

# Opacidad y potencia de las imágenes. Mujeres trabajadoras en la industria textil

Lizel Tornay <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** La fotografía brinda un indicio de “*eso fue*” (Barthes, 1982) en la narración fílmica, más allá de su carácter ficcional o documental. Sin embargo su tratamiento requiere recaudos metodológicos específicos si se trata de una realización documental de temáticas históricas.

Este trabajo analizará el uso de fotogramas y fotografías en el film documental *De Alpargatas. Historias de Trabajo* (F. Álvarez, 2009). Se trata de una investigación en torno a temáticas no abordadas por los trabajos escritos al momento de realización de esta película: el cotidiano laboral y la participación gremial de las mujeres trabajadoras fabriles atravesadas por las tensiones de género impuestas por las representaciones hegemónicas. El análisis se focalizará en fotogramas de *La salida de la fábrica Lumière* (1895) y de un film publicitario de la Empresa Alpargatas (1969). Del corpus fotográfico incluido en esta realización se tomarán algunas imágenes provenientes del Archivo General de la Nación y de la Revista *Panorama de Alpargatas*, editada por la Empresa.

Se considerarán especialmente las posibilidades brindadas por las imágenes en tanto “*huellas luminosas*” (Debois, 2008) y los recaudos específicos necesarios tomados, en este caso, por la narración cinematográfica. De este modo se analizará la imposibilidad de “pureza” de esas imágenes a través de las voces de las trabajadoras

**Palabras clave:** Mujeres - Género - Trabajo - Fotografía - Audiovisual

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 72-73]

---

<sup>(1)</sup> **Lizel Tornay.** Profesora en Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Historia (FF y L-UBA), Especialista en Investigaciones Educativas. Investigadora en el Instituto de Investigaciones y Estudios de Género-FF y L-UBA. Co-dirige Filocyt “Violaciones a los derechos humanos en el pasado reciente argentino: memorias de mujeres (1976-actualidad)” (FF y L-UBA). Dirige Equipo UBA del Programa H2020-MSCA-RISE-2017 SPEME (GA n.778044) “Space of Memory in Europe, Argentina, Colombia”.

## De Alpargatas. Historias de Trabajo

La película *De Alpargatas* se interesa por las problemáticas al interior de una fábrica textil instalada en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, a fines del siglo XIX. La Fábrica Alpargatas, la primera en su rubro en este país, constituyó una planta emblemática creada en el período de la más temprana industrialización argentina. Allí se produjo el primer calzado popular, la *alpargata*, que luego dio el nombre a la empresa. La mano de obra fue mayoritariamente femenina, excepto en los cargos más jerarquizados y en algunas pocas tareas fabriles consideradas particularmente masculinas.

Se trata de un trabajo cooperativo de un grupo de historiadoras del Archivo de Palabras e Imágenes de Mujeres<sup>1</sup> que realizó la investigación del tema y un realizador cinematográfico que diseñó el guion y la realización.

A través de testimonios orales de obreras y empleadas de la fábrica Alpargatas, de imágenes de revistas de la empresa, de fotografías encontradas en el Archivo General de la Nación y de otras de álbumes personales de las entrevistadas se construye un relato audiovisual centrado en el cotidiano laboral, en las tensiones de género y de clase, en los conflictos sindicales y políticos. El recorrido abarca el período de más intenso desarrollo industrial en Argentina, desde la década de 1940 hasta mediados de 1990.

El relato está estructurado en tres ejes temáticos: condiciones de origen y situación de las trabajadoras entrevistadas al momento de su ingreso a la fábrica, el cotidiano laboral y la participación sindical. En todos los casos, tanto en las historias personales como en las relaciones al interior de la fábrica –entre las trabajadoras, con el sindicato, con la empresa–, la historia política, social, cultural de esos años se puede advertir en sus tensiones, cambios y continuidades a través de los testimonios orales, de la gráfica y de las imágenes fotográficas.

