FACULTAD DE ARTES | UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la

Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

Vecinas de General Pinto: un registro opaco.

Entre la huella y el símbolo, testimonio y codificación

2025

Apellido y nombre: Vicente Candela
DNI: 41954246
Leg: 80549/6
Tel: 2355 453044
E-mail: candelavicentezaccaria@gmail.com
Director: Gerardo Sánchez Olguín

RESUMEN

En el presente trabajo analizaremos el álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) que se encuentra actualmente en el Museo y Fuerte General Lavalle[1], centrándonos en sus elementos constitutivos, para dar cuenta de su singularidad en tanto objeto cultural. Para ello, reflexionaremos en torno a la técnica fotográfica y la noción de dispositivo, desde la perspectiva de los estudios visuales. Las particularidades del objeto convocan a estas lecturas dada su magnitud, conformación, temporalidad y condiciones de producción.

[1] Es posible observar que, en la página web perteneciente al Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires es utilizada la denominación «Museo y Fuerte General Lavalle» , mientras en el perfil de Instagram perteneciente a la Municipalidad de General Pinto, la institución es mencionada como «Museo Fuerte General Lavalle» . Así también, Francisco William Esquelino (2012) en su libro de historia local en algunos casos hace referencia a él como «museo Gral. Lavalle» o «Fuerte». En este escrito, nos referiremos a la institución de la primera manera mencionada, es decir, Museo y Fuerte General Lavalle.

ÍNDICE

Estado de la cuestión..…….…3
Problema de investigación …...……...….6
Preguntas de investigación……6
Hipótesis ……..……6
Objetivos ……..7
Metodología de análisis...……..7
Introducción……..8

Capítulo I:
Vecinas de General Pinto
recolección, trazabilidad y escritura de la historia del álbum 12
Guiar la mirada: cinco páginas a modo de muestra para indagar en lo particular y general del objeto ……..18

Capítulo II:
Fotografía: documento, huella y significado
¿Cómo se manifiesta el pasado en el presente y qué sentidos produce? ….....34

Capítulo III:
Dispositivo: ¿De qué manera opera el álbum? …….……..…41

Reflexiones finales……49
Referencias……51
Anexo …….……55

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En lo que respecta al estudio del álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), nuestra primera aproximación fue en 2021, durante la cursada de Historia de las Artes Visuales VII en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como resultado de aquella experiencia, hemos participado con *Revelar el pasado: una experiencia más allá de la lente* (Vicente, 2022) del XVIII Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, desarrollado de manera virtual, los días 28, 29 y 30 de septiembre de 2021. Las ideas presentadas en dicha exposición luego han sido publicadas en el libro digital del evento organizado por el Archivo Histórico Dr. Ricardo Levene. La ponencia recupera prácticas sociales y artísticas del pasado y la historia local, a partir de un corpus de siete fotografías pertenecientes al álbum. En dicho análisis se observó que las mencionadas imágenes poseen rasgos comunes, que indican que habrían sido capturadas por el estudio de fotografía Viuda de Gil a comienzos del siglo XX, en la ciudad de General Pinto, provincia de Buenos Aires, Argentina. Respecto a quien producía las imágenes, fuentes orales han señalado que la fotógrafa del mencionado estudio era Pepita viuda de Gil.

También la adscripción en la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos de la Facultad de Artes (UNLP), ha brindado diferentes tipos de instrumentos que permitieron identificar diversos elementos que conforman el documento, unidades de análisis y modos de abordaje. Es así que, a partir de los avances en la investigación, ha sido presentado el proyecto *Vecinas de General Pinto, análisis e interpretación de un álbum fotográfico desde la cultura visual* a la convocatoria 2024 de las Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC CIN), que propone profundizar el análisis del álbum fotográfico incorporando los aportes realizados por los estudios visuales; de esta manera, el presente trabajo fue finalizado en el marco de la mencionada Beca.

Así mismo, por una parte, hemos expuesto *Álbum Fotográfico “Vecinas de General Pinto”. Abordajes y aportes desde la Historia de las Artes y los Estudios Visuales* en la Feria de Libros y Editoriales del 3er Encuentro Distrital con la Palabra que se

realizó en General Pinto en octubre de 2024. Formulada para un público general, la presentación buscaba dar cuenta de cómo el álbum fotográfico al ser analizado desde los mencionados campos de conocimiento, puede ser una fuente de información sobre el pasado, la cultura y la historia local. Uno de los aspectos más importantes a destacar, es el rol de agente activo en la cultura (Van Alphen, s.f) que posee el mencionado álbum, que en el marco de la experiencia pudo observarse en el intercambio con el público, que dio a conocer diversas interrogantes vinculadas a datos concretos sobre el documento y comentarios respecto de la construcción de la historia local.

Por otra parte, se presentó en el Cuarto Simposio Internacional Arte y descolonialidad: diálogos, producciones y debates la ponencia *Vecinas de General Pinto: primeras aproximaciones desde una perspectiva descolonial* (2024). Dicha presentación expone de manera sintética una serie de observaciones vinculadas a la inscripción del objeto en la historia e historiografía del campo de las artes nacional. Así también, reflexiones en torno a las cualidades ontológicas que caracterizan la técnica fotográfica y aquellos aspectos que la componen como dispositivo. Igualmente fueron incluidas ideas respecto a cómo las imágenes actúan, al funcionar como prácticas de registro que preservan la memoria y la identidad. Respecto a la temática, focalizada en el género femenino y lo local, se propuso pensar posibilidades para abordar este documento desde un punto de vista que aporte lecturas feministas y latinoamericanas.

En cuanto a otras investigaciones centradas en la producción fotográfica que habría tenido lugar fuera de la capital del país durante el siglo pasado, es posible recuperar artículos como el de Jesús Antuña, *Foto Estudio Ibis. Sobre la fotografía de pueblo* (2019), publicado en la revista Metal (4). Siguiendo al autor, Foto Estudio Ibis habría sido un estudio fotográfico de Arequito (provincia de Santa Fe, Argentina), que habría funcionado desde la década de 1930 hasta el año 2002, cuyo archivo actualmente posee ciento cuarenta mil fotografías. A lo largo del texto Antuña recupera la historia del local fotográfico y reflexiona sobre su valor patrimonial, dando cuenta de la importancia de conservarlo debido a que preserva parte de la historia de la ciudad a la que pertenece. Así también, el autor da cuenta de las

tareas llevadas adelante por quienes se proponen recuperar el material fotográfico en la actualidad y en relación a ello, analiza el proyecto *Foto Estudio Ibis*, llevado adelante por Gustavo Frittegoto, quien a partir de una serie de actividades busca identificar a un grupo de personas retratadas durante los años 1960 y 1975, cuyas fotografías pertenecen al material archivístico del mencionado estudio: «Esto, que parece una acotación sin ningún tipo de relevancia en una ciudad, no lo es para un pueblo, como lo es Arequito, de poco menos de siete mil habitantes» (Antuña, 2019, p.3).

En la misma línea, Paola Gallo, autora del artículo *El álbum de Sara. Fotografía, género y familia en sectores trabajadores (Argentina, años 1940-1970)* (2021), analiza el álbum fotográfico que durante décadas habría confeccionado una ciudadana de Tandil (provincia de Buenos Aires, Argentina). La autora da cuenta de cómo a través de la compilación de imágenes, su creadora narra su historia personal; a la vez que los registros fotográficos y las anotaciones que en el álbum se ubican junto a ellos, dan cuenta de un contexto socio-histórico, vinculado a una clase social, a los roles de género y a las convenciones fotográficas, entre otros aspectos.

Por su parte, la serie documental de Canal Encuentro *Alberto Haylli. Una memoria revelada* (2021), recupera la historia del mencionado personaje quien habría sido fotógrafo y cineasta de la ciudad de Junín (provincia de Buenos Aires, Argentina). En los cuatro capítulos puede observarse la relevancia del material fotográfico, debido al vínculo de las imágenes con la historia local y nacional. Así también, ese mismo año fue editado un libro que lleva el mismo nombre que la mencionada producción audiovisual. Durante 2022 tuvo lugar en la Fundación Arte x Arte (CABA), la exposición *Alberto Haylli. Una memoria revelada* (2022); en la web del mencionado espacio, Proyecto Haylli -grupo que, con dirección de Christian Rémoli, recupera y difunde la obra del fotógrafo y cineasta juninense- expresa que, el archivo cuenta con material que abarca desde la década de 1930 hasta el año 1989, contando con variedad de géneros fotográficos como son: la fotografía periodística, social, policial; además de material cinematográfico como cortos, publicidades y noticieros de cine.

Se espera que la presente investigación *Vecinas de General Pinto: un registro opaco. Entre la huella y el símbolo, testimonio y codificación* contribuya a escribir y poner en valor a partir de una serie de observaciones y reflexiones en torno al álbum, una parte de la historia local, que en este caso converge en más de un punto con otras historias, situadas por fuera de la capital.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Al formar parte del patrimonio del Museo y Fuerte General Lavalle y compilar en sus páginas imágenes y nombres de mujeres que habrían formado parte de la comunidad, el álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) se presenta como un documento que recupera y atestigua aspectos del pasado local. Sin embargo, no hay información clara respecto a su ingreso a la mencionada institución, ni cuáles serían sus fines y funciones. Es así, que la siguiente tesis de grado busca identificar aquellos elementos y operaciones que conforman al objeto, para analizar y comprender la manera en la que estos se relacionan en el conjunto y que posibles sentidos producen al conformar el álbum fotográfico.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿En qué medida *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) puede ser considerado un objeto cultural, testimonio veraz y una construcción con pautas y operaciones propias?
- ¿Qué función cumple la fotografía? ¿Qué definición de fotografía corresponde incluir en la búsqueda de comprensión del álbum?
- ¿A partir de qué elementos o perspectivas teóricas puede el álbum fotográfico ser valorado como un objeto aurático?

HIPÓTESIS

Para la confección del álbum *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), se recurrió a retratos realizados mediante la técnica fotográfica, al considerar que este tipo de representación en particular permite documentar de manera análoga la realidad. Así también, por un lado, el objeto de estudio puede ser considerado un

objeto histórico y cultural, en la medida en que propone un tipo de compilación en particular donde se observan rasgos, procedimientos y operaciones tanto técnicas como artesanales. Por otro lado, las diversas capas materiales y temporales que lo componen, al igual que, las imágenes que atestiguan la existencia de las mujeres que posan hacen que el objeto posea un carácter aurático.

