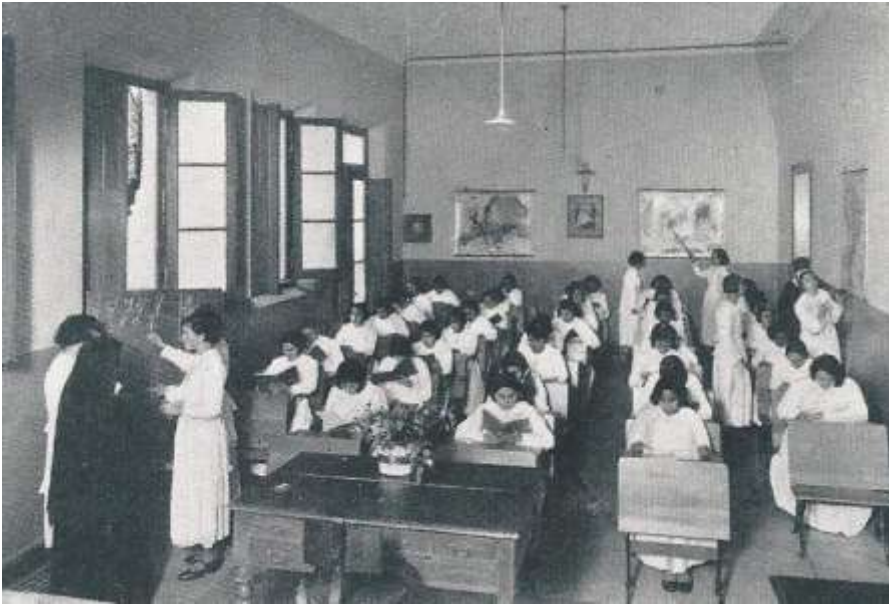


Foto N° 479. Comedor.



Foto N°480. Una clase.

Dos instituciones al servicio de las jóvenes mujeres egresadas de los asilos de la sociedad donde además podían estar internadas eran: El costurero Central y el Taller "Julia Saenz Rozas de Roseti".

e) *El Costurero Central- Hogar de exalumnas.*

El costurero fue creado en 1917 por iniciativa de las socias Elena Napp de Green, Carmen Marcó del Pont de Rodríguez Larreta y sofía Arning de Bengolea. Funcionaba en un edificio de la calle Venezuela hasta 1926 cuando fue trasladado a un sector de la casa central de la sociedad en la calle Reconquista. En él se centraliza toda la actividad productiva textil para el abastecimiento de las distintas dependencias. Las "obreras" que se desempeñan allí, provenían de los diferentes asilos. Eran 50 mujeres que trabajaban en las diferentes secciones.

Las fotografías son cinco: 4 de 12 x 20 y una de 9 x 10 cm. Las mismas refieren a:

- Vista general del taller de costura, vainillado, marca, etc.
- Taller de cortado
- Vista parcial del depósito general de telas y mercería
- Sala de esparcimiento de las pensionistas del Hogar de exalumnas
- El comedor



Foto N° 225. Vista general del taller de costura, vainillado, marco, etc.



Foto N°226. Taller de cortado.

f) *Taller Julia Saenz Rozas de Roseti*, inaugurado en 1934 por la socia con ese nombre, ubicado en la calle Callao 1218, estaba destinado a la confección de ropa para señoras, con especialidad en lencería fina. La casa tenía un hall de exposición y ventas con sus respectivos probadores. La dirección estaba a cargo de las religiosas de los Santos Ángeles Custodios. Las "obreras", algunas internas, y otras domiciliarias, recibían una remuneración diferenciada según su aptitud.

Las fotografías son siete. Cinco de 20 x 15 cm, que refieren a:

- Frente del edificio
- Taller de bordados
- Taller de dibujo y corte
- En un descanso por el jardín de la casa
- Salón de exposición

Otras dos de menor tamaño representan el salón de prueba y el hall del edificio.



Foto N° 564. Taller de bordados.



Foto N°565. Taller de dibujo y corte.

3.2.4. Asilos e institutos para varones

a) *Asilo "General Martín Rodríguez"*. Fue fundado en 1901 para descongestionar la Casa de Expósitos. El Poder Ejecutivo Nacional cedió el Hotel de Inmigrantes ubicado en Mercedes, Provincia de Buenos Aires y fue destinado a 350 varones. La dirección estaba a cargo de la Congregación de las Hermanas del Huerto. Los niños recibían instrucción primaria y práctica en los talleres de carpintería, elemental, telares, jardinería, huerta, cría y cuidado de aves, canastería confección de alfombras y media.

Las fotografías son 11. Tres de mayor tamaño. La primera de 12 x 20 de la fachada del edificio con los niños uniformados al frente, la segunda de recreo, en el gran campo de juegos y la tercera es uno de los salones dormitorios del pabellón arroyo. (En las tres, los niños están enfrentados a la cámara, aspecto destacable con respecto a las niñas que casi siempre aparecen con al cabeza gacha).

Las ocho restantes de 7 x 10 se refieren a:

- Su población infantil
- El comedor (con capacidad para 730 niños)
- Parte del salón de trabajos manuales
- Un aula
- La capilla
- Ejecutando trabajos de jardinería
- Consultorio odontológico (Los niños pasando a tomar su atomización diaria)
- Asilados en una de sus diversiones favoritas.

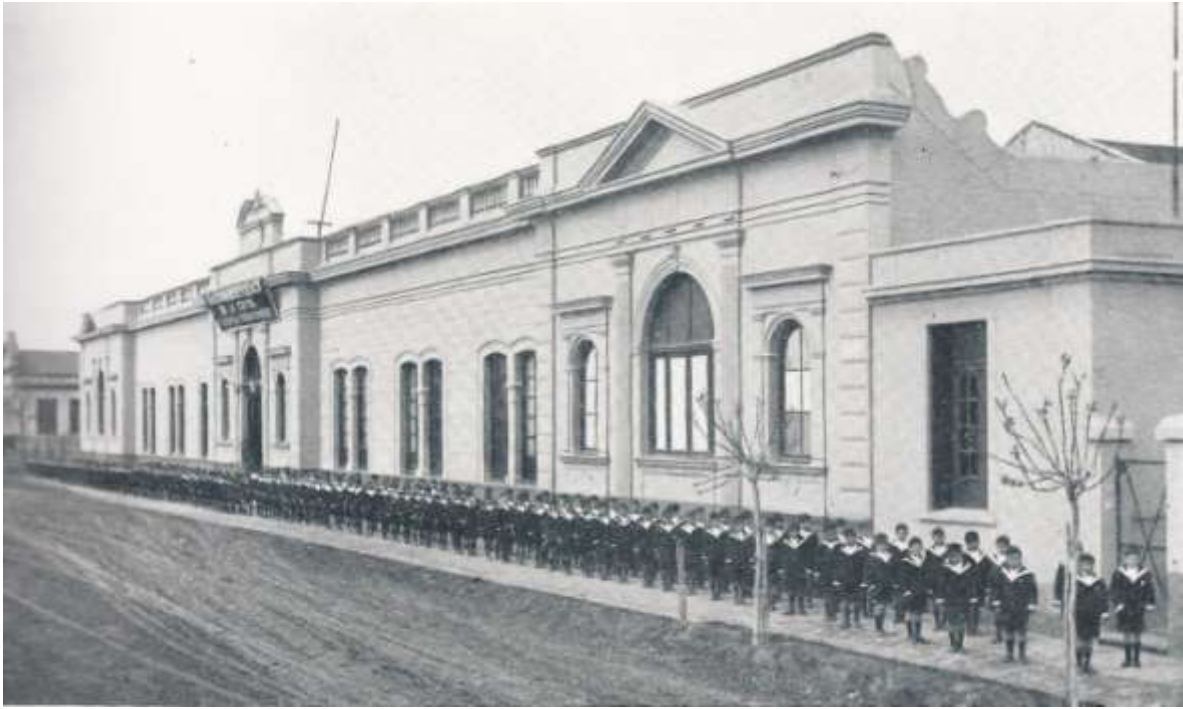


Foto N° 485. Epígrafe: Frente y entrada principal.