El relato cinematográfico es agente de sentido, la construcción del guion diseña y evidencia versiones del pasado. En el caso de la película que nos ocupa el realizador trata a los testimonios y a las imágenes con carácter autónomo. Es decir, las diferentes voces e incluso las discordancias dentro de un mismo discurso, por una parte, y por otra, las imágenes de distinto tipo y origen –de la empresa, del Estado, privadas–. Ambos lenguajes se complementan, se contraponen, se interpelan pero cada uno tiene autonomía. El realizador hace evidente aquella reflexión de Pierre Marín (1999) quien plantea que palabras e imágenes no pueden traducirse entre sí textualmente porque cada una aporta desde un lenguaje diferente, más racional o más sensible. La autonomía en el tratamiento de imágenes y palabras constituye entonces una herramienta narrativa.

Tomaremos algunas imágenes de este film (fotogramas y fotografías) y consideraremos los contextos de producción de las mismas a modo de recaudos metodológicos para su inclusión en el relato.

## Fotogramas

En general los fotogramas que dan inicio a una película indican al espectador la problemática que va a abordar el relato.



Fotograma 1 (Salida F. Lumière)

En este caso, se ven las imágenes del primer film de la historia del cine, “La salida de la fábrica Lumière” (1895) con el texto de Jacques Rancière (2004; 171) que dice “...el primer film ...habría fijado en cuarenta y cinco segundos el destino del cine, el umbral de lo que se debía ver o no ver. Esperó a sus personajes, a la salida de la fábrica. Jamás se interesó por lo que se decía adentro”.

Este fotograma y esta reflexión van a desencadenar el hilo narrativo de *De Alpargatas. Historias de trabajo*. Paralelamente, la música que acompaña a las imágenes, un tango, sitúa el relato no solo en la Argentina sino más particularmente en la ciudad de Buenos Aires. Resulta pertinente considerar el contexto y el sentido de esos fotogramas del primer film.

## El mundo de los Lumière

Más de cien años después, –cuando los estudios sobre las imágenes cinematográficas han evidenciado que los fotogramas resultan atravesados por las ideas circulantes y, a su vez, estas ideas en circulación son moldeadas, capturadas por las imágenes del cine– estamos en situación de ampliar el foco de nuestra mirada y considerar las condiciones de posibilidad del entonces nuevo lenguaje cinematográfico. En esas consideraciones que hoy podemos hacer resulta pertinente también tener en cuenta los aportes que desde el campo de los Estudios Visuales refieren a las transformaciones que las formas de representar o construir imágenes van teniendo a lo largo del tiempo. Por ejemplo, la lógica formal de la imagen del antiguo régimen (1560-1820) dio paso a una lógica dialéctica de la imagen

en la época moderna (1820-1975). Desde entonces, mediados de la década de 1970, la imagen dialéctica ha sido interpelada por la imagen paradójica o virtual. Anteriormente y previo a la modernidad, la imagen era considerada como independiente de la realidad exterior en la medida que se estructuraba en base a la perspectiva, es decir, la mirada desde un determinado punto. Luego la fotografía y el cine crearon imágenes basadas en una nueva y directa relación con la realidad en la medida que aceptaron la “realidad” de esas imágenes producidas. A partir de los años setenta del siglo XX la imagen filmica o fotografiada ya no incluye la realidad en su índice en la medida en que puede ser manipulada a través de recursos tecnológicos. Tanto Jonathan Crary (2008), interesado en la construcción histórica de la visión, como Nicholas Mirzoeff (2003), desde los estudios de la cultura visual, advierten una transformación de la naturaleza de la visualidad a partir de mediados de la década 1970-80.

Si consideramos entonces estos aportes podemos advertir la lógica de esas imágenes que constituyen “el umbral de lo que se debía ver”, los trabajadores de la fábrica Lumière evidencian una cierta preparación, como si hubieran sido alineados detrás de los portones y hubieran comenzado a salir cuando lo indicó el operador de cámara. Pero, antes que la dirección cinematográfica fue el orden industrial el que sincronizó la vida de esos individuos. Ese orden les permitía salir en un momento determinado y hasta ese momento estaban contenidos por la puerta de la fábrica que constituía una suerte de marco. El orden del trabajo sincronizaba a obreras y obreros y el portal de la fábrica, a modo de marco, los estructuraba.