OBJETIVOS

Generales:

- Aportar a la comprensión e interpretación del álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f).
- Reconocer su complejidad, elementos constitutivos y lugar en la cultura local.

Específicos:

- Reunir y ordenar datos que aporten a trazar la historia del álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f).
- Describir el álbum fotográfico e identificar sus principales características y cualidades.
- Indagar en las diversas concepciones de fotografía que pueden reconocerse en él.
- Analizar los elementos que conforman al objeto y la manera en la que se relacionan.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El presente trabajo propone una perspectiva fenomenológica y un enfoque semiótico para el estudio del álbum *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f). A partir del relevamiento del objeto, en ocasiones de manera presencial y principalmente accediendo al documento digitalizado, se trabajará simultáneamente con las páginas, las fotografías y el conjunto. Por una parte, recuperaremos datos provenientes de la historia oral, a través de entrevistas realizadas a Francisco

William Esquelino (1938 - 2024) y María Celia Gariboldi (Directora de Cultura de la Municipalidad de General Pinto); en cuanto a las fuentes escritas, recurriremos al libro de historia local *Conocernos Fielmente* (Esquelino, 2012). A partir de dicho material buscaremos rastrear el origen del objeto, incluyendo aspectos relevantes sobre su creador, que puedan contribuir a la comprensión de su iniciativa. Asimismo, analizaremos el álbum, a través de la observación directa y descripción de sus cualidades generales, como de aquellas que lo configuran como un documento singular. De esta manera, se observarán aspectos como la procedencia de las fotografías, el montaje de las mismas sobre las páginas y su vínculo con los letreros que las acompañan, la vestimenta y posición del cuerpo de las retratadas, como así también ciertas operaciones efectuadas sobre las imágenes como recortes y reencuadres, cuyas consideraciones permiten profundizar el conocimiento sobre el objeto.

Por otra parte, se elaborará un marco teórico con diversos conceptos y perspectivas. Cada uno de los ejes aborda aspectos clave: los Estudios Visuales justifican la elección del objeto en una tesis de Historia de las Artes Visuales, concibiendo la imagen fotográfica como un acontecimiento de múltiples interacciones. La reflexión sobre la técnica fotográfica permite entender mejor el carácter ontológico de sus elementos constitutivos. A su vez, la noción de dispositivo, aporta al análisis de la relación y modos de operar de los diferentes aspectos que forman el conjunto. Este proceso busca identificar y definir las ideas y reflexiones esenciales, que permitan formular interpretaciones, así como brindar posibles respuestas a los interrogantes planteados.

INTRODUCCIÓN

El álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), habría sido realizado por iniciativa de Pedro Duffau Romano (1897 - 1979) y en la actualidad pertenece al Museo y Fuerte General Lavalle ubicado en General Pinto (provincia de Buenos Aires, Argentina). En el presente contiene, en sus ciento diecisiete páginas,

novecientos setenta y seis retratos femeninos de carácter individual y grupal[2]. Dichas imágenes fotográficas se encuentran acompañadas por rótulos ubicados debajo de cada una, que indican la identidad de la retratada (nombre, apellido y apellido de casada, indicandose en algunos casos segundas nupcias). El documento presenta variedad de características, dadas por las fotografías que lo componen y su presentación conjunta. Las imágenes comparten cualidades comunes, a la vez que son heterogéneas; tales diferencias se explican por la diversidad de su procedencia: estudios fotográficos o acervos familiares. Dichas particularidades habilitan indagaciones desde diversas perspectivas como la historia de las artes visuales, los estudios visuales, la historiografía del arte y la semiótica, entre otros.

De esta manera, recuperar algunas ideas en torno a la cultura visual resulta útil en la comprensión del álbum y en la conformación del marco teórico. Siguiendo a W. T. Mitchell (2003), es un enfoque que propone hipótesis y cuestionamientos vinculados a la desnaturalización de la visión, al presentarla como una construcción cultural mediada por pautas previamente establecidas, prácticas sociales relacionadas con la producción y recepción de imágenes, como así también interrogantes en torno a los medios tecnológicos que intervienen en estas acciones. Por lo tanto, amplía el tipo de objetos y fenómenos a analizar, respecto de la historia del arte y la estética. Los estudios visuales incluyen:

> [...] aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc. (Mitchell, 2003, p. 20-21).

Es decir, que enfatiza todo aquello que pueda estar vinculado al ver y ser visto y en relación a ello, cómo la visión es construida socialmente, mientras simultáneamente esta incide en la configuración del campo social. En la presente investigación, los aportes de esta perspectiva son significativos ya que establecen un marco epistémico para el estudio de las fotografías que conforman el objeto a analizar. La

[2] En el anexo del presente trabajo fue incluida una imagen, realizada en el marco de esta investigación que busca ilustrar el volumen de fotografías y el carácter de la compilación, dando cuenta del volumen de información con el que se encuentra el observador del álbum.

consideración de la imagen en tanto acontecimiento que se produce en el encuentro con el espectador, permite comprender sus múltiples funcionamientos simultáneos; así como sus efectos en tanto lugar de interacción social.

Recuperando lo planteado por Mitchell (2003), es posible observar que esta perspectiva, al centrarse en la desnaturalización de la mirada, permite reflexionar sobre imágenes que no poseen un carácter artístico intrínseco o no se encuentran expuestas en un contexto vinculado al arte, tal como sucede en el caso aquí presentado, habilitando preguntas que no se vinculan con la dimensión estética directamente, sino con la función, incidencia y operaciones que las imágenes ejercen, en este caso en *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f). Es importante tener en cuenta que los estudios visuales son una propuesta interdisciplinar que tiene como objeto de estudio la cultura visual y que, como señalamos, no se restringen solo al estudio de las imágenes, sino que consideran lo que se encuentra en su núcleo y en derredor, lo que las atraviesa y se vincula a ellas. Esta ampliación de los límites del campo de estudio, que a la vez parece una invitación a transitar por las hendiduras más profundas e intangibles de la imagen, también tiene en cuenta las prácticas vinculadas a la mirada y las pautas sociales, las creencias y vínculos naturalizados en ella/s. Es así que esta perspectiva nos permite analizar imágenes cuyo fin no sea solo artístico, por lo menos en la narrativa que le asigna el contexto en el que se hallan, indagar en su funcionamiento en este marco y cómo se relaciona con los demás elementos que componen y configuran al álbum. Así mismo, preguntarnos qué pautas sociales y relaciones de poder traen consigo, de qué manera las construyen y muestran en el objeto cultural.

Por lo expresado hasta aquí es que, en el primer capítulo: *Vecinas de General Pinto* recolección, trazabilidad y escritura de la historia del álbum, por un lado, recuperaremos datos que permiten comprender la historia del álbum, al incluir información de su creador. Para ello, recurriremos al libro *Conocernos fielmente* (Esquelino, 2012), como así también a entrevistas realizadas a su autor y a Maria Celia Gariboldi, directora de Cultura de la Municipalidad de General Pinto. Por otro lado, en el apartado Guiar la mirada, cinco páginas a modo de muestra para indagar en lo particular y general del objeto, señalaremos de qué manera se presentan las características visuales, cualidades y elementos constitutivos del objeto.

En el capítulo dos: Fotografía ¿documento, huella y significado? ¿Cómo se manifiesta el pasado en el presente y qué sentidos produce?, ahondamos en concepciones que teóricos han formulado en relación a la fotografía. Lo cual implica reflexionar sobre sus condiciones técnicas de producción y las características que este aspecto asigna a la imagen fotográfica; las prácticas y hábitos que involucra, como así también la conmoción (*punctum*) que pueden generar este tipo de imágenes en sus espectadores. Dichas ideas funcionan como guía para dar lugar a posibles interpretaciones del álbum fotográfico en tanto documento y objeto histórico, que aporta evidencia y provee información del pasado, al funcionar como testimonio de la existencia de personas singulares que comparten características como grupo al pertenecer al sexo/género femenino y estar vinculadas a General Pinto. El análisis del álbum, en el cual la fotografía tiene un rol protagonista, conduce a preguntarnos sobre su carácter estético y representacional ¿Cómo conviven *lo real* (testimonio) y *ficcional* (construcción simbólica) en el álbum fotográfico? ¿de qué manera interactúan al configurar este documento histórico y patrimonio cultural?

En relación a estas cuestiones, en el último capítulo: Dispositivo: ¿De qué manera opera el álbum?, recuperamos algunas ideas en torno a la noción de dispositivo que resultan útiles en la comprensión del álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), ya que permiten distinguir diversos ejes en la relación entre la materialidad, los usos sociales y la producción de sentido. Estos aspectos, en nuestro objeto de estudio se aglutinan en dos instancias, la de la técnica que da origen a las imágenes y los procedimientos de confección de la compilación, que produce como resultado el álbum. Es así, que consideramos relevante para nuestro análisis retomar lo expuesto por Oscar Traversa, en su texto *Aproximaciones a la noción de dispositivo* (2001), donde plantea ciertos lineamientos y dinámicas que permiten aproximarnos al mencionado concepto, para de esta manera observar cómo opera el álbum a partir de los elementos que lo componen. Finalmente, para indagar en el vínculo entre las fotografías y los letreros ubicados debajo de cada una, retomaremos el concepto de *anclaje*, presentado por Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces* [1982] (1986).

Capítulo I:

Vecinas de General Pinto recolección, trazabilidad y escritura de la historia del álbum

En la actualidad, el álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) forma parte del patrimonio del Museo y Fuerte General Lavalle, ubicado en la ciudad de General Pinto, (provincia de Buenos Aires, Argentina) y fue digitalizado por el Archivo Histórico General Pinto. El objeto a analizar se encuentra compuesto por ciento diecisiete páginas, donde fueron dispuestos y adheridos numerosos retratos femeninos. Sin embargo, en la entrevista realizada a Celia Gariboldi, pudimos dar cuenta de que el museo no posee una ficha técnica o inventario previo del álbum, por lo que no es posible corroborar si siempre tuvo esa cantidad de páginas y fotografías.