Foto N° 489. Uno de los salones dormitorios del pabellón "Arroyo".



Foto N° 487. Patio principal: el batallón infantil en formación.

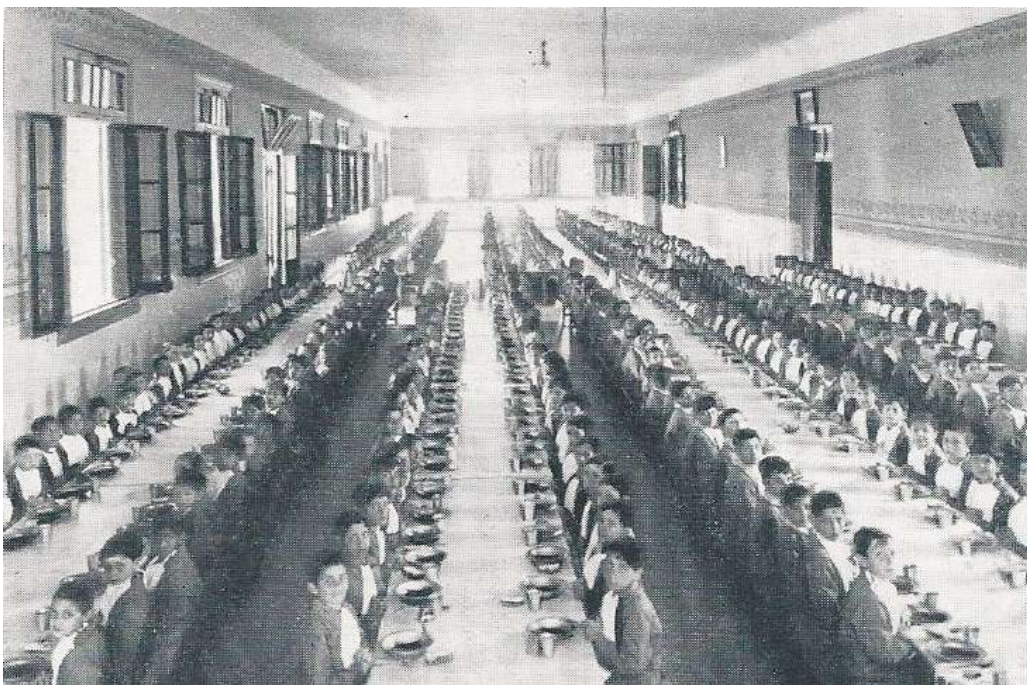


Foto N° 488. Uno de los comedores.

b) *Asilo de Huérfanos*. Creado en 1871 para huérfanos de ambos sexos, a partir de 1903 fue sólo para varones, donde también incorporó una escuela para ciegos. Abarcó la enseñanza primaria y además los talleres de imprenta, encuadernación, mecánica, herrería, carpintería, zapatería, alpargatería, electricidad y panadería. La producción de los mismos servía para el aprovisionamiento de las instituciones de la sociedad.

Las fotografías son 16. Se inicia con la fachada del edificio de 12 x 20 cm, tres más de 6 x 20 cm, que muestra a los jóvenes varones con sus uniformes diferentes según la actividad: alumnos del 1er. Departamento en Formación militar, batallón del asilo con su banda de música y clase de gimnasia. Nueve más son de 10 x 7 cm y corresponden a:

- Patio principal: el batallón infantil en formación
- Un dormitorio
- Uno de los comedores
- Taller de imprenta y encuadernación: (sección máquinas y empaque- Sección cajas y linotipos)
- Taller de carpintería: Sección máquinas-sección bancos
- Taller de herrería
- Taller de mecánica
- Taller de zapatería y alpargatería
- Hogar de ex alumnos (sala de lectura)



Foto N° 496. Asilo de Huérfanos.



Foto N° 500. Primer departamento de formación militar.



Foto N° 501. Batallón del asilo con su banda de música

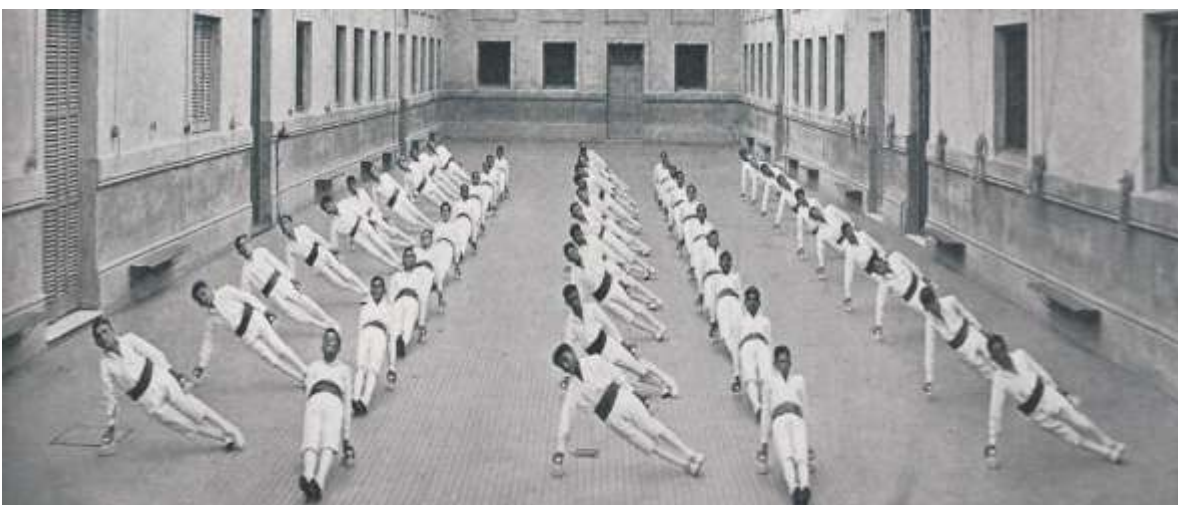


Foto N° 502. Clase de gimnasia

c) Instituto agrícola "Ángel Torcuato de Alvear" (Luján- Prov. De Buenos Aires)

Creado en 1928 y donado por María Unzué de Alvear, fue destinado a la enseñanza teórico-práctica de la agricultura y la ganadería, para 400 menores hasta los 15 años, bajo la dirección de los hermanos Maristas. Además de la enseñanza primaria podían desempeñarse en los talleres de: jardinería y floricultura, arboricultura y fruticultura avicultura, apicultura y granja. Además hacían prácticas en chacra, porquerizos, cremería y matadero.