El cine llega en un momento dado de la historia. Mucho antes de los hermanos Lumière, se hacían mover toda clase de imágenes, se animaban dibujos, pinturas, manchas. El cine estaba listo desde mucho tiempo atrás y se lo había soñado demasiadas veces para que existiera de mil maneras. Los hermanos Lumière fueron un punto de condensación dentro de una trama compleja.

El hombre de fines del siglo XIX estaba ávido de máquinas. Se desplegaban en paralelo el proyecto ideológico económico de conquista del mundo –las colonias– y el fantasma cientificista del dominio cada vez mayor de la naturaleza. Era a la vez el triunfo de la industria pesada y el triunfo del trabajo en la cadena de montaje (el taylorismo, 1880), que aseguraba la dominación del capital sobre el tiempo del trabajador. Las imágenes que se proyectaban se proponían divertir a las clases laboriosas, tomando ese “divertir” al pie de la letra: desviar de las preocupaciones de la vida común y corriente. El cine nace en esa bisagra entre la alienación y la reconstitución de la fuerza de trabajo. Jean Louis Comolli (2009) afirma que la fiebre óptica de la época expresa a su manera el sueño o la esperanza de una suerte de desbarajuste de los ordenamientos, como si todo lo que parecía sólido, estable, pudiera desaparecer de repente y luego volver a voluntad. ¿Dominio total de la naturaleza? Y luego aclara que “las proyecciones, al repintar el mundo con los colores de las placas de la linterna, no se limitan a “representarlo”; se superponen a él para recomponerlo. No hay que menospreciar el influjo de las formas visibles (escultura, pintura, grabado, fotografía, cine) en las maneras de pensar, valorar y aún sentir (Wajcman, 2001). Proponen modelos a la sociedad, que más que “representarla”, terminan por presentarse ante ella dándole su estilo, sus marcas.

Así, no sólo es la confianza en el dominio de la naturaleza a través de la ciencia y la técnica lo que desencadena el nacimiento del cine, pues las condiciones científicas de la producción de la cámara se habían alcanzado medio siglo antes de la producción del primer film y sin embargo los científicos se preocuparon muy poco por zanjar las dificultades técnicas de fabricación del aparato. La respuesta se precipitó cuando la demanda social justificó tal construcción. Jacques Deslandes (1966) plantea que el punto de partida que conduce a la realización de las proyecciones animadas, es el “níckel” que el espectador norteamericano introducía en la ranura del kinetoscopio de Edison, o los veinticinco centavos que pagaba el mirón parisino para poder pegar el ojo al ocular del kinetoscopio. Eso es lo que explica, según este autor, el nacimiento del espectáculo cinematográfico. Las fotografías ya no eran únicamente una experiencia de laboratorio, una curiosidad científica; ahora podía considerárselas una forma de espectáculo rentable. En este caso tendremos que considerar que el carácter rentable está dado por un conjunto de símbolos compartidos por realizadores y espectadores y en esos símbolos un conjunto entrecruzado por valores y formas de sentir que circulan entre quienes producen el film y quienes lo reciben con entusiasmo.

Adorno y Horkheimer (1970) sostienen que en la sociedad capitalista el ocio es la continuación del trabajo por otros medios. Así esa pulsión de eficacia productiva aprendida dentro de la fábrica tiene su complemento en la industria del entretenimiento que ocupa a los obreros después de la jornada laboral. En esos momentos el mundo se presenta como un lugar controlado por los hombres y dominado por su capacidad de invención. Las clases trabajadoras acceden a las maravillas de esa modernidad solo bajo la forma de divertimentos. Así, “lo que importa en la invención de los Lumière no es el dispositivo maquínico sino las nuevas posibilidades que se abrían para la industria del entretenimiento” (Oubiña, 2009; 83).

## Cien años después

Consideradas sintéticamente las ideas circulantes y los sentidos en juego en el momento del nacimiento del cine, recaudo metodológico indispensable a la hora de la inclusión de los primeros fotogramas más de cien años después, *De Alpargatas* interpela la secuencia de 1895 y al hacerlo potencia e ilumina sus sentidos de ayer y hoy.