Esquelino afirma que Pedro Duffau Romano, es el autor del álbum y agrega que las fotografías eran pedidas a las familias, otras sacadas de fotos sociales, que las guardaban y recortaban de los retratos de grupo. La Directora de Cultura de la Municipalidad de General Pinto nos cuenta que una parte provenía del archivo fotográfico de Francisco Esquelino[3] y otras de la recolección casa por casa. Así también, en un apartado dedicado a Duffau Romano del libro de historia local, se menciona respecto a su creador que:

> En sus años de jubilado había intentado hacer un álbum con fotografías con las muchas que había guardado y otras que solicitaba. Con mucho esfuerzo y dedicación, logró realizar un trabajo excelente. Se trata de una colección fotográfica de “damas pintenses” que donó al museo Gral. Lavalle (Esquelino F.W., 2012, p.125).

Vinculado a lo expresado por Gariboldi, en otra ocasión F.W. Esquelino menciona que Duffau Romano recibió la ayuda de F. Esquelino, su padre, quien era fotógrafo en la ciudad. Su colaboración, fue además del aporte de fotografías, la realización de tareas de reproducción y recorte en los retratos tomados de imágenes de carácter grupal. Era Duffau Romano quien colocaba las imágenes y los nombres de las mujeres retratadas en el álbum. El entrevistado considera que no seguía ningún

[3] Francisco Esquelino es el padre de Francisco William Esquelino, por lo que al compartir el apellido, de aquí en adelante utilizaremos las iniciales de sus nombres para poder identificarlos con mayor facilidad.

lineamiento para dar orden al documento. Así también, menciona que los compiladores recorrían los domicilios solicitando, no solo las fotografías, sino también información y datos de las mujeres retratadas.

Así también, Gariboldi nos cuenta, por un lado, que F.W. Esquelino, a través del relato oral habría compartido con el Archivo Histórico General Pinto que el álbum podría haber sido organizado en 1960. La entrevistada menciona que, en las tareas de compilación de fotografías, junto a Duffau Romano y F. Esquelino, habría colaborado Albor Aréchaga. Vinculado a ello, la Directora de Cultura de la Municipalidad de General Pinto agrega que el último vecino mencionado, habría sido director del museo histórico local. En la actualidad, junto al álbum fotográfico que se encuentra expuesto en la mencionada institución, puede observarse un cartel que indica: «Recopilación de Fotos de Mujeres de General Pinto realizada en la década del ’60 por iniciativa de PEDRO TITO DUFFAU y la colaboración de Esquelino (Padre) y Albor Aréchaga» (Museo y Fuerte General Lavalle, 2025).

Siguiendo lo narrado por F.W. Esquelino en su libro, el 23 de octubre de 1969, en el marco de los festejos por el centenario de la ciudad, se inaugura el Museo y Fuerte General Lavalle, siendo este una réplica del asentamiento militar que se habría encontrado allí durante la campaña que buscaba expandir las fronteras durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento (Instituto Cultural, 2025).

> […] el Dr. Albor Benigno Aréchaga, presidente de la Comisión del Centenario, [fue] a quien correspondió la dirección de los trabajos en la construcción del Fuerte y a quien pertenecía la idea primitiva de este emprendimiento que él mismo impulsó en el seno del municipio (Esquelino F.W., p.222-.223).

Respecto a Pedro Duffau Romano, hemos podido observar en *Conocernos fielmente* (2012) y en las entrevistas realizadas, que es considerado el ideólogo y principal realizador del álbum fotográfico; por lo que recurriremos al mencionado libro, para indagar en aspectos de su vida que puedan estar vinculados, de una u otra manera, a nuestro objeto de análisis.

Duffau Romano habría nacido en el año 1897 en la ciudad de La Plata (Capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina), aunque a muy temprana edad junto a su

familia se mudaría a General Pinto. A lo largo de su vida, tuvo un rol social activo al estar comprometido en diferentes iniciativas vinculadas al desarrollo del pueblo ubicado al noroeste de la provincia de Buenos Aires. En el año 1920, con veintitrés años de edad creó la publicación *Argos* que fue impresa en su taller, comenzó como revista y se transformó en periódico semanario. Participó de las publicaciones del periódico hasta diciembre de 1951, año en que se jubiló.

Uno de los aspectos a destacar, es su interés por la historia de la ciudad, manifestada en la elaboración de publicaciones o ediciones, a través de las cuales se pudiera acceder al pasado local, como son: *Álbum de General Pinto año 1923*, *Reseña Histórica de General Pinto* publicada en 1944 y *General Pinto Desde su Fundación Hasta el Año 1952*.

> A don Pedro Tito Duffau Romano debemos los pintenses la mayor y más importante tarea de investigación histórica referente a nuestras raíces. Hábil escritor y constante recopilador supo conciliar todo ello en valorables páginas que lo erigieron de hecho en nuestro único historiador (Esquelino F.W., 2012, p.126).

En cuanto a las características del objeto de estudio en sí, las páginas que, parecieran haber sido blancas y hoy con una tonalidad amarilla por el paso del tiempo, cuyas medidas son 37 cm de alto por 27,4 cm de ancho, presentan entre tres y doce fotografías debido a los diversos tamaños y formatos de las imágenes, como así también la manera en que se encuentran dispuestas en las páginas. En la parte superior de cada una se observa impresa en letras mayúsculas la inscripción «VECINAS DE GENERAL PINTO». Así mismo, puede observarse que las páginas fueron perforadas como si hubieran estado unidas en una carpeta con ganchos, mientras en la actualidad se disponen en folios transparentes unidos en el lateral izquierdo y fraccionado en cinco partes, con diferente cantidad de páginas cada uno. Es posible observar que los folios contienen dos hojas, por lo que solo vemos una de sus caras. Debemos mencionar que, el álbum no cuenta con tapa ni contratapa, sino que solo se presentan los folios en la mencionada modalidad, el elemento que da cuenta de la unidad del conjunto es el título del álbum, impreso en la parte superior de todas las páginas.

La falta de inventario o registros, no permite corroborar si la ausencia de dichos elementos es una característica que nuestro objeto de estudio posee desde su conformación o ingreso al museo, o si se debe a una modificación posterior. En cuanto a la ausencia de numeración en las páginas y fotografías podría indicar el desinterés por establecer un orden de lectura o secuencia en la sucesión de imágenes. Cada página presenta un caso único de análisis, ya que si bien comparten características entre sí, todas ellas son diferentes. Las desigualdades residen en la mencionada variedad en la composición y disposición de las imágenes, en las intervenciones ejercidas sobre estas últimas (recortes) y también en sus características visuales y técnicas, es decir: lugares de la toma, encuadre, tipo de revelado o impresión, características de la retratada y sus accesorios, entre otros.

Dichos rasgos llevan a la consideración del objeto como archivo de información antes que como instrumento de relato o narración de acontecimientos históricos. Su trazabilidad es sumamente difusa, como si estuviera inconcluso o desprovisto de la instancia de circulación social que consolida su entidad como álbum destinado a ser observado por un público. Por este motivo es que en algunos pasajes de la reflexión optamos por referirnos al álbum como *objeto cultural*, ya que ocupa un lugar en una institución de preservación de la historia y cultura local, siendo portador de un volumen de información considerable sobre un grupo de la población local, que habilita diversas lecturas desde la actualidad.

Las fotografías, dispuestas en las mencionadas páginas, se encuentran acompañadas por un letrero ubicado debajo que en su mayoría fueron escritos a máquina. Estos últimos, muestran la identidad de la o las retratadas, al incluir su nombre de pila, su apellido y en numerosos casos el apellido de sus esposos -en ciertas ocasiones, incluso los contraídos en sus segundas nupcias-. Así también, puede observarse que en varios de los letreros que acompañan las imágenes grupales, fueron incluidos los vínculos familiares de las mujeres que posan. Debemos mencionar que, en ciertos casos que corresponden a eventos sociales en donde fueron capturadas varias personas, aparecen varones, aunque son contadas dichas excepciones. Fueron contabilizados en el objeto un total de novecientos

setenta y seis fotografías, de las cuales hay una minoría de alrededor de cuarenta y cinco de carácter grupal, por lo que es necesario tener en cuenta que el número de mujeres retratadas, supera la cantidad de retratos que posee el documento (Vicente, 2024). Otro de los aspectos que dan singularidad al álbum es la inclusión de imágenes fotográficas que fueron recortadas luego de ser reveladas o impresas, hay incisiones que no son regulares y que varían en cada caso particular. También debemos mencionar que ciertas fotografías no se encuentran adheridas directamente sobre la página, sino que fueron montadas sobre lo que parece ser, en algunos casos un recuadro de papel color negro y otros sobre una madera muy delgada.

Lo expresado hasta aquí, nos conduce a recuperar algunas definiciones de la página web de la Real Academia Española (2025), que nos permiten una mejor comprensión del objeto en cuestión. Comenzando por la de *códice*, cuyo significado hace referencia a un «Libro manuscrito anterior a la invención de la imprenta» y «Escrito a mano». Así también, un sinónimo del mencionado concepto, que aporta cierta inteligibilidad, es *códex,* que alude a un «Libro manuscrito de cierta antigüedad». Es posible reconocer en estas definiciones, cualidades comunes que permiten dar cuenta del carácter artesanal que presenta nuestro caso de análisis, lo cual nos aproxima a su naturaleza. El objeto de estudio fue creado en una época, en la que la imágen fotográfica poseía otro estatuto respecto al actual (vinculado a las posibilidades de acceso y producción); reconocemos rasgos manuales de la hechura presentes en las tareas de compilación de imágenes y la preparación de las fotografías y letreros, como en su disposición en las páginas, lo que lo vuelve un objeto único y singular.

Así mismo, en tanto códice (o códex), comparte características con el libro, al ser este último un «Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen» o una «Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte». En cuanto al término álbum, hace referencia a «Libro en blanco, […] y encuadernado con más o menos lujo, cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas, piezas de música, firmas,

retratos, etc.». El significado de dichas expresiones, nos permite identificar características vinculadas a la materialidad de nuestro objeto, a su confección, magnitud, como así también su posible funcionalidad en relación a los elementos que lo constituyen. Los términos recuperados presentan en algunos casos cualidades disímiles, estos aspectos nos permiten señalar la convivencia del carácter técnico y artesanal que presenta el objeto de estudio de esta tesis, dando cuenta de su ambigüedad al mismo tiempo que enfatizan su complejidad y riqueza.