El terreno constaba de 413 hectáreas, distribuidas de la siguiente manera: 100 hectáreas para cereales y 80 para forraje. Se cultivaba trigo, cebada, avena, maíz, lino, guinea, sorgo y alfalfa. 100 hectáreas para el pastoreo. 55 para huerta, donde se cultivaban batatas, papas, cebollas, repollos, ajos, zapallos, espárragos, alcauciles, coliflores, melones, verduras surtidas. 25 hectáreas para frutales con 10.000 árboles de todas las especies y 18 hectáreas para parques y viveros.

Las fotografías suman veinte. Dos de 12 x 20 cm. Representan dos vistas de la construcción del instituto con los alumnos uniformados desfilando en el frente y en el patio interno. Las demás de 7 x 9 cm. Refieren a:

- Pasando el disco con el tractor
- Cultivo de flores
- Parte de los gallineros que encierran más de 3.000 aves de distintas razas
- Alumnos acondicionando huevos para ser enviados a otros establecimientos de la sociedad.
- Conduciendo un grupo de patos por una de las calles adyacentes a los criaderos.
- Colmenar
- Recepción del Presidente de la Nación, General Justo y comitiva oficial. Un alumno da la bienvenida y el cuerpo de boy-scout rinde honores en formación militar.
- La hermosa capilla del Instituto.
- El Rvdo. Hermano director y un grupo de alumnos en agradable plática en el parque

- Tambo (alumnos ordeñando. Se obtienen más de 320 litros de leche diarios)
- Una majada de ovejas
- Herrería (alumnos revisando las maquinarias agrícolas)
- Sección porcinos (madres y lechones Duroe-Jersey)
- Huerta (alumnos carpiendo el batatal)
- Recogiendo cebadilla
- Sección floricultura (Vista parcial del vivero)
- Sección arboricultura, podando un olivo.



Foto N° 512. Instituto Agrícola Angel T. de Alvear.



Foto N° 513. Desfile en el patio interno.



Foto N° 516. Parte de los gallineros que encierran más de 6.000 aves.



Foto N° 521. Recepción del Presidente de la Nación, Agustín Justo



Foto N° 520. Vista general del acto de bienvenida.



Foto N°523. El reverendo hermano en agradable plática con los alumnos.

d) Internado "Ramayón López Valdivieso" (Jaúregui- Prov. De Buenos Aires)

Legado por la señora Flora Ramayón de Martínez Campos, fue creado hacia 1930 para 100 menores, dedicado a la enseñanza de los tres grados: 2º, 3º y 4º para que luego fueran trasladados al Instituto Alvear para que terminen la primaria, bajo la dirección de los Hermanos Maristas.

Las fotografías son 8. Tres 12 x 20 con el frente principal y los alumnos en formación al frente, una vista de la capilla y una vista parcial de los terrenos. Las cinco restante son de 7 x 10 cm y representan:

- Una clase de geografía
- En uno de los patios en una lección de gimnasia respiratoria.
- Uno de los salones dormitorio.
- Cuidando las aves.

- Recreo bajo los eucaliptus



Foto Nº 532. Frente principal.



Foto Nº 536. En uno de los patios, durante una lección de gimnasia respiratoria.

d) Asilo Manuel Rocca (Capital Federal)

Este establecimiento fue inaugurado en 1924 en una manzana sobre la calle Seguro de la ciudad de Buenos Aires.. Recibía 400 niños de 5 a 14 años que provenían de familias de escasos recursos, desde las 8 a las 17. Se les ofrecía el desayuno, el almuerzo y la merienda. También en otro sector recibían la educación primaria. “*La permanencia de todo el día en el asilo aleja al niño de la perniciosa influencia de la calle y malos amigos, que constituyen la antepuerta de la delincuencia*” (p.222)

Las fotografías son 10. Cuatro de 15 x 20 cm. con el frente y entrada principal del edificio con los alumnos, rondas infantiles y un aula del jardín de infantes. Las seis restantes de 6 x 10 cm. refieren a:

- Salón de fiestas
- El comedor
- Otro rincón del jardín de infantes
- Una clase de lectura al aire libre
- Los alumnos en una clase de gimnasia
- Jugando al foot-ball

3.3. Análisis histórico-semiótico

La historiadora Ana María Mauad propone un abordaje metodológico desde el análisis histórico-semiótico que estructura ciertos códigos de representación y comportamiento social.¹⁷¹ Para ello tiene en cuenta fundamentalmente la noción de espacio por la relación sustitutiva que guarda con la realidad. Por su carácter de texto icónico, además, promueve el análisis de las formas del contenido por un lado y el de la expresión, por otro. En la primera, el acento está puesto en el tema: la agencia, el lugar retratado, las personas, los objetos, los

¹⁷¹ Mauad, Ana María, *Sob o signo da imagen*, Tesis de Maestría, inédita, UFF-CEG-ICHF, Niteroi, RJ, 1990

atributos de las personas, etc. En la segunda, se prioriza la forma de construcción de la imagen: tamaño, formato, sentido, dirección, encuadre, distribución de planos, iluminación, etc.

Todos estos aspectos conforman un sistema que puede ser dividido en cuatro categorías espaciales:

1.- Espacio Fotográfico: Aquí se incluye el análisis de la expresión, a través de la presentación de la imagen en el plano: tamaño, nitidez, formato, encuadre e iluminación. Con respecto a este ítem ya hemos explicado que básicamente en el libro con el que trabajamos se utilizan tres tamaños: las de 15 x 20 cm, las de 6 x 15 y las de 7 x 10 cm. Las dos primeras medidas son fotografías de los edificios o planos generales de alguna actividad recreativa o religiosa en la vida de los asilos, en varios casos en una orientación desde arriba. Las más chicas representan las diversas tareas que realizan los asilados. El predominio de las fotografías rectangulares-horizontales refuerza la importancia y la amplitud de los espacios. En el mismo sentido se orienta la construcción escenográfica de muchas de ellas en las que los elementos del mobiliario: camas, mesas, bancos o las mismas cabezas de los niños, sirven de ejes que confluyen en el punto de fuga, en general ubicado hacia el final sobre una pared, que tiene un crucifijo, una cruz o la imagen de la virgen. La utilización de los cuerpos de los asilados como parte de una línea refuerza el concepto que propone el libro a través de las imágenes: la disciplina, la rectitud, el orden reinante. Los espacios vacíos en el medio orientan claramente la mirada hacia lo que se ubica sobre sí.

2.- Espacio Geográfico: Comprende el espacio físico representado en la fotografía y que refiere al plano del contenido. Nos referimos al lugar, si es el campo o la ciudad, si es un interior o un exterior, si es un paisaje o un acontecimiento, etc. En las fotografías con las que trabajamos la geografía corresponde a las ciudades de Buenos Aires, Luján y Mar del Plata. En ninguna se representa la ciudad. Sí, los edificios que corresponden a cada uno de los asilos. En cada caso, los mismos se elevan, en general, sobre espacios vacíos. Las demás imágenes analógicas, todas representan el interior de los asilos: los mismos refieren a los talleres, las aulas, la capilla, los patios y jardines.