Quien maneja la cámara o quien edita una secuencia filmica produce un acto simbólico que, en tanto tal, constituye un gesto político, en el caso del film que nos ocupa, el realizador hace retroceder la secuencia y con ese retroceso las obreras y obreros de la fábrica Lumière vuelven sobre sus pasos para invertir la dirección de los mismos hacia el interior del espacio fabril. Se trata de un acto político no como film político con sentido utilitario sino por la forma en que se orienta el relato. Las imágenes evidencian un cambio de dirección respecto de la secuencia filmada por los Lumière.



Fotograma 2 (film publicitario). Corto publicitario de la empresa Alpargatas S.A., AGN, 1969.

Se funden con esas imágenes las de otras obreras. La imagen muestra a trabajadoras de otra época. También a ellas el realizador las hará volver sobre sus pasos en un andar hacia atrás. Se trata de fotogramas del único corto publicitario realizado por la empresa Alpargatas S.A. en el año 1969 para los noticiarios cinematográficos que se exhibían en todas las salas del país hasta 1970. El corto comienza con imágenes de las obreras saliendo de la fábrica, dejando atrás un portón similar al que atravesaron los obreros de la fábrica Lumière en 1895. Otra vez la puerta de la fábrica marca el límite de lo visible. “En los avisos publicitarios hay dos temas que producen terror: primero, la muerte; segundo, el trabajo fabril” (Farocki, 2003; 33). Más allá de las diferencias entre un film documental y otro de publicidad, llama la atención la repetición del punto de partida, del límite. Nuevamente el realizador cambia la dirección, esta vez del film publicitario realizado por la empresa y en ese cambio de dirección se opera un cambio en el sentido con relación a la publicidad. Se intenta escuchar algunos relatos del interior de la fábrica, ver algunas imágenes que remiten a las trabajadoras que nunca fueron filmadas en tanto tales pero que en el film se muestran en tanto ex obreras que recuerdan y construyen relatos en torno a sus experiencias fabriles. Se trata de visibilizar la vida de algunas mujeres trabajadoras escasamente estudiadas por los escritos historiográficos al momento de la realización del film y que el cine no buscó visibilizar, tal como plantean Rancière y Farocki, en los textos citados.

## Fotografías de uso público

Ya en el interior de la fábrica si seguimos la dirección sugerida por los fotogramas mencionados se escuchan los relatos de mujeres que habían trabajado allí muchos años junto con imágenes producidas por otros actores, la empresa o las organizaciones sindicales. Palabras de las trabajadoras e imágenes producidas por otros actores dialogan, se interpelan siguiendo sentidos diversos. Si tomamos, a modo de muestra, algunas de las fotografías

del corpus incluido en el film tendremos que considerar las problemáticas propias de su tratamiento en una investigación histórica. En este caso se trata de imágenes fotográficas de *uso público* y de tipo *institucional*. La Fábrica Alpargatas produjo una serie de fotografías a través de las cuales construía su propia representación. Tomaremos su carácter de indicial, el *referente* –según Dubois (2008)– aparece pero el *sentido* debemos inferirlo de una serie de informaciones a las que accedemos como *espectadores privilegiados*. Entonces el carácter indicial de la fotografía solamente muestra la *existencia* del gesto no el *sentido*. Los epígrafes –cuando existen– dan alguna información, orientan la búsqueda de datos y a veces hasta la lectura de la imagen. El lenguaje y la imagen se combinan, en esos casos, de manera solidaria. Acá podemos retomar la figura del *espectador privilegiado* o si se quiere del detective de Carlo Guinzburg (2013). Lo que hace posible reconocer ciertas huellas y darle una lógica explicativa es nuestro rol de *espectador privilegiado*. Este estatus proviene de nuestro acceso a otros conocimientos que nos ayudan a minimizar la falta de contexto, a estabilizar las ambigüedades, a revelar las tensiones, a leer los sub-textos y convenciones fotográficas. En esta tarea detectivesca es pertinente también tener en cuenta la diferencia de los usos público o privado de la fotografía. John Berger (2005; 77) sostiene que: “En el uso privado, el contexto de la instantánea registrada se conserva, de modo que la fotografía vive en una continuidad. (Si se tiene colgada en la pared una foto de Pedro, no es muy probable que olvide lo que éste significa para usted.) La fotografía pública por el contrario, ha sido separada de su contexto y se convierte en un objeto muerto que, precisamente porque está muerto, se presta a cualquier uso arbitrario. La representación que construía la empresa de sí misma en los años a los que pertenecen la mayoría de las fotografías mencionadas estaba orientada a mostrar su desarrollo como industria destacada y pujante, pero también su pulcritud, lo cual incluía la generación de un ambiente de trabajo propio de una empresa paternalista. Tomemos, a modo de muestra una fotografía de una serie correspondiente a los años 1940/ 43, encontradas en el Archivo General de la Nación.