Buscando visibilizar lo expresado y señalando los elementos que lo constituyen y las operaciones por medio de las cuales se configura el álbum fotográfico, hemos seleccionado a modo de muestra, un corpus de cinco páginas pertenecientes a nuestro objeto de estudio. La elección de diferentes casos se vincula con la necesidad de recurrir a ejemplos claros y representativos, entre los que se encuentran las páginas número cuatro, seis, treinta y cinco, cuarenta y ciento diecisiete. A través del recorte se busca, por una parte, dar a conocer observaciones que permiten comprender algunas de las particularidades del objeto, como son: diversas maneras en que las imágenes han sido dispuestas en las páginas; la forma en que expresan el contenido los letreros, sus cualidades de confección, el vínculo que pueden tener con las fotografías y su rol en el funcionamiento del conjunto. Así también, se busca dar cuenta de los diversos contextos de las tomas, en relación a ello nos detendremos en la posición corporal y vestimenta de las retratadas, que pueden vincularse a diversos momentos históricos y situaciones sociales. Por otra parte, se observan las operaciones realizadas sobre las imágenes para producir los retratos, en cuanto selección de contenidos por medio del recorte. En relación a esto último, señalaremos ejemplos que fueron realizados de manera mecánica, por medio del re encuadre en la instancia de reproducción de la fotografía; como así también aquellas intervenciones ejecutadas de modo manual.

Guiar la mirada: cinco páginas a modo de muestra para indagar en lo particular y general del objeto

Comenzando con la cuarta página del álbum [Fig.1], podemos observar once retratos fotográficos, cada uno de ellos con sus letreros. Es posible reconocer que originalmente la página contaría con doce retratos, sin embargo, observamos la ausencia de uno de ellos ya que hay un espacio en blanco y debajo se halla el pie de foto. Respecto a estos últimos, es posible recuperar lo indicado anteriormente, en cuanto a que señalan la identidad de las mujeres que posan. En esta página se destaca la manera en que las mujeres retratadas podrían relacionarse por medio de vínculos maritales y de filiación. Identificamos tres apellidos que se repiten como propios de las mujeres o de sus esposos en varios casos de la página, los cuales son: Pollastrini, Bornancin y Pellino, así también se mencionan otros, sin embargo, todas las mujeres llevan al menos uno de estos. Por ejemplo: Pollastrini se menciona cinco veces como apellido contraído a partir de una unión marital; por este motivo Bornancin aparece cuatro veces y Pellino una sola vez. Tres mujeres son Pollastrini y dos de ellas están casadas con alguien de apellido Bornancin. Las cuatro mujeres que llevan como propio este último apellido se encuentran retratadas en una misma fotografía, ubicada al centro de la página. En cuanto Pellino, este se observa tres veces, en fotografías ubicadas en la última hilera de la parte inferior, siendo solo una la vez que aparece como adquirido a partir del matrimonio. Respecto a los piés de foto de esta página, son minoría aquellos casos en los que solo se incluyó el nombre de pila y apellidos de las retratadas, mientras en la mayoría se encuentran presentes los mencionados datos y el apellido contraído a través del matrimonio. Ejemplo del primer caso es «SANTA JULIETA POLLASTRINI.» y ejemplo del segundo «EMILDE CESTI DE POLLASTRINI.».

En cuanto al montaje en página, las imágenes fueron dispuestas de manera irregular, no se reconoce un patrón que las organiza, parece ser una composición libre, dada por las dimensiones y formatos cuadrados o rectangulares de las fotografías o papeles de color negro sobre los que están adheridas. Este aspecto se enfatiza en la observación del álbum como conjunto, en el que todas las páginas son diferentes. El centro de esta composición está dado por el retrato grupal, en el

que se puede distinguir un fondo pintado de estudio y mobiliario, ambos aspectos recurrentes en otras imágenes del álbum. La investigación realizada durante 2022 en torno a estos elementos, nos permiten reconocer que dicha fotografía podría haber sido capturada por el estudio fotográfico Viuda de Gil que habría funcionado en la ciudad de General Pinto. A partir de información relevada en torno al funcionamiento de dicho local, es posible establecer un recorte temporal en el que la fotografía podría haberse tomado. Por un lado, fuentes orales han manifestado que en el año 1925 la mujer que realizaba las imágenes en la mencionada galería, ya tenía experiencia en la profesión, mientras otra de las fuentes manifiesta que el estudio habría funcionado hasta aproximadamente las décadas de 1940 o 1950. Por otro lado, la presencia de la publicidad del estudio fotográfico en el diario *Argos* aparece doce veces, la primera el 16 de septiembre de 1923 y la última el 5 de abril de 1931.[4]

Continuando con el análisis de la página, advertimos que está compuesta por diversos tipos de fotografías: de estudio, carnet, doméstica, al aire libre y lo que parecen ser eventos o reuniones sociales. En el caso de Victoria Pollastrini de Bornacin, se observa la última situación mencionada, ya que la retratada está sentada ante una mesa y se puede ver el fragmento de una botella, un plato y un arreglo floral. La mujer no está posando, sino que mira en otra dirección, con la mano y la boca en medio de un gesto. Hay una persona atrás que es eliminada de la imagen por medio de la ruptura de la forma rectangular canónica de la imagen fotográfica. En los retratos podemos reconocer mujeres de diferentes edades: jóvenes, adultas y ancianas. Identificamos operaciones vinculadas al recorte de la imagen, aspecto que está presente en tres de los casos: en uno de ellos, porque detrás de la mujer que está sentada se encuentra de pie otra persona, de la cual vemos su torso y que por su vestimenta parece ser masculina. En el segundo, como en el tercer caso, la operación se reconoce en las irregularidades del recorte.

[4] «[...] la búsqueda de información en el diario semanal *Argos* da cuenta de ciertos aspectos. Sin dar lugar a afirmaciones, dichos hallazgos nos permiten realizar aproximaciones y seguimientos a la existencia del local. La revisión comienza desde el ejemplar que data del jueves 17 de marzo de 1921, hasta el que pertenece al domingo 24 de enero de 1932 [...]» (Vicente, 2022, p.208)

Página nº 4 [Fig.1] de *Vecinas de General Pinto* (s.f). Autoría atribuida a Pedro Duffau Romano. “Museo y Fuerte General Lavalle” (General Pinto, Buenos Aires, Argentina); digitalización del “Archivo Histórico General Pinto”.

La página número seis [Fig.2], presenta diez retratos individuales, solo la foto de «DANUBIA BACELLI TERESA GRANATO.-» parece haber sido recortada, en esta imagen y en la de «MAGDALENA VELATTI TELECHEA.-» no es posible reconocer el lugar de la toma. En las restantes puede dilucidarse que fueron capturadas en estudios fotográficos, en dos de los casos se reconocen elementos escenográficos como los fondos acompañados de mobiliario en concordancia con ellos. En relación a esto último, observamos el retrato de «AMALIA MIRANDA.-», cuya figura se emplaza delante de un telón con paisaje de abundante vegetación, sentada en un banco rústico que aparenta ser de piedra. También hay fotografías de estudio que cuentan con fondos neutros, en los que destacan las retratadas. De esta página se contempla la posición del cuerpo de las mujeres, así como diferencias en las cualidades de reproducción o impresión de las fotos. Diferentes aspectos, nos indican que se trata de fotografías que responden a diversas temporalidades, para identificarlos analizaremos los retratos de «FRANCISCA PERCIACANTO.-», «DANUBIA BACELLI TERESA GRANATO.-» y la «Sta. ISABEL MONTES».

En cuanto al primer retrato mencionado, es una fotografía en blanco y negro de formato vertical cuyos elementos indican que habría sido capturada en un estudio, debido a que se observa una especie de escenografía. Esta última, se encuentra conformada por un fondo neutro, a los laterales se extienden cortinas, una silla y una planta ubicada sobre el lado derecho de la misma y dos tipos de alfombras. Respecto a la retratada, vemos la imagen de cuerpo entero de una joven sentada de cuarto perfil, sin descansar en el espaldar del asiento pero con el brazo derecho colocado sobre el apoya brazos, mientras con la mano izquierda sostiene un libro. Por lo mencionado hasta aquí y por la seriedad de su rostro, podemos identificar una actitud rígida en quien posa.

En la segunda imagen, observamos a una mujer de mediana edad de pié, que está levemente reclinada sobre el lado izquierdo de lo que podría ser el marco de una puerta, la fotografía rectangular de bordes irregulares parece estar recortada. La retratada posa de manera distendida, con una de sus manos en el bolsillo del abrigo y la otra sosteniendo algo que no es posible distinguir. Por la posición de su cabeza

podría estar mirando a la cámara, esbozando una sonrisa, sin embargo sus anteojos oscuros no permiten asegurarlo.

Se puede afirmar, por lo tanto, que la cuestión de la temporalidad puede observarse en el tiempo de la toma, ya que la pose es más estática y rígida en el primer caso, mientras que el cuerpo retratado en la segunda fotografía muestra mayor espontaneidad y por ende un tiempo de exposición más corto. Estas observaciones, sumadas a las diferencias en el estilo de la vestimenta de las retratadas, permiten inferir distintos momentos históricos en los que fueron realizadas las capturas de las imágenes.

Respecto a la fotografía de Isabel Montes, se encuentra configurada a partir de tonos rojizos y presenta un formato ovalado, que enmarca a la mujer desde la cintura hasta la cabeza, sobre un fondo neutro. Al compararla con las dos fotografías descritas de la misma página, podemos pensar, a partir de la nitidez y resolución de la imagen, que se trata de una materialidad diferente a la de los retratos analizados hasta aquí. En cuanto a la pose, el cuerpo de la joven mujer se dispone de cuarto perfil hacia la derecha y llevando la mano izquierda al centro de su pecho tomando su abrigo, mientras inclina la cabeza hacia la izquierda, dirigiendo su mirada fuera de campo hacia el mismo lado y presentando una pequeña sonrisa.

Es posible notar en esta imagen semejanzas con las dos fotografías anteriores. Por un lado, parece haber una pose previamente establecida a la toma de la foto, podría ser un retrato de estudio, al igual que el de Francisca Perciacanto, sin embargo presenta menos rigidez que esta última. Por otro lado, esboza un gesto amable y distendido, pero la segunda fotografía descrita parece haber tenido un espacio de toma más casual por la disposición y expresión mencionadas. Al comparar lo descrito en las tres imágenes, puede observarse que se trata de fotografías tomadas en diferentes momentos temporales, lo que daría respuesta a las diferencias en la disposiciones corporales y gestuales frente a la cámara y los diversos contextos de la captura, más fácilmente reconocibles en los dos primeros retratos.