3.- Espacio de la vivencia: Hace referencia a la temática de la fotografía. ¿Cuáles eran las actividades que merecían ser fotografiadas? Cuál es el acontecimiento histórico que se documenta? En el libro todas refieren a la vida diaria de los diferentes asilos. Claramente se distribuyen en función del sexo de los asilados. Las actividades formativas- productivas ligadas a los talleres de tornería, carpintería, encuadernación y agrícolas-ganaderas y las formativas-militares, corresponden a los varones. Las domésticas y textiles, en general, a las niñas: taller de bordado, de costura, de lencería, de tejido, de cocina y de lavado y planchado. A ellas corresponde particularmente la formación religiosa. En éstas, las niñas están de espaldas a la cámara, un velo transparente recubre sus cabezas expectantes, por ejemplo ante el altar conmemorativo del congreso eucarístico. Entre este velo y sus uniformes blancos se reconoce en cada cuerpo la bandera argentina, mientras que entre sus manos se reitera y se repite el doloroso repliegue sobre sus propios cuerpos.

4.- Espacio de la figuración: Hace referencia a los protagonistas de las imágenes. Los mismos son niños y niñas de los diferentes asilos. Están ubicados en planos de conjunto o generales. En ningún caso se los individualiza, forman parte del mobiliario. En muy pocas fotografías miran a la cámara, en pose, aunque sin dejar de hacer lo que se representa: taller de costura, por ejemplo. Las niñas en muchas imágenes están de espaldas. Los epígrafes ponen el énfasis en las actividades de cada una de las instituciones. No descubrimos la subjetividad de los actores. los niños, ni en las niñas, ni en las monjas que aparecen en algunas fotografías. Esto pone en evidencia que era un espacio privado, pero también de formación en contexto de encierro, donde no hay sitio para el yo, y donde la fotografía se hace pública para consolidar una construcción política de los cuerpos sexuados.

La lectura histórica de las fotografías es imposible sin el texto lingüístico que acompaña a las imágenes. Nos referimos a los epígrafes y su vitalidad para el análisis pragmático desde la recepción. Cada una de los y las protagonistas de las fotos parecen ausentes por sus poses, pero más aún por los textos. En muchos casos el uso de la pasiva *con se* refuerza el no-lugar que les propone la institución para su carácter laudatorio y de auto-celebración: taller de bordado, taller de encuadernación, dormitorio, comedor etc. Según Barthes, dicho mensaje

tiene dos funciones con relación al icónico: la de anclaje y la de relevo. La noción de anclaje del mensaje lingüístico nos ofrece un control; es una función denominativa que pone nombres y nos circunscribe, al darnos todos los sentidos posibles de los objetos (denotados). Es el control del creador (y por lo tanto de la sociedad) sobre la imagen.

3.3.1. Gráficos cuantitativos de las fotografías que integran el libro

- Retratos: 282**
- Retratos grandes de 12 x 17cm: 2
- Retratos de Presidentas de la sociedad- 4 x 6cm: 46
- Retratos de socias fundadoras -4 x 6 cm: 9
- Retrato de la Presidenta Elisa Alvear de Bosch 9x6cm: 1
- Retrato de las socias 4 x 4 cm: 212
- Retrato de asesores abogados 4 x 4 cm: 12

- Institucional: Casa central, 26 fotografías**
- Administración de 19 x 12 cm: 5
- Premios a la virtud 19 x 12 cm: 3
- Decenas de lotería: 2
- Casa central, 9 x 10 cm (1 de 18 x 9 cm): 12
- Costurero Central 18 x 9 cm: 3
- Hogar de ex alumnas 18 x 9 cm: 2
- Depósito de drogas 9 x 6 cm: 2

HOSPITALES	Cantidad de fotografías por institución.	Retratos de Médicos-Directores.
Rivadavia	18 fotografías	4
Instituto de Maternidad:	16 fotografías	1
Maternidad Ramón Sardá:	10 fotografías	1
Hospital de Alienadas	24 fotografías	1
Hospital de Alienadas	12 fotografías	-
Hospital de niños	15 fotografías	6
Sección Lucha antituberculosa	15 fotografías	-
Solarium- Mar del Plata	12 fotografías	-
Hospital Vicente López y Planes	12 fotografías	2
Hospital Oftalmológico	14 fotografías	5
Hospital Odontológico	8 fotografías	2
Registro General de niños	4 fotografías	-
Casa de Expósitos	15 fotografías	6

ASILO DE NIÑAS: 63 fotografías.

Espacio Fotográfico: P.C. Plano de conjunto. P.G. Plano general. P. E. Plano entero

Espacio Geográfico	Nº	Espacio Fotográfico			Espacio de la vivencia		Espacio de la figuración	
		P.C.	P.G.	P.E.	Exterior	Interior	Grupos	Uniformados
Instituto General de Niños "Mercedes"	17	13	1	3*	310 ◦ Fachada ◦ Patios	5 ◦ Aula	13 (de 30 ó 40)	Todos los niños de granaderos

Lasalla y Riglos" Buenos Aires					<ul style="list-style-type: none"> o Juegos o Calesita o Escaleras 	<ul style="list-style-type: none"> o Comedor o Sección bebés 	En general miran a la cámara	con guardapolvos blancos, etc.
Casa de Huerfanos "Crescencia Boado de Garrigos" Buenos Aires	10	4	6	-	<p style="text-align: center;">4</p> <ul style="list-style-type: none"> o Fachada o Patio Central o Congreso Eucarístico 	<p style="text-align: center;">6</p> <ul style="list-style-type: none"> o Aula o Planchado o T. Ropería o Bordado o Odontol. o Dormitorio 	<p style="text-align: center;">8</p> <p>Más de 30 niñas en cada foto.</p>	<p style="text-align: center;">8</p> <p>Uniformes de fiesta y de uso diario.</p>
Asilo Saturnino Unzué Mar del Plata Prov. de Bs. As.	15	8	7	-	<p style="text-align: center;">9</p> <ul style="list-style-type: none"> o Jardín o Ac.Rel. o Mar- Act. Tex. o Teatro o Dormitorio o Comedor 	<p style="text-align: center;">6</p> <ul style="list-style-type: none"> o Jardín o Ac. Relig o Baños de mar 	Grupos de más de 20 niñas.	Uniformadas de fiesta y de uso diario.
Instituto "José María Pizarro y Monjes" Buenos Aires	11	6	5	-	<p style="text-align: center;">2</p> <ul style="list-style-type: none"> o Fachada o Parque 	<p style="text-align: center;">9</p> <ul style="list-style-type: none"> o Talleres o Cocina o comedor 	Chicos de 6-10 y grandes de 50-60 alumnas.	Uniformadas.
Asilo "Estela Matilde Otamendi" San Fernando- Prov. de Bs. As.	10	7	3	-	<p style="text-align: center;">3</p> <ul style="list-style-type: none"> o Fachada o Parque o Jardín 	<p style="text-align: center;">7</p> <ul style="list-style-type: none"> o Bordado o Costura o Planchado o Comedor o Cocina o Aula o Dormitorio o capilla 	Chicos de 6-10 y grandes de 50-60 alumnas.	Uniformadas de fiesta y de uso diario

ASILO DE NIÑOS: 64 FOTOGRAFÍAS.

Espacio Fotográfico: P.C. Plano de conjunto. P.G. Plano general. P. E. Plano entero.