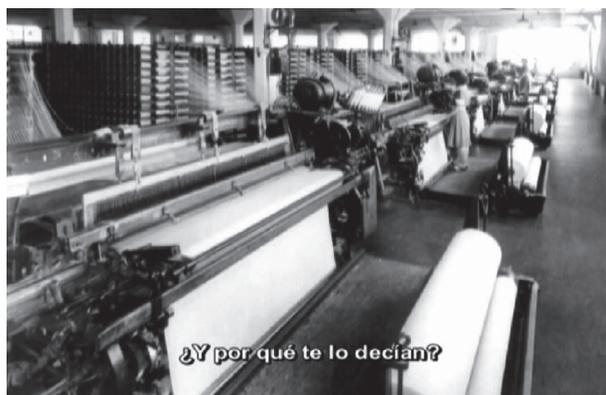


Foto 1 (máquinas). Archivo General de la Nación, 1940.

Se trata de un ambiente pulcro, luminoso, con maquinarias relucientes, ubicadas en un primer plano y obreras vestidas con uniformes muy bien planchados, perfectamente peinadas y con calzado de taco alto, sin ninguna señal de cansancio o apuro, sin la presencia de supervisor alguno. Este relato visual se contrapone al relato verbal que realizan las ex obreras de Alpargatas paralelamente a la imagen. El contraste complejiza la narrativa audiovisual evidenciando diferentes sentidos. Es interesante considerar que las fotografías habían sido enviadas oportunamente a las oficinas de prensa del gobierno nacional. Desde la década del treinta la industria textil gozaba de una protección aduanera de aproximadamente 67 % de arancel lo que permitió la expansión de las empresas nacionales (Di Tella, 1993; 4) Es en este contexto que Alpargatas envía las fotografías de sus instalaciones y maquinarias a las oficinas de prensa del estado nacional. Además, esta empresa, en función de maximizar sus beneficios a largo plazo, se daba una política de monopolizar en el mercado local la tecnología utilizada, produciendo u obteniendo la exclusividad de otros proveedores, de la maquinaria empleada –desde las que realizaban los procesos más simples a los más complejos o modernos–. Por otra parte, en esos años, Alpargatas aspiraba a cubrir las necesidades de telas para correas que consumía Goodyear y, dado que éste era un mercado promisorio, había destinado inversiones en tal sentido (Gutiérrez, 1988; 410 y 422). Se empieza entonces a advertir los sentidos de la representación que la empresa construye a través de este tipo de imágenes, mostrando y demostrando su capacidad productiva, propia de una industria pujante, con maquinarias de excelente calidad que le posibilitan ocupar un lugar destacado en el mercado local. Fotografías marcadas por valores y sentidos del período de plena industrialización, así lo indica el lugar que ocupa la maquinaria, para acreditar confianza, a diferencia del lugar que ocupan las trabajadoras en la misma imagen. Nuevamente se pueden advertir en la fotografía las reflexiones de Wajcman (2001) que referíamos más arriba, respecto de la influencia que las formas visibles tienen en las maneras de pensar, valorar y aún sentir. Las obreras aparecen en las fotografías acompañando a las grandes máquinas, no están ellas en foco ni son objeto del sentir que relata la imagen. El gesto político del realizador se manifiesta poniendo las voces de las ex obreras para indagar ahora en torno a otro sentir no visualizado en la fotografía de referencia, el sentir de quienes operaban esas máquinas tratando de cumplir con las marcas de producción. Las entrevistadas recuerdan cómo se ingeniaban para atender al mismo tiempo dos máquinas enfrentadas, rotando su cuerpo permanentemente, paradas toda la jornada de siete horas y media. Describen el funcionamiento de rociadores que en forma permanente humedecían el aire para aplastar el polvillo que despedían los hilos de algodón. Recuerdan también a las compañeras que no resistían esa humedad y se enfermaban. La información buscada en tanto espectadores privilegiados permitió entender las incongruencias entre las fotografías encontradas en el Archivo General de la Nación y el recuerdo de las trabajadoras entrevistadas. Este tipo de recaudos iluminan la opacidad de la imagen fotográfica y potencian su sentido en la medida que permiten advertir los diferentes sentidos en juego. En relación a la participación sindical de las obreras de la fábrica Alpargatas, sus relatos –también atravesados por diversas tensiones según las situaciones políticas y las relaciones de la empresa con el gobierno y con sus trabajadores– enriquecen las imágenes fotográficas de otra serie también encontrada en el Archivo General de Nación.