Una particularidades a señalar en la página número seis, es que las tres imágenes del cuadrante inferior comparten una misma materialidad y técnica de impresión, diferente al resto de las fotografías en la página, que configura los retratos a partir de tonalidades rojizas. Los soportes de las mismas, son rectangulares y de color blanco, en ellos se emplazan los retratos con un formato ovalado y debajo, escrito en el mismo color, el nombre de las retratadas. A diferencia de los demás casos, es decir, de la mayoría del álbum, estas tres fotografías no se encuentran acompañadas por un letrero escrito a máquina, añadido con posterioridad en un cartel separado de la imágen, sino que el nombre de las mujeres y sus retratos forman parte de la misma impresión. Si bien este aspecto no es una generalidad, puede observarse en otras páginas de *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), aunque con otras tipografías. En estos tres casos los pié de foto incluyen la inscripción «Sta» o «SEÑORITA» y luego el nombre y apellido de la retratada.

Página nº 6 [Fig.2] de *Vecinas de General Pinto* (s.f). Autoría atribuida a Pedro Duffau Romano. Museo y Fuerte General Lavalle (General Pinto, Buenos Aires, Argentina); digitalización del Archivo Histórico General Pinto.

La página número treinta y cinco [Fig.3], cuenta con nueve retratos, dispuestos con simetría horizontal y vertical, conformando tres filas y columnas. La mayor parte de las imágenes presentan un formato rectangular, mientras dos son cuadradas y parecen ser fotografías carnet. Estas últimas, en una lectura horizontal, se ubican en la fila de en medio y no están directamente adheridas a la página. La que ocupa el centro se encuentra sobre lo que hemos señalado anteriormente como madera delgada de formato rectangular; la que está a su derecha se dispone sobre el mencionado material, estando este último sobre un papel negro.

De esta página se señalan el tipo de recorte realizado por medio del reencuadre en la instancia de copia, es decir, un procedimiento mecánico, no manual. Ahondaremos en las fotografías de «ROMELIA BARRERA de QUINTEROS.-» y «JUDITH AIXA CRESPO de BRUNO.-», que parecen haber sido recortadas luego de ser capturadas. En el primer retrato mencionado, vemos una mujer mayor de pié, delante de ella parte de lo que parece ser un basamento y sobre este un pequeño perro. La imagen podría haber sido recortada, debido a que sobre los cuadrantes izquierdos, vemos por un lado una parte blanca (más cercana a los bordes) y por otro, en medio de los mencionados cuadrantes, que la imagen termina de manera abrupta, dejando fuera de campo a una persona que habría estado ubicada al lado de la anciana, de la cual solo vemos el brazo. Tanto en en lado derecho como en el izquierdo, observamos considerables fragmentos de color blanco, que no enmarcan la imagen como en los otros dos casos. Hacia la izquierda pareciera que falta parte de la fotografía y hacia la derecha que sobra, debido a que pertenece al fuera de campo de la captura de la imagen. La anomalía compositiva parece ser producto de un recorte posterior sobre la fotografía original.

En cuanto al retrato de Judith Aixa Crespo de Bruno, vemos una mujer desde los hombros hacia arriba que posa mirando a la cámara. Si bien no es posible observar sus brazos podemos pensar que sostiene a un niño, ya que vemos el fragmento de otro cuerpo delante de ella y un pequeño brazo que la rodea, como así también una sombra que se proyecta al lado de su cabeza. El reencuadre se manifiesta en lo abrupto del recorte, que elimina al niño que sostiene la mujer y el delgado borde blanco de líneas rectas que delimita la fotografía.

A partir de las observaciones, creemos que ambas imágenes son fragmentos que tienen su origen en otras fotografías. Al ser rectangulares o cuadradas, definidas por líneas rectas, consideramos que el recorte e intervención se podría haber realizado ampliando el negativo, lo que permitiría hacer un reencuadre, para luego revelar el fragmento seleccionado.

Página nº 35 [Fig.3] de Vecinas de General Pinto (s.f). Autoría atribuida a Pedro Duffau Romano. Museo y Fuerte General Lavalle (General Pinto, Buenos Aires, Argentina); digitalización del Archivo Histórico General Pinto.

La página cuarenta [Fig.4], presenta cuatro retratos en blanco y negro que se distribuyen sobre el espacio. Tres de las fotografías fueron impresas sobre un mismo papel que cubre la mayor parte de la página y configuradas a partir de la variabilidad y modulanción de tonalidades grises hasta llegar al negro. Por su parte, la cuarta fotografía, parece haber sido añadida luego, sobre una imagen con las características de las primeras tres mencionadas, que puede reconocerse en los bordes verticales de la foto. En cuanto a los letreros, podemos ver que en los casos ubicados en la parte superior se imprimieron sobre la misma superficie que los primeros tres retratos mencionados, mientras que los correspondientes a las imágenes inferiores fueron realizados en otros papeles y agregados posteriormente. Al observar la inscripción dispuesta en la parte superior: «VECINAS DE GENERAL PINTO» es posible reconocer, que el papel donde se imprimieron las mencionadas fotografías y letreros es diferente al que lleva el nombre del álbum y fueron unidas. Dicha observación parte de la diferencia entre los colores, que en un caso es blanco y en otro más amarillo.

Página nº 40 [Fig.4] de Vecinas de General Pinto (s.f). Autoría atribuida a Pedro Duffau Romano. Museo y Fuerte General Lavalle (General Pinto, Buenos Aires, Argentina); digitalización del Archivo Histórico General Pinto.

La página ciento diecisiete [Fig.5], cuenta con siete retratos fotográficos, cuatro de ellos son rectangulares, mientras en tres imágenes, dicho formato parece haber sido intervenido de manera manual, utilizando un elemento cortante. En el cuadrante superior de la página, hacia la izquierda observamos la fotografía de «MAGDALENA YANIVELLI DE LAURÍA.-», en su mayoría el formato de la imagen se encuentra determinado por las curvas del vestido de la retratada, sin embargo, desde sus hombros y hacia arriba termina en dos líneas rectas que rodean la cabeza de la mujer. Esta, parece posar sentada, con las manos sobre su regazo, respecto a su mano derecha hay un recorte debajo, por lo que una parte de su cuerpo fue cercenada. En el mismo cuadrante de la página, sobre el lado derecho, se encuentra el retrato de «MARIA CALDERARO de NATALE.-», en el cual se repiten las características mencionadas, debido a que ambas retratadas lucen un vestido que llega al piso y cubre sus pies, brazos y cuello. En cuanto a las intervenciones, observamos que en este caso el recorte también está guiado por los contornos del cuerpo y vestido de la mujer. Si bien, la parte de la cabeza también termina en líneas rectas, en cuanto a las manos, en este retrato hay cortes debajo de ambas.

Como sucede en los otros dos casos, en el retrato de «ELVIRA MAYEROTTI de PAGANI.- », ubicado en medio de los cuadrantes inferiores, observamos que el formato se encuentra determinado y configurado en su mayoría por la silueta de la persona que posa, a excepción de la parte superior que termina de forma recta y cuadrada rodeando la cabeza de la mujer. En este último retrato, otro de los aspectos que nos indican que es una fotografía recortada, es que en la parte inferior de la imagen observamos el fragmento de un cuerpo que no pertenece a la retratada, debido a su disposición ya que se encuentra delante de la misma. Se trata de otra persona que fue capturada en la fotografía y luego eliminada a partir del mencionado recorte; está ausente y a la vez presente de manera fragmentaria, a través de una pequeña parte del pié izquierdo, el derecho completo y la mitad de la pierna hasta la rodilla, que se encuentra flexionada por lo que la persona podría haber estado sentada. La mujer está de pié, con su brazo izquierdo curvado y la mano cercana a la cintura, su brazo derecho está extendido de manera que da forma a la fotografía ya que fue recortada siguiendo su contorno. Considerando los mencionados elementos y detalles podríamos pensar que, al encontrarse la

fotografía completa, el brazo derecho de la mujer podría haber estado colocado en el hombro de la persona que en la actualidad se encuentra ausente en la imagen.
A partir de las observaciones realizadas en torno a esta página y a la treinta y cinco, es posible considerar que la intención de modificar las fotografías -tanto con elementos cortantes, como en su reproducción (reencuadre hecho en la instancia de copia)- está vinculada a extraer, en cada caso, la imagen individual de mujeres capturadas y representadas a través de la técnica fotográfica.

Página nº 117 [Fig.5] de *Vecinas de General Pinto* (s.f). Autoría atribuida a Pedro Duffau Romano. Museo y Fuerte General Lavalle (General Pinto, Buenos Aires, Argentina); digitalización del Archivo Histórico General Pinto.

Puede observarse que, en el análisis del corpus fueron señalados aspectos como: la reiteración de apellidos en una misma página a través de los letreros que identifican por medio del nombre a cada retratada, ya sea por llevarlos como propios o adquiridos en la unión matrimonial. El rasgo da cuenta del esfuerzo por establecer linajes y filiaciones entre las retratadas, lo que evidencia la función de registro que parece ser la gran preocupación que estructura el compilado de fotos. También hemos identificado distintos procedimientos de recorte por medio de los cuales se extrae la imagen del rostro -de manera imprescindible-, el cuerpo y se elimina información no requerida de las imágenes. En la descripción se reconocen las procedencias de algunas fotografías que responden a diversos usos y situaciones (fotos carnet, fotografías de eventos sociales o reuniones, retratos de estudio, entre otros), detallando aspectos como la pose y vestimenta. Así mismo, se señalan distintos elementos en los que se manifiesta la heterogeneidad de la dimensión temporal presente en la compilación. En cuanto a la confección del álbum, se tienen en cuenta los modos de componer las páginas a partir de los formatos de las imágenes fotográficas y diversas materialidades sobre las que estarían impresas. Por medio de dichas observaciones se produce una descripción y análisis del álbum en el que se identifican múltiples funcionamientos de la imagen en el objeto.