Espacio Geográfico	Nº	Espacio Fotográfico			Espacio de la vivencia		Espacio de la figuración	
		P.C.	P.G.	P.E.	Exterior	Interior	Grupos	Vestuario
Asilo General "Martín Rodríguez" Buenos Aires	11	6	5	-	5 ◦ Fachada ◦ Patio ◦ Juegos ◦ Formación ◦ Jardinería	6 ◦ Aula ◦ Comedor ◦ Taller ◦ Dormitorio ◦ Capilla (s/n) ◦ Odontología	10 Grupos de 30 ó 40 a 100 En general miran a la cámara.	10 Uniformados de fiesta y de uso diario.
Asilo de Huérfanos Buenos Aires	16	10	6	-	5 ◦ Fachada ◦ Patio ◦ Gimnasia ◦ Batallón de Música ◦ Formación militar	11 ◦ Aula ◦ T. Imprenta ◦ T. Mecánica ◦ T. Carpintería ◦ T. Herrería ◦ Panadería ◦ Zapatería ◦ Dormitorio ◦ Comedor ◦ Lectura	8 Más de 30 niños en cada foto Ajenos a la cámara.	8 Uniformes militar, de gimnasia y de fajina.
Instituto Agrícola "Ángel Torcuato de Alvear" Luján -	20	13	5	2	20 ◦ Fachada ◦ Formación ◦ Actividad Agrícola (gallinas-cerdos)	-	19 Grupos de 2 -20 niños y la formación completa ajenos a la cámara (2 en el	19 Uniformes militar y de Fajina.

Provincia de Buenos Aires					tambo) <ul style="list-style-type: none"> o Huerta o Herrería o Recepción o Capilla 		epígrafe refiere la presencia del Pte. De la Nación (Gral. Justo)	
Internado "Ramayón López Valdivieso" Campo en Jaúregui- Prov. de Buenos Aires	8	4	4	-	6 <ul style="list-style-type: none"> o Fachada o Capilla o Terrenos en el patio o Gallinero o Lección de gimnasia 	2 <ul style="list-style-type: none"> o Clase de geografía o Dormitorio 	8 Chicos de 6-10 y formación completa.	8 Uniformes militar y de fajina.
Asilo "Manuel Rocca" Buenos Aires	10	4	6	-	5 <ul style="list-style-type: none"> o Fachada o Patio o Ronda infantil o Clase de gimnasia o Foot-ball o Lectura al aire libre 	5 <ul style="list-style-type: none"> o Aula o Salón de fiestas o Jardín de infantes (2) o Comedor 	10 Chicos de 6-10 y formación completa.	10 Todos los niños con guardapolvos blancos.

OTRAS INSTITUCIONES DE LA SOCIEDAD: 17 fotografías.

Espacio Geográfico	Nº	Espacio Fotográfico			Espacio de la vivencia		Espacio de la figuración	
		P.C.	P.G.	P.E.	Exterior	Interior	Grupos	Vestuario
Asilo "Obligado" Bella Vista- Provincia de Buenos Aires Casa de descanso para señores pobres vergonzantes.	5	3	2	-	3 o Fachada o Caminos alrededor	2 o Comedor o Dormitorio	1 2 grupos de mujeres mayores alrededor de dos mesas redondas	1 Mujeres mayores sin uniforme.
Taller "Julia Saenz Rozas de Rosetti" Av. Callao 1288- Buenos Aires (Para ex alumnas de la sociedad)	7	7	-	-	2	5	Jóvenes en grupos trabajando en lencería fija acompañadas de una monja	Uniformadas con guarda- polvos blancos.
Colonia "Oscar Ferrari y Angélica Florenca Areco de Ferrari" Las armas-	5	5	-	-	5 o Fachada o Trabajo en la huerta o Plantando	-	Grupos de niños en actitud la- boral. Junto a un cura.	Niños con ropa de fajina.

Provincia de Buenos Aires (Colonia agrícola-colonia de vacaciones					Árboles o Paseos o Campes- tres o Vacas lecheras			
Bernardino Rivadavia Monumento levantado en su memoria (a cargo de la Sociedad de Beneficencia)	5	3	2	-	5 o Distintas escenas de la cere- monia en la plaza 11 de sep- tiembre (plaza Once)	-	Multitudes en el acto de inaugu- ración del monumento Pte. de la Nación. Autoridades de la Socie- dad de Be- neficencia. Público en general.	Niñas de los asilos de la Sociedad de Beneficencia Con sus uniformes de gala.

Consideraciones finales

Al analizar cada una de las imágenes que integran el libro, reconocemos las claves que caracterizan los roles de género contruidos por la Sociedad de Beneficencia con la anuencia del Estado y la Iglesia. Todas las imágenes proponen una gran maquinaria que envía *al medio ambiente* cuerpos preparados para su inserción de acuerdo con las formas exhibidas en cada caso. No hablamos de sujetos –o sí en términos de sujeción– porque no lo son para el proyecto de disciplinamiento propuesto. Los nombres de los espacios en los epígrafes; aula, taller, comedor, salón fiestas, no los incluye.

Los roles de género transitaron desde el espacio privado al espacio público y construyeron el relato político de la nación con la guía de la cruz y la custodia de la espada. La patria católica como pilar de la nacionalidad. En ella, dichos roles fueron definidos con claridad desde el Vaticano, a través de las encíclicas que en estas tierras reproducía la revista *Criterio*, aparecida en 1928 bajo la dirección de Atilio dell'Oro Maini.¹⁷² La defensa de ciertos atributos de la mujer en la vida familiar y del hombre como proveedor así como las representaciones de la moral, estaban ligadas a la formación impartida en los asilos: economía doméstica, taller de costura, bordado, repujado, lencería, etc. para las mujeres. Trabajo agrícola y talleres de tornería, carpintería, impresión, gimnasia y adiestramiento militar para los hombres.

El sistema de creencias y prácticas articuladas, a partir de relaciones de poder entre la Iglesia y el Estado, responsabilizaba a la Sociedad de Beneficencia de la Capital de expulsar *al medio ambiente* a los sujetos disciplinados, como si fueran la lencería que fabricaban las mujeres de los asilos, o el queso que producían los varones en los tambos de las colonias agrícolas. La operación histórica estaba en marcha, el relato tenía un rostro: las fotografías documentales así lo reflejaban.

En este contexto, las fotografías marcaban y delimitaban el ethos de clase que les correspondía a cada uno de los sectores involucrados en las imágenes. Éstas eternizaban en la

¹⁷² Acha, Omar, *Organicemos la contrarrevolución: discursos católicos sobre la familia, la reproducción y los géneros a través de Criterio (1928-1943)*, en: Acha, Omar, Halperin, Paula, *Cuerpos. Géneros e identidades, estudios de Historia de género en Argentina*, Buenos Aires, del signo, 2000.

memoria histórica los hábitos condicionados por estos espacios de formación. Encerraban la objetivación de la subjetividad a través de una práctica estructurada, donde la dominación simbólica suponía acciones para las mujeres pero también las que resaltan la virilidad de los varones- en términos de Bourdieu-.

Por otra parte, la gama definida de objetos y sujetos seleccionados para la integración en la relación imagen- texto, en el libro no responde para nada a una improvisación individual. Resulta de una serie de convenciones y reglas precisas: las ocasiones de fotografiar, los objetos, los lugares, los personajes y la composición misma de las imágenes. Todo obedece a cánones implícitos donde es posible reconocer la autoría por un lado y la política que lo sustenta a través del comitente.