Foto 2 (Congreso UOT) “Unión Obrera Textil, 1942” – Archivo General de la Nación.

Esta fotografía también de *uso público*, con escasa información escrita, constituyó un indicio de mucha importancia para nuestra investigación referida a las problemáticas de género, ya que la historiografía escrita sobre el movimiento sindical no daba cuenta de la participación femenina.<sup>2</sup> En este caso la lente de la cámara enfocó a los organizadores de la asamblea entre los que se puede ver una mayoría femenina, con gestos de una decidida participación. Detrás se ve un cartel que dice “Afirmemos la organización de los obreros textiles”. En la primera línea de la foto, algunas mujeres sostienen una tela escrita que dice (borrosamente) “Primer Congreso-Unión Obrera Textil”. El carácter indicial de la fuente fotográfica muestra la *existencia* del evento, y la numerosa presencia femenina, es el “*eso fue*” que plantea Barthes (1989). El *sentido* habrá que buscarlo en la lucha entre el gobierno nacional y los sindicatos, en la composición político ideológica de la Unión Obrera Textil, en los cambios que se estaban produciendo en esos ámbitos en 1942. En esta fotografía Jorge Michelón, la figura masculina que se ve en el primer plano era un dirigente sindical de la Unión Obrera Textil que estaba acercándose al gobierno nacional. En 1943 fue uno de los promotores de la reunión de una veintena de sindicalistas con el entonces Coronel Perón, la primera vez que un representante del Ejército recibía a dirigentes sindicales.<sup>3</sup> Pero a los efectos de nuestra investigación ésta y otras fotografías similares no solo ampliaban la información obtenida a través de fuentes escritas sino que ponían en discusión la supuesta ausencia de las mujeres en los aspectos organizativos de los sindicatos en los años cuarenta del siglo XX. Incluso en el relato de algunas de nuestras entrevistadas –las que habían trabajado en esos años– ellas negaban la participación femenina. Es que la empresa Alpargatas en los primeros años cuarenta se había resistido sistemáticamente a la sindicalización de sus trabajadores (Di Tella, 1993). El paternalismo empresarial no admitía la injerencia de regulación externa alguna. El sindicato tenía gran dificultad en hacer pie. Como empresa más moderna y eficaz, con mejores condiciones de trabajo y atención al

personal que otras fábricas menores o más antiguas, era vista como un empleo deseable por buena parte de sus trabajadoras, a pesar de su política antisindical. Estos sentidos atraviesan y organizan el relato de las obreras entrevistadas que habían trabajado en los primeros años de la década del cuarenta.