Retomando, a manera de síntesis lo presentado a lo largo de este capítulo, consideramos relevante mencionar que en las entrevistas realizadas es posible identificar, por una parte, aspectos del proceso de elaboración del álbum, algunas de las herramientas técnicas disponibles y metodologías utilizadas para la compilación de imágenes, como así también, las personas que participaron y su rol en esta empresa. A su vez, se manifiesta la ausencia de información sistematizada sobre *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), que indique una fecha específica de creación y/o donación al museo, el estado y características con el que ingresa a dicha institución o transformaciones que haya podido sufrir con el paso del tiempo. Así mismo, se han aportado datos de su creador, que buscan aproximarse a los motivos por el que se produjo este objeto y la finalidad del mismo. Por otra parte, se ha expresado cómo es el álbum en la actualidad, es decir, sus elementos constitutivos, volumen, características, entre otros. Respecto a esto último, si bien los diferentes aspectos mencionados se presentan de manera particular en cada

página y fotografía, es posible reconocer a partir del corpus de páginas analizado, que ciertas observaciones se repiten en más de una ocasión y en diferentes partes del álbum. Vinculado a ello, los conceptos e ideas retomadas en torno a las definiciones de códice, libro y álbum, nos ayudan a identificar diversas cualidades y buscar denominaciones que permiten caracterizar al objeto.

Capítulo II:

Fotografía: documento, huella y significado ¿Cómo se manifiesta el pasado en el presente y qué sentidos produce?

Uno de los autores que da cuenta de las diversas posturas que han adoptado los teóricos en torno a la fotografía, desde su surgimiento y uso masificado, como así también respecto al principio de realidad que poseen este tipo de imágenes en relación a su referente,[5] es Philippe Dubois. En el capítulo: *De la verosimilitud al índex. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía* del libro *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción* [1983] (1986), el autor identifica tres discursos en torno a la fotografía. El primero de ellos es: espejo de lo real (ícono), el cual se vincula a su carácter técnico, que permite capturar la imagen de manera automática y *objetiva* debido a que el artista se limita a enfocar y activar la cámara de fotos. Es en este sentido que a la fotografía se le asigna un carácter y función documental, ya que la imagen representada es semejante al referente. En el segundo propone a la fotografía como transformación de lo real (símbolo), que responde a campos de conocimiento como la semiótica y la

[5] A lo largo de este escrito utilizamos el término *referente* para aludir a aquellos entes (seres vivos u objetos) que observamos en las imágenes fotográficas. Este concepto es empleado por Dubois, quien en el capítulo titulado *El acto fotográfico. Pragmática del índex y efectos de ausencia* [1983] (1986), recupera las ideas desarrolladas previamente por el semiólogo norteamericano Charles Sanders Peirce en torno al *índex*. Siguiendo al francés, la particularidad de este tipo de signos es la conexión física, la relación real con el objeto, que en tanto signo presenta; por lo que este último no solo es singular, sino que atestigua. Siguiendo al autor, «…la imagen fotográfica es la huella física de un referente único (…) ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede» ([1983] 1986, p.67).

antropología, rechazando la idea de mimesis como carácter único y fundamental, planteando que la imagen fotográfica está codificada por convenciones culturales que condicionan su interpretación. El tercero presenta a la fotografía como huella de lo real (*índex*), hace referencia al carácter singular de las imágenes fotográficas, el cual se encuentra presente en ellas debido a su estrecho vínculo con el referente. En otras palabras, el proceso de captura de una fotografía implica necesariamente que el referente se ubique delante de la cámara, por lo que la huella de lo real es solo un instante (posterior a que la cámara de fotos sea activada y anterior a que el sujeto retratado se vuelva imagen).

Estos tres posicionamientos teóricos sobre la fotografía permiten alumbrar distintos aspectos que intervienen en el sentido del álbum. Una de nuestras interpretaciones respecto a la decisión de Duffau Romano, de recurrir a imágenes fotográficas para conformar *Vecinas de General Pinto* (s.f), se relaciona directamente con la concepción del carácter de veracidad documental que radica en la idea de fotografía como espejo de lo real. De esta manera, podríamos pensar que quien sería el autor del álbum optó por esta técnica de representación y no otra, al considerar a la fotografía una imagen que reproduce la realidad de manera análoga.

En cuanto al aspecto simbólico, en él se asientan las operaciones de recorte y selección temática que dan como resultado un compilado de retratos femeninos (individuales y grupales) de una determinada localidad. En relación a las imágenes recortadas, teniendo en cuenta lo expresado en el capítulo número uno en torno a las páginas treinta y cinco y ciento diecisiete, en las que hemos analizado con mayor minuciosidad este aspecto, pueden ser consideradas dos interpretaciones, que no se excluyen entre sí. Por un lado, todas las imágenes del álbum podrían ser abordadas desde la segunda idea presentada por Dubois en relación al estudio de las imágenes fotográficas como signo. Por otro lado, consideramos la indicada intervención en cierto número de fotografías por parte de quienes conformaron el álbum, como un tipo de codificación sobre ellas, que se presenta como otro de los elementos semióticos de *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) (entre los que también se encuentran el título de la compilación y los pie de foto). En cuanto al aspecto indicial aporta la densidad histórica que activa el componente ontológico

existente: se trata de la huella de mujeres que existieron y aportaron de una u otra manera a la comunidad.

En el marco de la última concepción presentada, se ubican las reflexiones de Roland Barthes expresadas en su libro *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1980] (1982), donde el autor indaga en la ontología de la imagen fotográfica, al buscar identificar los rasgos que la distinguen. En su propuesta, destaca la particularidad de la misma en tanto que permite, a través de tratamientos físicos y químicos, hacer permanente lo que sólo existe temporalmente, debido a que esta técnica captura, para luego reproducir innumerables veces aquello que, inevitablemente, forma parte del pasado. Siguiendo a Barthes:

> […] la Fotografía […] es el Particular absoluto, […] la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. […] La fotografía dice: *esto, es esto, es asá, es tal cual*, y no dice otra cosa; […] la Fotografía nunca es más que un canto alternado de «Vea», «Ve», «Vea esto», señala con el dedo cierto *vis-à-vis* […]. Es por ello que, […] me parecía improbable hablar de *la* Fotografía (Barthes,[1980] 1982, p.31-32).

Puede advertirse en la cita, que el autor considera que, en la imagen fotográfica, no es posible separar al referente de su representación,[6] en otras palabras, la técnica se vuelve invisible, el signo fotográfico es transparente y lo que vemos es el referente de manera directa.

Barthes busca identificar aquellos rasgos universales que caracterizarían a la Fotografía; es así que, plantea las siguientes prácticas como constitutivas de la misma: hacer (*Operator*), experimentar (*Spectrum*) y observar (*Spectator*). Teniendo en cuenta la metodología y punto de partida de este escrito, como así también las motivaciones que nos conducen a indagar en el álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), consideramos relevante detenernos en la figura del *Spectator*, que hace referencia a quienes observamos imágenes en libros o archivos, entre otros posibles espacios de circulación. A partir de la reflexión en

[6]Para profundizar en la noción de representación consideramos pertinente recuperar algunas de las reflexiones en torno al término expuestas por Louis Marin, en el apartado *Las tres fórmulas* que se encuentra en *Poder, representación, imagen* (2009) . En una de sus propuestas, el autor expresa que el prefijo *re* indica el valor de sustitución, es decir, algo que ya no está presente y se representa: «En el lugar de la representación (…) hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar» (p.137). Marin también se detiene en dos efectos que causa el dispositivo representativo, vinculándolos con el poder de la representación. En relación a la acepción aquí recuperada, dicho poder sería «…el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta vivo, lo ausente y lo muerto» (p.137 y 138).

torno a la experiencia de quien observa la fotografía, el autor señala la atracción que le provocan ciertas fotos, denominándola *aventura*: «El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto. […] tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima. […] es lo que hace toda aventura» (Barthes, [1980] 1982, p. 54 -55).

En lo expresado hasta aquí, hemos podido reconocer que no basta mirar ligeramente al álbum *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) para acceder a él, ya que en la medida en que el espectador agudiza su observación, abre la puerta a múltiples interrogantes que indagan en el sentido y función del objeto, en su carácter histórico y estético, también en la dimensión técnica y a la vez artesanal del mismo, entre otras posibilidades. Lo señalado a lo largo del texto se direcciona en la búsqueda, aparentemente imposible e inabarcable de develar las capas de sentido que contiene este objeto cultural. Entre estas últimas hemos podido identificar, las dimensiones materiales vinculadas al dispositivo fotográfico: diversos usos y funciones asignados a la técnica fotográfica (fotografías de estudio, eventos sociales, de identificación o carnet); temporales: en relación a las tareas de producción del álbum y de los elementos que lo componen (fotos, letreros y páginas); e históricas ya que en cierta medida da cuenta de diferentes historias de vida, familiares, como así también de la historia femenina local, entre otras. De esta manera, el presente trabajo busca reconocer y exponer diversas dimensiones de la imagen que se manifiestan en el álbum. Así como a Barthes, ciertas fotos lo convocaban a emprender una *aventura*, al considerar la naturaleza ambigua del álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) y la falta de información respecto a su iniciativa o función, en este caso particular el espectador de actitud minuciosa debe identificar qué *aventura* es convocado a emprender.

El mencionado autor, propone un abordaje fenomenológico en el que manifiesta su compromiso con el afecto, aclarando que este es irreducible y reflexiona sobre las cualidades del impacto que produce la fotografía en la sensibilidad y las causas de tales efectos. En este mismo sentido, reconocemos que mirar las diferentes páginas del álbum resulta una experiencia movilizante: impactan los rostros, los gestos y corporalidades de las retratadas; también el volumen del documento, los

rastros de la tarea y empeño en su conformación; la convivencia y diálogo entre lo artesanal y la técnica y vinculado a ello las materialidades, en las que se perciben las capas temporales que reúne el objeto y por las cuales está configurado. Entre estas últimas se encuentran: los años de compilación de imágenes e información; la fecha en la que se habría dado fin a las mencionadas tareas, como también la disposición y adhesión de las fotografías y letreros en las diferentes páginas que conforman el códice. Así mismo, se hace presente el momento de la captura de la imagen y del revelado o impresión sobre una superficie. También es parte del objeto, el año en el que podría haber sido donado al Museo y Fuerte General Lavalle donde actualmente se encuentra. Por último, la temporalidad actual, es decir, la época presente desde la que estamos analizando y buscando interpretar el álbum, que por la distancia nos permite reflexionar y revisar los elementos que lo componen, es decir, las páginas, fotografías y pie de fotos, para de esta manera aportar perspectivas de análisis vinculadas a diferentes corrientes teóricas, complejizando la mirada sobre el caso de estudio.