Estas imágenes documentales trascienden como utopía de una sociedad deseada. Los sujetos y las sujetas, provenientes en sus orígenes de espacios desordenados, con falta de agua potable y también de higiene, de moral y educación, visualmente desarticulados, se descubrían, sin embargo, desde las imágenes, en un espacio despejado, de líneas de visión sin obstáculos, abiertos, saludables, donde los cuerpos se transforman, a través del ejercicio físico, en los varones, y de la entrega a Dios, en las niñas, en cuerpos dóciles, armónicos, disciplinados, libres de enfermedades.

Cada imagen exhibe un trazo de poder sin pruebas ni palabras, una mirada sin respuesta posible. Una estrategia eficaz de poder-conocimiento en la que la fotografía se ve implicada desde sus inicios. En ello radican la eficacia política de sus códigos y la legitimidad de sus estrategias.

Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos abordado las fotografías enfatizando su importancia para la investigación histórica desde una doble perspectiva: como fuente y como objeto de análisis. Los corpus seleccionados no son arbitrarios, muy por el contrario se proponen integrados en un período histórico bien definido: los primeros años de la década del treinta del siglo XX en Argentina, iniciado con el golpe militar del 6 de septiembre de 1930 que colocó en el poder político al general Uriburu, reemplazado a partir de elecciones fraudulentas en 1932, por el general Agustín P. Justo. Este último contaba con el apoyo del Ejército, los grandes exportadores y los medios de prensa más importantes, entre los que figuraba *La Prensa*. Paulatinamente en el plano de las ideas se desarrollaba un fenómeno de naturaleza cultural que identificaba la religión católica con el núcleo de la nacionalidad argentina. Este largo viaje fue propiciado por la Iglesia misma, cuya organicidad articuló una ideología de reconquista, a través de la doctrina, para volver a ocupar un lugar de preeminencia social. En este contexto, el maternalismo político de la sociedad laica de beneficencia, dependiente del Estado, a través del Ministerio de Relaciones y Culto, a cargo de Saavedra Lamas, protagonizaba una infructuosa lucha de poder.

En este contexto, la fotografía funcionaba como una práctica social que articulaba un discurso narrativo sin fisuras hacia los colectivos de género. La tensión se reconoce entre los diversos soportes fotográficos sobre los que trabajamos, según el comitente o el productor de las imágenes que decidió construir y delegar en la memoria histórica determinadas imágenes y no otras.

El enfoque propuesto nos permite reconstruir una narrativa histórica que da cuenta de la dimensión intertextual establecida entre la palabra y la imagen. Al focalizar las fotografías como fuente de información, pero también como objeto de estudio, los interrogantes sobre su entidad y las características que la definen, se nos presentó como prioridad en una instancia inicial. En consecuencia, la primera problemática estuvo ligada a la relación de la imagen analógica con el arte, con quien compitió en sus orígenes y a quien superó por su capacidad

técnica de reproducir al instante la realidad circundante. Sin embargo, la tensión ficción-realidad se desdibujó a partir del cambio de paradigma artístico. Esto mismo contribuyó a su reconocimiento como una estética pero también como una práctica social al alcance de todos. La fotografía consagró el uso del retrato como la forma de representación de las mujeres, desde la visión masculina que le otorgó un espacio limitado y previamente asignado. “*La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio.*” como definió John Berger.

La multiplicación de soportes visuales al servicio de la fotografía nos permitió complejizar y tensionar las relaciones entre tiempo e imagen, entre sujeto y experiencia, entre práctica social y memoria histórica. De allí que hayamos estructurado el trabajo en la primera parte revisando la fotografía como un artefacto cultural que a través de su presencia interactuaba con las sujetas históricas. Nos referimos a las fotografías del diario *La Prensa* y a las del álbum del *Asilo Unzué*, del segundo y tercer capítulo, respectivamente. A través de ellas, desde sus usos y sus formas de circulación, en general en ámbitos privados – privados también de nombre propio, de identidad y de otredad- sujeto y objeto, se conectaban performativamente para la elaboración de patrones culturales de clase y de género.

Por otro lado, en la segunda parte enfatizamos el carácter de representación de las fotografías. Consideramos que las mismas tradujeron, en el período trabajado, determinados sentidos políticos institucionalizados a través de las imágenes que funcionaban como prueba, registro y evidencia del relato histórico.

La construcción de estas memorias visuales se conecta con la noción de *fotografía pública*, que propone Mauad y con la de *formaciones discursivas* que utiliza Foucault. De allí que hayamos intentado a través del análisis de los espacios demostrar el enmascaramiento de la representación de lo “que ha sido”.

Esta propuesta nos ha exigido una minuciosa sistematización de los corpus fotográficos con los que trabajamos, con el objetivo de recuperar históricamente los caminos recorridos por las imágenes, los espacios y circunstancias de producción; pero también los ámbitos de

circulación privada y pública, y claramente, además, los vericuetos de recepción y apropiación de los diferentes sectores sociales.

Al ser la fotografía la más social de las instituciones, como dice Bourdieu, nos interesa distinguir el sentido de intervención, como así también el de construcción, y promover su estudio para la interpretación de las formas de representación de la sociedad. Decimos interpretación en el sentido de hermenéutica, de develar rupturas, de encontrar un camino a través de las huellas que quedan a través de las imágenes, pero también y fundamentalmente con el convencimiento de que las mismas no son un reflejo de la realidad vivida sino una herramienta, un objeto cultural, una práctica social de producción y control de los imaginarios colectivos.

Entre los cruces de las formas de visualidad histórica reconocemos los conflictos, las batallas, las pugnas que fluyen entre la supuesta normalidad que parte de ellas. De ninguna manera reflejan una visión espejada y quieta de la sociedad, sino que se imponen para que las interpelemos y descubramos los sutiles juegos de esquivos, a través de los cuales, los hombres y mujeres construyen sus universos mentales que impregnan de sentido.

No hay forma de reconstruir la historia desde el convencimiento de la tangibilidad del pasado. La misma sólo se proyecta en nuestra contemporaneidad a través de formaciones discursivas que se presentan como símbolos y también como huellas de los patrones visuales que determinado período histórico se ha dado a sí mismo. O mejor aún, en nuestro caso de estudio, que la política implicada detrás de las instituciones y empresas ha promovido. Si logramos comprender esto, poco importará que nos inclinemos sobre la idea de la fotografía como presencia o como representación. En los dos casos es un objeto cultural que trasciende ambas estructuraciones e incorpora formas de significación ampliada según los contextos.

Las mujeres de la élite, en general, y las marquesas pontificias, en particular, tuvieron una activa participación política; sin embargo la agencia que construyó la memoria selectiva proyectó en el tiempo histórico otra versión de los acontecimientos, de la mano de la dominación simbólica masculina. El lugar de estas mujeres en el imaginario existió

circunscripto al género retrato y su poder al mundo de la intimidad, a través de otras armas más sutiles, adecuadas a una mujer. Su visibilidad política quedó clausurada desde los roles estereotipados asignados públicamente desde las fotografías. Ellas protagonizaban una lucha por su reconocimiento como responsables de las políticas públicas, hacia los sectores desfavorecidos socialmente, que se perdió junto con el respaldo de la Iglesia, cuando se disolvió la institución, sólo diez años después, durante el gobierno peronista. Las fotografías eternizarían ahora sí, otra imagen: la de Eva Perón como líder de la justicia social. Los cambios visuales entre las mujeres sin clase subvertirán también los géneros fotográficos. Esta historia, en diferentes aspectos está todavía pendiente.