Con la llegada de Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión, esa corriente de organización sindical se vio viabilizada en parte, resultando electa la primera comisión interna (1944), pero la empresa siguió impidiendo su funcionamiento. Recién en 1945, la participación sindical será respaldada decididamente por el gobierno, la empresa aceptará entonces el funcionamiento de la comisión interna. Otras obreras entrevistadas –las que trabajaron desde los años ‘50 en adelante–, como consecuencia de los cambios implementados a partir de 1945, recordaron su participación sindical. De tal modo la fotografía enviada a las Oficinas de Prensa del gobierno nacional, a fin de mostrar el poder de movilización de la Unión Obrera Textil en 1942, interpela la supuesta ausencia de mujeres en las actividades sindicales que sostenían la mayoría de los textos historiográficos. Analizada y contextualizada por *espectadoras especializadas* se puede ver una información doblemente enriquecedora ya que no solo evidencia la participación femenina en tareas sindicales sino que interpela y explica los relatos de las trabajadoras de los primeros años cuarenta atravesados por los vínculos paternalistas cuidadosamente tejidos por la empresa. Esos vínculos marcaron fuertemente las relaciones dentro de la fábrica. Perduraban aún en la década del setenta, cuando esa estructura se había modificado por factores internos en la organización de la empresa y por factores externos relativos a los cambios políticos impuestos a partir del golpe militar de 1976. El modelo paternalista se basaba en el desarrollo de relaciones directas entre la empresa y los trabajadores a fin de estimular la cooperación entre trabajadores y patrones. Por este motivo necesitaba contar con personal honrado, sumiso, fiel, y el mejor modo de reclutarlos fue sobre la base de una cuidadosa selección. De este modo buscaban asegurarse un personal confiable, poco proclive a la protesta (Lobato, 2007; 72-73).

### Fotografías institucionales



Foto 3 (Revista Panorama de Alpargatas)

En la tercera página de la revista *Panorama de Alpargatas* de 1942 se ve una fotografía intervenida de la puerta de entrada a la empresa, que a modo de fondo escenográfico ocupa todo el cuadro. Frente a ella una mujer joven, cuya altura es equivalente a un tercio de la altura de dicha puerta, mira hacia arriba, donde está el nombre “Alpargatas” escrito con un tamaño de letras casi de la altura de la joven. Por si la imagen no fuera suficiente, un pequeño texto aclara el pensamiento de la ingresante a la fábrica: “¡qué pequeña me siento!”<sup>4</sup>. Estas revistas eran distribuidas entre el personal de la empresa. Como artefactos culturales construyen una representación de Alpargatas destinada a sus trabajadoras y en este sentido cumplen una función pedagógica. Esta fotografía muestra uno de los atributos requeridos para ingresar, “sentirse pequeña”, un modo de empezar a construir los vínculos paternalistas sobre los que se desarrollarán las relaciones entre patrones y empleados. El tamaño de la empresa en relación al tamaño de quien intenta ingresar a ella se manifiesta en los recursos que le brinda a las trabajadoras, no solo laborales, sino también sociales, pues pertenecer a ella les permite contraer créditos que dicha pertenencia garantiza, obtener recursos educativos que la escuela de Alpargatas ofrece, participar de su banda musical. Paralelamente el vínculo se sustenta en la fidelidad de las trabajadoras lo que impide cualquier tipo de protesta. Se entienden entonces los sentidos de la ausencia de muchas trabajadoras de esta empresa –no de todas las trabajadoras textiles como se muestra en la fotografía de 1942– en la organización sindical anterior a 1945.

## A modo de cierre

Como decíamos al inicio de este trabajo, las fotografías/fotogramas analizados con los recaudos pertinentes iluminan el contexto que no aparece a primera vista y por lo tanto opacan la imagen como fuente de información. Paralelamente potencian la narración con la información sensible si el relato cinematográfico le otorga esa posibilidad, decisión que queda en manos de la investigación, del guion y de la realización de dicho relato.

## Notas

1. Archivo de Palabras e Imágenes de Mujeres, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
2. Al momento de realización de *De Alpargatas* se había publicado recientemente la investigación realizada al respecto, por Lobato (2007).
3. *El Obrero Textil*, septiembre de 1945.
4. El texto “Me presenté en la Oficina...” corresponde al relato de la obrera entrevistada dentro del fotograma tomado del film.