En tanto *Spectator,* Barthes plantea dos acercamientos diferentes a la imagen fotográfica, el *studium* y el *punctum.* Con el primer término, hace referencia al interés y/o dedicación general y amplio por las fotografías, ya sea por su carácter de testimonio político o histórico, entre otros aspectos que un espectador puede considerar relevantes, como podrían ser los rostros, gestos, acciones o elementos que constituyen el fondo: «El *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: *me gusta /no me gusta, I like/ I don't* (...) moviliza un deseo a medias[…]» (Barthes, [1980] 1982, p.66). Más adelante retomará este concepto, para explicar que:

> Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo. Estos mitos tienden[...]a reconciliar la Fotografía y la sociedad [...] dotándola de *funciones*, que [...] son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, *Spectator*, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce o dolor) (Barthes, [1980] 1982, p.67).

Por medio de la noción de *punctum,* el autor busca explicar lo que provoca en él una conmoción que se hace presente sin buscarla, a partir de su experiencia en torno a ciertas fotografías:

> […] las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por esos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. […] lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza) (Barthes, [1980] 1982, p. 65).

En relación a las ideas recuperadas, si bien en este análisis no hay un interés particular por alguna de las fotografías que componen al objeto, lo expresado por Barthes, nos permite reconocer una pulsión por develar el motivo por el que el álbum fotográfico interpela a quienes lo observamos, por comprender la causa por la que nos conmueve. Las ideas en torno al concepto de *punctum*, nos remiten a ciertas reflexiones que Walter Benjamin propuso en torno a la permanencia del *aura*[7] en la fotografía. Por un lado, en el primer capítulo de *Pequeña historia de la fotografía* [1931] (1989), el pensador alemán manifiesta que el espectador de la imagen fotográfica siente atracción por buscar en ella, aquel rasgo azaroso que escapó a la previsión de quien la capturara, siendo esa pizca de realidad la que señalaría el presente de la toma, dejando, de alguna manera, sin efecto su carácter de imagen. Siguiendo al filósofo, este rasgo vincula ese momento -específico- que se ubica en el pasado, con el futuro, es decir, el presente desde el que observamos la imagen fotográfica. Teniendo en cuenta que el género al que se recurre en

[7] En el texto *Pequeña historia de la fotografía* [1931] (1989), Benjamin reflexiona sobre la noción de Aura al preguntarse «¿Pero que es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que esta pueda estar» (p.75). En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936] (2017), ahonda en esta idea describiendo los aspectos que abarca y a los cuales busca referirse a través de este concepto. De esta manera, expresa que, el aura se encuentra conformada por dimensiones físicas e históricas, un determinado *aquí y ahora* debido a que en la obra de arte se observan las cualidades y transformaciones materiales que sufre al transcurrir el tiempo, como así también características de su propia historia. Los últimos aspectos mencionados, adjudican a la obra de arte su carácter de autenticidad, que a su vez se encuentra ligado a la idea de tradición. Es así que, al referirse a dicha cualidad el autor alude a lo que denomina el núcleo sensitivo del objeto de arte, «La autenticidad (…) a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico» (p.53), así también, el carácter único de la obra de arte está dado por sus relaciones.
En cuanto a su función cultual, Benjamin dirá que originalmente la obra de arte forma parte de la tradición como expresión de culto (tanto profano como religioso). La dimensión cultual de una obra, se encuentra vinculada a la aparición de una lejanía, de esta, manera «…esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual» (p.59).

Vecinas de General Pinto (Duffau Romano, s.f.) es el retrato, consideramos pertinente recuperar lo expresado por Benjamin en el apartado «Fotografía» que pertenece a su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1936] (2017), donde señala:

> *Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual.* Pero este no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, y ella es la del rostro humano. […] en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos, el valor de culto de la imagen tiene su último refugio. En las primeras fotografías, desde la expresión fugaz de un rostro humano, el aura nos hace una última seña (p.68).

De esta manera, mediante los conceptos *studium y punctum,* Barthes explica dos formas en que las imágenes fotográficas pueden despertar interés en quienes las observan (sin excluirse entre sí), lo cual nos conduce a una posible respuesta sobre las cuestiones desarrolladas en este capítulo en torno a nuestro objeto de estudio. Por un lado, la definición de *punctum* permite explicar aquellas motivaciones pulsionales que nos llevan a reflexionar en torno a *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f). Por otro lado, el concepto de *studium* expresa el interés general que el objeto despierta, respecto a que condensa información de diferente tipo, vinculada a la historia local y a la técnica fotográfica en sí. También, en relación a los datos de este último aspecto, es posible reconocer que se inscriben en la historia del arte, debido a que responden, por ejemplo: a una serie de cambios relacionados a las transformaciones que habría sufrido un género de representación, el cual, a la vez, se vincula al desarrollo del campo artístico nacional con sus propias configuraciones e influencias. Así mismo, en tanto *Spectatores* los estudios visuales nos permiten, sin obviar dichas cuestiones, ir más allá para interpretar en qué medida el álbum condensa una serie de aspectos que amplían los puntos de partida y análisis propuestos por la historia del arte, al brindar herramientas que permiten indagar en el álbum como objeto cultural; lo cual implica considerar su importancia e influencia en la configuración de la historia local y en el marco de esta última, el pasado de un grupo en específico, el femenino.

Por lo dicho hasta aquí, consideramos a la historia del arte, una disciplina cuya especificidad proporciona un abordaje particular que agudiza las observaciones respecto a *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), permitiendo dar cuenta e

interpretar las diferentes cuestiones señaladas, que este objeto en particular presenta. Esto se debe, a que dicho campo de conocimiento nos permite indagar en las diferentes instancias de conformación del álbum (creadores y elementos constitutivos), en la historia de la técnica fotográfica y concepciones teóricas formuladas en torno a la misma. A su vez, posibilita incluir otros conceptos o instrumentos analíticos que provienen de los estudios visuales que apuntan a reflexionar en torno a la circulación y vínculo con el espectador, como así también considerar las pautas que intervienen en dicha interacción, la configuración de este tipo de objetos, en tanto productos técnicos, con fines y funciones sociales, entre otros aspectos en los que profundizaremos en el siguiente capítulo.

Capítulo III:

Dispositivo ¿De qué manera opera el álbum?

Como mencionamos en el apartado introductorio, aquí recuperaremos algunas ideas en torno a la noción de dispositivo, acuñadas por Oscar Traversa en su texto *Aproximaciones a la noción de dispositivo* (2001), que dan lugar a una serie de observaciones e interpretaciones en torno al álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f). Es así, que al igual que el autor, comenzaremos por tener en cuenta que, la denominación dispositivo es utilizada en diferentes ámbitos y áreas específicas de conocimiento, «[...] remitiendo, al parecer, al significado que le otorga la lengua corriente: un artificio destinado a obtener un resultado automático» (Traversa, 2001, p.1). Así mismo, aclara que mientras en algunos casos hace referencia a la manipulación instrumental, en otros hace alusión a fenómenos de configuración que son producto de relaciones establecidas entre procesos.

En la presente investigación, estas dos consideraciones nos remiten a diferentes aspectos del objeto que demuestran cómo desde diversas disciplinas, el concepto de dispositivo permite producir un abordaje rico y profundo del álbum, como así también de las fotografías que lo componen. Cuando el autor habla de artificio destinado a obtener un resultado automático, es posible reconocer, por un lado, las cualidades ontológicas del dispositivo fotográfico, que como hemos observado en el

segundo capítulo, han dado lugar a diversas teorías. En ellas, la cámara fotográfica es considerada una herramienta que permite producir una imagen automática que se parece (al punto de que se considera que reproduce) a la realidad empírica que representa, así como la codifica en cuanto a la selección y combinación de elementos significantes y certifica una existencia pasada (Dubois, [1983] 1986). Por otro lado, la idea de manipulación instrumental, en el caso analizado nos reenvía, además de las consideraciones respecto de la producción de las fotografías, a las operaciones de montaje de las mismas en el álbum, que implica una correspondencia entre las imágenes y los rótulos con los nombres, las operaciones de recorte ejercidas sobre las fotografías que componen el objeto y la composición de las páginas.

El análisis retoma la propuesta de Traversa en cuanto a que la intención que propone en su texto respecto de la noción de dispositivo:

> [...] pretende solamente instalar la inquietud acerca del alcance y posible utilidad de establecer los límites de su empleo, en vista de asignarle utilidad analítica en el dominio de los fenómenos de producción de sentido, en el espacio de lo que se denomina medios (Traversa, 2001, p.1).

El posicionamiento resulta movilizante al indagar en este artefacto en particular, debido a que requiere de una articulación de saberes, entre los que se hallan aquellos de índole técnica, estética, de usos sociales, para los cuales el concepto de dispositivo tiene alcances y utilidades particulares. En la confección del objeto álbum es posible reconocer una intencionalidad, que parecía limitar el uso de la técnica a un único fin, mientras que en el presente análisis es posible reconocer diversos aspectos en cuanto a los sentidos de este objeto cultural, que conducen a considerar múltiples perspectivas de abordaje. Así mismo, una lectura actual del álbum lleva a considerarlo como objeto aurático patrimonial, en tanto que reúne imágenes fotográficas destinadas a diversas funciones, que provienen de diferentes acervos y corresponden a múltiples temporalidades, convirtiéndose en el presente en un objeto único debido a la información que reúne, como así también la forma en que la exhibe y la manera en que habría sido compilada.

Para indagar en la producción de sentido que se produce a partir del álbum, es pertinente retomar las ideas de Traversa al respecto, quien explica que el origen está en el contacto entre nuestros analizadores biológicos (los sentidos que nos

permiten percibir la realidad) y la materialidad que constituye y configura el álbum fotográfico; dicha interacción desencadena procesos mentales en los que ocurren los fenómenos de lectura e interpretación, pudiendo formularse variedad de estos últimos, al entrar en contacto con los estímulos. Para sintetizar, Traversa recupera una cita de Eliseo Verón, en la que este último pensador señala:

> Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define una condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. […] partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera) que son fragmentos de semiosis (Verón en Traversa, 2001, p.1 - 2).