Bibliografía

- Acha, Omar, *Catolicismo social y feminidad en la década del 1930: de damas a mujeres*, en: Acha, Omar y Halperin, Paula, *Cuerpos, géneros e identidades*, Buenos Aires, del signo, 2000
- Acha, Omar, Halperin, Paula, *Cuerpos, géneros e identidades*, Buenos Aires, Del signo, 2002
- Adorno, Theodor y Hockeheimer, Max en la obra *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998
- Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Escuela de Annales, Ayer, hoy y mañana*, Madrid, Montesinos, 1999
- Amar, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, La marca, 2005
- Anderson, Benedit, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1997.
- Althusser, Louis, *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974
- Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002
- Arfuch, Leonor, Devalle, Verónica, *Visualidades sin fin, Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo, 2009
- Arlt, Roberto, *300 millones*, Buenos Aires, Enrique Rueda, 2009
- Austin, John, en: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1998
- Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, G.Gili, 2002
- Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, UNQ, 2005
- Barrancos, Dora, *De la casa a la plaza*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011
- Barrancos, Dora, Ceppi, Ricardo, "Sexo en el lupanar. Un documento fotográfico (circa 1940) ", en: *Cadernos Pagu* , janeiro-junho 2005.p. 357-390
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Buens Aires, Paidós, Comunicación, 2004
-, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005
- Barthes, Roland, "El discurso de la historia", Barthes, Todorov, Dorflies, *Ensayos estructuralistas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971
- Barthes, Roland, "La muerte del autor", en: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, Comunicación, 1994
-, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993
-, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces*, Buenos Aires, Paidós, 2009
- Barthes, Roland, *Retórica de la imagen*, en: *Comunicacions 4*, Paris, Senil, 1964

- Bauret, Gabriel, *De la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 1999
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007
- Benjamin, Walter, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, 1982
 , "La máquina en la época de su reproductibilidad técnica". en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989
- Berger, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1999
 , *Mirar*, Buenos Aires, De la flor, 2005
 , *Modos de ver*, Barcelona, G.Gili., 2002
- Bidegain, Ana María, *Participación y protagonismo de las mujeres en la historia del catolicismo latinoamericano*, Buenos Aires, San Benito, 2009
- Boehm, Gottfried, *Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft en:¿Was ist ein Bild?* Munich, Fink, 1994
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Barcelona, G.Gili, 2003
 , *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000
 , *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba, Aurelia, 2002
 , *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997
- Bracciale Escalada, Milena, *Las burlerías en el teatro de Roberto Arlt*, (inédito), UNMdP, 2013
- Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como testimonio histórico*, Barcelona, Crítica, 2001
- Butera, Alejandro, *Pioneros del tabaco, Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina 1880-1920*, Bariloche, Agencia Argentina ISBN, 2012
- Butler, Judith "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en: *Debate Feminista*, rol 18, octubre, 1998.
 , *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007
 , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2002
- Carneiro Lima, Solange Ferraz, Carvalho, María Cristina Rabelo, Rodrigues, Tania Francisco, "Fotografía e História: ensaio bibliográfico", en: *Anais do Museu Paulista: Nova serie, V.2 p.235-300, jan/dez,1994*
- Camacho Delgado, José Manuel, "Un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt.", en: *Anuario de Estudios Americanos LVIII-2, jul.dic.2001*
- Carlón Mario *Imagen de Arte/ Imagen de información*, Buenos Aires, Atuel, 1994
- Castagnino, Raul, *El teatro de Roberto Arlt*, U.N.L.P., 1986
- Costoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1993.

Chaneton, July, *Género, poder y discursos sociales*, Buenos Aires, Eudeba, 2009

Chartier, Roger, *El mundo como representación, Historia cultural entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992

....., *Escribir las prácticas, Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2006

Chwarcz López Aranguren, "El arte, construcción de sentido. Un análisis psico- semiótico de su constitución", en: Frega, Ana Lucía, *Pedagogía del arte*, Buenos Aires, Bonum, 2009.

Cimadevilla, Pilar, "Roberto Arlt y la fotografía en las aguafuertes vascas" en: *Actas de IIº Congreso Internacional Cuestiones críticas*, Rosario, 2009.

Cuarterolo, M. A. y Bécquer Casaballe, A. *Imágenes del Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones del Fotógrafo, 2010

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005

De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975

De Certeau, Michel, *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión, 2004

Delgado, Susana, *La gracia disciplinada, detrás de los muros del asilo Unzué*, Buenos Aires, Biblos, 2011.

Di Stéfano, Roberto, Zanatta, Loris, *Historia de la Iglesia Argentina. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*, Buenos Aires, Grijalbo, 2000

Eco, Umberto, "Una fotografía" en: *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999

....., *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981.

Facio, Sara, *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002

Femenías, María Luisa, *Perfiles del feminismo Iberoamericano*, Buenos Aires, Catálogo, 2007

Ferguson, Juan, *Pensar la imagen. Propuestas de lectura histórica sobre cine y fotografía*. UNMdP, 2011, ISBN 978-987-544-3822

Fiorini, Daniela, Schilman, Leticia, "Apuntes sobre el sentido de la imagen", en: Arfuch, Leonor, Devalle, Verónica, *Visualidades sin fin, Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires, Prometeo, 2009,

Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2001

....., *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008

....., *Microfísica de poder*, España, La Piqueta, 1992

....., *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007

Fontcuberta, Jean, *Estética fotográfica*, Barcelona, Gili, 2003

Freund, Giselle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, G.Gili., 1993

Freedberg, David, Imágenes que excitan el deseo, en: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

- Galíndez, Mercedes, *Informando al peregrino: medios y movilización de masas en el Congreso Eucarístico Internacional*, Tesis de Licenciatura, Instituto Di Tella, Universidad de Buenos Aires.
- Gaskell, Iván, Historia de las imágenes, en: Burke, Peter, *Formas de Hacer Historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1991
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona, Gedisa, 1994
- Guasch, Ana María, "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", en: *Estudios visuales: Los estudios visuales en el siglo XXI*, Murcia, España, 2011
- Halperín Donghi, Tulio, *Vida y muerte de la república verdadera*, Buenos Aires, Ariel Historia, 1999
- Hutcheon, Linda, *The politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989
- Iturriza, Mariana, Pelazas, Myriam, *Imágenes de una ausencia, La presencia de la mujer en la fotografía de prensa argentina de 1920 a 1930*, Buenos Aires, Prometeo, 1993
- Joly, Martine, *La imagen fija*, Buenos Aires, La marca, 2003
-, *Análisis de la imagen*, Buenos Aires, La Marca, 2002
- Kerbrat Orecchione, Catherine, *La enunciación, de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial, 1997
- Knauss, Paulo, *O desafío de fazer história com imagens: arte e cultura visual*, en: ArtCultura, Uberlandia, V.8, N° | 12, pp.97-115, jan-jun, 2006
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza., 1996
- Kossoy, Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001
- Lambert, Frederic, *Mytographies*, Paris, Edilig, 1986
- Langer, Susan, *Feling and form*, Nueva York, Scribner's Sons, 1953
- Le Goff, Jacques, *.El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991
- Leites, Edmund, *La invención de la mujer casta. La conciencia puritana y la sexualidad moderna*, Madrid, Siglo XXI, 1990
- Leite, Miriam Moreira, *Retratos de familia: lectura de la fotografía histórica*, Sao Paulo, Editora de Universidade de Sao Paulo, (Texto e arte, v. 9) en: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 1,n.2, pp.243-247, jul-sep., 1993 (más abajo aparecía el mismo texto y en vez de este año decía 1995)
- Lemagny, Jean-Claude , *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*, Buenos Aires, La Marca, 2008
- Lida, Miranda, "Mitos y verdades del XXXII Congreso Eucarístico Internacional". En: *Revista Criterio*, noviembre, 2009.