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland (1989) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Berger, John (2005) *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Crary, Jonathan (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC.
- Comolli, Jean Louis (2009) *Cine contra espectáculo* Buenos Aires, Manantial.
- De Certeau, Michel (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.
- Di Tella, Torcuato (1993) “La Unión Obrera Textil, 1930-1945”, en revista *Desarrollo Económico*, vol. 33, n° 129, abril-junio.
- Deslandes, Jacques (1966) *Histoire comparée du cinéma, Vol. I*, Bruselas, Casterman.
- Dubois, Philippe (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- Farocki, Harun (2003) *Crítica de la Mirada*, Buenos Aires, V Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, p. 33.
- Guinzburg, Carlo (2013) *Mitos, emblemas e indicios*, Buenos Aires, Prometeo.
- Gutiérrez, Leandro y Korol, Juan Carlos (1988) “Historia de empresas y crecimiento industrial en la Argentina. El caso de la fábrica Argentina de Alpargatas” en revista *Desarrollo Económico*, vol. 28, n° 111, oct.-dic.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1970) *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sur.
- Lobato, Mirta Zaída (2007) *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa.
- Marin, Louis (1993) *Des pouvoirs de l'image*, París, Minuit.
- Marin, Pierre (1999) *Poderes y límites de la representación*, Buenos Aires.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.
- Oubiña, David (2009) *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires, Manantial, pág. 83.
- Rancière, Jacques (2004) “Lo inolvidable” en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, pág. 171.
- Wajcman, Gérard, (2001) *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

---

**Abstract:** Photography provides an indication of “that was” (Barthes, 1982) in film narration, beyond its fictional or documentary nature. However, its treatment requires specific methodological precautions if it is a documentary production of historical themes. This work will analyze the use of frames and photographs in the documentary film *De Alpargatas. Work Stories* (Fernando Álvarez, 2009). It is an investigation around themes not addressed by works written at the time of making this film: the daily work and union participation of women factory workers crossed by gender tensions imposed by hegemonic representations.

The analysis will focus on frames from *Leaving the Lumière Factory* (1895) and an advertising film for the Alpargatas Company (1969). From the photographic corpus

included in this production, some images founded in the General Archive of the Naation and in the Panorama de Alpargatas Magazine edited by the Company, will be analyzed. The possibilities offered by the images as “luminous traces” (Debois, 2008) and the necessary specific precautions taken, in this case, by the cinematographic narration will be especially considered. In this way, the impossibility of “purity” of the images will be analyzed through the voices of the workers.

**Keywords:** Women - Gender - Work - Photography - Audiovisual

**Resumo:** A fotografia fornece uma indicação do “que era” (Barthes, 1982) na narração fílmica, além de sua natureza ficcional ou documental. No entanto, seu tratamento requer cuidados metodológicos específicos se for uma produção documental de temas históricos. Este trabalho analisará o uso de molduras e fotografias no documentário De Alpargatas. Histórias de Trabalho (Fernando Álvarez, 2009). Trata-se de uma investigação em torno de temas não abordados pelas obras escritas no momento da realização deste filme: o cotidiano de trabalho e a participação sindical de mulheres operárias de fábrica atravessadas por tensões de gênero impostas por representações hegemônicas.

A análise terá como foco os frames de Saindo da Fábrica Lumière (1895) e um filme publicitário de Companhia Alpargatas (1969). Do corpus fotográfico incluído nesta produção, algumas imagens serão retiradas do Arquivo Geral da Nação e do Panorama de Alpargatas, Editado pela Companhia.

Serão especialmente consideradas as possibilidades oferecidas pelas imagens como “traços luminosos” (Debois, 2008) e os cuidados específicos necessários tomados, neste caso, pela narração cinematográfica. Dessa forma, será analisada a impossibilidade de “pureza” dessas imagens através das vozes dos trabalhadores.

**Palavras-chave:** Mulheres - Gênero - Trabalho - Fotografia - Audiovisual

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---