Lida, Miranda, *El catolicismo de masas en la década de 1930. Un debate historiográfico*, IIª Jornadas de Historia de la Iglesia en el NOA.

Lobato, Mirta Zaida, *Cuando las mujeres reinaban*. Buenos Aires, Biblos, 2005

....., *Mujeres con historia*, Buenos Aires, UBA, 2008

Mauad, Ana María, *Sob o signo da imagen*, Tesis de Maestría, UFF-CEG-ICHF, Niteroi, RJ, 1990

Mauad, Ana María, "A través da imagen: Fotografia e histórica, interfaces, en: *Tempo, Río de Janeiro*", Vol.1, Nº 2, diciembre, 1996

....., *Historias de imigrantes e de imigracao no Rio de Janeiro*, Río de Janeiro, Viveiros de Castro, 2000

....., *Fotografía pública e cultura do visual*, en perspectiva histórica, en: *Revista Brasileira de História da Midia*, 2013, pp.11-20

Malosetti Costa, Laura, Gené, *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Edhasa, 2009

Meneses, Ulpiano T. Bezerra, *Fontes visuais, cultura visual, historia visual, balanço provisório, propostas cautelares en: Revista Brasileira de História*, vol.23, nº 45, pp.11-36, Sao Paulo, Anpuh/Humanitas, 2003

....., *Rumbo a uma "História visual"* en: Martins, José de Souza, Eckert, Cornelio &

Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.

Mitchell, Williams, *Teoría de la Imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009

Morris, C. *La significación y lo significativo*, Barcelona, G.Gili, 1974,

Moxey, Keith, Los estudios visuales y el giro icónico en: *Journal of visual culture*, vol. V, pp. 75-90, 2009

Nari, Marcela, *Políticas de maternidad y maternalismo político*, Buenos Aires, Biblos, 2004

Niedermaier, Alejandra, *La mujer y la fotografía, Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008

Novaes, Sylvia Caiuby (orgs) *O imaginário e o poético nas ciencias sociais*, Bauru, EDUSC, 2005

Oliveras, Elena, *Estética, La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2006

Panofsky, Edwin, "Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento", en: *El significado de las artes visuales*.

Pastoriza, Elisa, *Un mar de memorias*, Buenos Aires, Edhasa, 2009

....., *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2011

- Pastoriza, Elisa, Torre, Juan Carlos, "Mar del Plata, un sueño de los argentinos", en Devoto, Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina, La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta hasta la actualidad*, T. 3 Buenos Aires, Taurus, 2000.
- Pastoriza, Elisa, "Notas sobre el veraneo marplatense en los albores del siglo XX: un capítulo indeclinable de la alta sociedad porteña" en: Cacopardo, Fernando (ed), *Apuestas entre dos horizontes. Mar del Plata, ciudad e historia*, Buenos Aires, Alianza, 1996
- Peirce, Charles S. *La ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1986
- Perez Vejo, Tomás, (2012) "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", en: *Memoria y sociedad*, 16, Nº 32, pp.11-25
- Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008
- Pollock, Griselda, *¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*, en *Estudios online sobre arte*, 2011
-, *Visión y diferencia, Feminismo y feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, fiordo, 2013
- Príamo, Luis, *Fotografía y vida privada (1870-1930)*, en: Devoto Fernando y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, T.2 Buenos Aires, Taurus, 2000
- Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert: *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*, Chicago University Press, 1983. Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics, Chicago University Press, 1983
- Ranciere, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010
- Ribalta, Jorge, *Efecto real*, Barcelona, G.Gili, 2008
- Ricoeur, Paul, *La ideología y la utopía. Dos expresiones del imaginario social*, en: *Educación y política: de la historia personal a la comunión de las libertades*, Buenos Aires, Prometeo, 2009
- Rogers, Geraldine, *Caras y caretas, Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, edulp, 2008
- Romero, Luis Alberto, *Una nación católica: 1880-1946*, en: Altamirano, Carlos, *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999
- Rorty, Richard, *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990
- Salvat, Juan, *Historia de la fotografía*, España, Salvat, 1983
- Silvestri, Graciela, *El lugar común, una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011

- Schoo, Ernesto, El teatro, en: Academia Nacional de la Historia, *Nueva Historia de la Nación Argentina, La Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Planeta, 1996
- Scott, Joan, "Historia de las mujeres", en: Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza editorial, 1993
- Sarlo, Beatriz, *La ciudad vista, las mercancías y la cultura urbana*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009
- Sekula, Allan, *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación*, en: Ribalta, Jorge, *Efecto real*, Barcelona, Gili, 2004
- Silva, Armando, *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*, Bogota, Norma, 1998
- Silvestri, Graciela, *El lugar común, una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011
- Spivak, Gayatri "The politics of interpretation" en: Mitchel, W.J., *The politics of interpretation*, Chicago, 1983.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006
-, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003
-, Cuando la fotografía decide lo que es nuestra realidad, *Diario La República*, 28 de julio 2003
- Sorlín, *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires, La Marca, 1997
- Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas
- Tagg, John, *El peso de la representación*, Barcelona, Gili, 2005
- Talens, Jenaro, Castillo, Jose Romera, Tordera, Antonio y Hernández Esteve, Vicente, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988
- Tell, Verónica, *Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX*, en: Malosetti Costa, Laura, Gené, Marcela, *Impresiones porteñas, imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009
- Van Dijk, Teo, *La ciencia del texto*, Paidós, Comunicación, Buenos Aires, 1979
- Walter, John, Chaplin, Sara, *Una introducción a la cultura visual*, Octaedro Eub, Barcelona, 2002
- Wechsler, Diana, "Impactos y matices de una modernidad en los márgenes", en: Burucúa, Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. (
- Warley, Jorge, *¿Qué es la semiología?, didáctica de los signos y los discursos sociales*, Buenos Aires, Biblos, 2011
- Williams, Raymond, *La Larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003

Woolf, Virginia, *Tres Guineas*, España, Lumen femenino, 1999
Zanatta, Loris, *Perón y el mito de la nación católica, Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo 1943-1946*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999
Zecchetto, Victorino, *Seis semiológicos en busca del lector*, Buenos Aires, La cruzía, 2006
Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992
Zuppa, Graciela, *Bajo otros soles*, Mar del Plata, Eudem, 2012