Entonces, la producción de sentido, requiere una sucesión de pasos que se desarrollan en el tiempo y ciertas transformaciones sobre una materia, como resultado de un ejercicio técnico: «Queremos decir, con ejercicio técnico, acciones pautadas que relevan de reglas que instauran operaciones de producción de sentido que, por esa condición, comportan algún modo de posibilidad de repetición» (Traversa, 2001, p.2). En el caso del álbum, las acciones de recolección y reproducción, intervención y montaje de las imágenes, producen un objeto de carácter ambiguo, en el que la voluntad documentalizante de la compilación recurre a la técnica fotográfica para producir un atestiguamiento y singularización de las identidades de las mujeres retratadas. Es factible de ser considerado un objeto aurático, en tanto preserva momentos únicos e irrepetibles -el de cada toma fotográfica-, que documentan la existencia y que junto a los letreros recuperan relaciones conyugales y en algunos casos filiales de estas mujeres, por medio de la asociación de nombres, apellidos y rostros. Así mismo, las imágenes se encuentran carentes de contextualización sin información respecto a la motivación de haberlas reunido en un álbum. Por lo que el objeto se vuelve fuente de interrogantes en mayor medida que de datos concretos. Este objeto cultural, invita a preguntarnos por la vida de esas mujeres, su relación con General Pinto, la situación en la que se produce cada foto, el funcionamiento de las imágenes y de la fotografía en las distintas épocas que atraviesan el álbum y sus elementos constitutivos.

En la lectura actual del objeto, inciden los saberes implícitos en los que se funda el valor de verdad de la imagen. Para comprender de modo más profundo el sentido

que producen esas fotografías y la manera en que nos afectan, se observan en este escrito las cualidades del dispositivo fotográfico, de la compilación y montaje en páginas, que dan lugar al dispositivo álbum. De esta manera, en tanto espectadores, accedemos a interactuar con *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) desde las posibilidades que nos brindan nuestros analizadores biológicos y es a través de ellos que nos vinculamos empíricamente con el soporte material, constituido principalmente por: el título, las páginas, las fotografías y los pié de foto. Estos tres elementos conforman al álbum fotográfico y es a través de este último, a partir del cual se configuran sentidos. ¿Qué sucedería si analizáramos sólo una imagen o una página? o ¿Un grupo de fotografías y letreros? El abordaje de estas materialidades daría lugar a otras producciones de sentido, tal vez permitiendo recuperar, por ejemplo: la historia individual de una mujer, de miembros de una familia, o un grupo de prácticas fotográficas, etc. Buscamos explicar que, es posible identificar múltiples fragmentos de semiosis en páginas, imágenes fotográficas y letreros, es decir, el álbum fotográfico reúne estos fragmentos semióticos, a la vez que en tanto conjunto produce sentido a partir de ellos. Entre estos últimos, es posible reconocer la voluntad e incidencia (más o menos lograda) de un proyecto de registro documentalizante de mujeres de un pueblo o localidad, sus motivaciones (por ejemplo aportar a la historia local) y supuestos posibles (por ejemplo la validez y/o rigurosidad documental de una técnica de producción de imágenes y de procedimientos de compilación).

Así mismo, Traversa tiene en cuenta que la producción de sentido no se limita únicamente a la dimensión técnica, ya que las diversas posibilidades de aplicación de un mismo procedimiento pueden dar lugar a diferentes vínculos, los cuales se establecen en la producción y búsqueda de significados. Continuando con la reflexión el autor manifiesta que:

> [...] entre medio y técnica se abre un espacio que requiere ser precisado - el del dispositivo, a nuestro entender-, lugar soporte de los desplazamientos enunciativos. Tanto en uno como en el otro caso que comentamos se disuelve de manera ostensible cualquier modelo que suponga un esquema “antropomórfico” (personal) de la enunciación, no hay “sujeto” ni “situación” a priori, es una cierta configuración la que se ocupa de agenciar su desenvolvimiento (Traversa, 2001, p.6).

En cada una de las fotografías del álbum, hay una o varias personas que posan frente a la cámara, en una situación específica que imprime ciertas coordenadas

espacio-temporales en la imagen. Un repliegue de la dimensión enunciativa o desplazamiento narrativo, se produce en el álbum fotográfico, a partir de las tareas de compilación, de los mencionados recortes realizados sobre algunos retratos -tanto a través de técnicas de reproducción fotográfica, cómo de manera manual -, de la composición de las páginas, como así también de la producción de los rótulos con el nombre de las retratadas y el título asignado al conjunto. En otras palabras, al pasar a formar parte del álbum las cualidades estéticas de las imágenes no parecen tener relevancia para quienes las compilaron, tampoco la función con las que habrían sido creadas originalmente, ni su espacio de circulación anterior o al que habrían estado destinadas. Los elementos en el álbum (fotografías y pie de foto) se presentan como algo, no solo neutral, sino sin historia ni recorrido previo. En este sentido el foco u origen de enunciación preexistente de las imágenes es omitido y la información se almacena sin una direccionalidad definida, aunque pueden hallarse pautas en el título del álbum, los letreros, la temática femenina de los retratos y el tipo de imagen seleccionada: la fotografía.

Siguiendo lo expuesto por Traversa, la noción de dispositivo hace referencia simultáneamente a datos materiales y de organización, es decir, a la manera en que ambos aspectos se relacionan. Mientras los primeros, corresponden a formas de operar a través de las cuales la técnica permite modelar una materialidad, poniendo a disposición determinadas reglas para la obtención de un resultado; por su parte, los segundos hacen referencia a una dimensión social. Respecto a esto último, nos referimos a las conductas adoptadas en contextos sociales en torno a la fotografía y el álbum, las cuales instalan hábitos de producción, consumo y recepción. Estos últimos, permiten reconocer prácticas sociales específicas relacionadas a un soporte material, cuyo vínculo daría lugar a una definición de dispositivo.

Es posible reconocer en el objeto *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) parte de la iniciativa de quienes compilaron las imágenes, recurriendo a repositorios familiares, personales y profesionales para recopilar fotografías de vecinas de la ciudad de General Pinto e información sobre ellas. Al ir pasando las páginas del álbum vemos que, por un lado, hay un criterio común, ya que observamos retratos realizados en una misma técnica y la presencia de un único género, el femenino. Así también, se reconoce una intención por unificar el material fotográfico reunido, por

un lado, a través de las operaciones ejercidas sobre algunas de las fotografías al recortarlas; por otro lado, debajo de cada imagen, fue incluido un pie de foto con la identidad de la o las retratada/s.

En cuanto a las prácticas sociales relacionadas con el material, puede reconocerse una articulación de diversos procesos: los asociados a la producción de las imágenes, entre los que encontramos una diversidad de usos sociales vinculados a las motivaciones de las tomas fotográficas, identificando las diferencias, por ejemplo, entre la foto de estudio, la doméstica y aquellas capturadas en reuniones sociales. También, múltiples funciones: como podrían ser el registro de un momento en la vida de una persona o el uso de la imagen fotográfica cuyo fin es el control institucional (foto carnet), en las que puede reconocerse diferencias enunciativas, manifestadas en el encuadre, disposición corporal, expresión, etc. Así también, se observa que los aspectos mencionados, son en algún punto, subordinados en la compilación, que por medio de las operaciones de recorte y montaje configuran un objeto destinado al registro y archivo. En este sentido es notable una motivación orientada a un registro público, general y estandarizado, en el que se busca unificar el tratamiento de las fotografías, al considerar como información solo el rostro, el nombre y unión matrimonial de las mujeres retratadas. Sin embargo, aquellos rasgos y elementos mencionados anteriormente (formato y función de las imágenes, vestimenta y accesorios de las retratadas, etc.), los cuales no pudieron ser eliminados y que parecen no haber sido considerados por Duffau Romano, en la actualidad continúan estando presentes en el objeto.

Teniendo en cuenta lo expresado hasta aquí, lo propuesto por Traversa en torno a la noción de dispositivo, permite identificar que el objeto de estudio presenta maneras específicas de operar, como así también un determinado tipo de mediación social. Respecto al primero, podemos observar en las tareas de compilación tanto de fotografías como información sobre las retratadas, las operaciones y selección ejercidas sobre ellas; respecto al segundo, en cómo el material presenta un modo de circulación específico (como conjunto), perteneciendo en la actualidad al acervo patrimonial del museo histórico local.

¿Por qué abordar desde un mismo concepto las fotografías y el álbum de manera separada? A partir de las observaciones realizadas, consideramos que: indagar en

el álbum fotográfico desde la mencionada perspectiva permite dar cuenta de cómo este objeto ejerce ciertas operaciones sobre las imágenes que lo componen, para dar unidad y coherencia en la construcción de sentido que propone a lo largo de sus páginas. Por su parte, todas las fotografías que conforman el mencionado objeto comparten solo dos cualidades comunes, el procedimiento técnico a través del cual fueron producidas y el género fotográfico al que pertenecen (el retrato). Respecto a estas dos cuestiones, cabe aclarar que, es posible observar similitudes en diferentes grupos de imágenes, sin embargo, los aspectos mencionados son la única característica común a las novecientas setenta y seis imágenes presentes en *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) que hemos podido identificar. En otras palabras, mientras el dispositivo álbum actúa como unificador en la construcción del objeto, recurriendo a imágenes realizadas en una técnica en particular y a la vez operando sobre ellas, las fotografías que lo conforman muestran sus singularidades, en tanto manifestaciones individuales del dispositivo fotográfico.

Otra cuestión a reflexionar, desde la propuesta acuñada por Traversa en la que concibe al dispositivo como un artefacto diseñado para la obtención de un resultado, es el mencionado atributo mimético asignado a la imagen fotográfica. La fotografía en tanto técnica permite generar un objeto (la imagen) que, en relación a la mencionada concepción, refleja la realidad tal cual es. De esta manera, el dispositivo fotográfico es utilizado por el álbum, mientras el primero reproduce de manera mecánica aquello captado por la lente de una cámara, el segundo a través de él atestiguaría de manera fidedigna la existencia de la mujer señalada en el letrero, de la referente en la imagen, como parte de la historia local.

Así mismo, lo expresado nos conduce a preguntarnos ¿qué función cumple el letrero? ¿Puede ser analizado de manera independiente de la imagen fotográfica? Para ahondar en estas interrogantes, retomaremos de manera sintética, recuperando lo esencial para nuestra interpretación, un fragmento de lo propuesto por Barthes en uno de los apartados del primer capítulo de su libro *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces* [1982](1986). Allí, el autor se propone analizar de manera estructural el vínculo entre la imagen (mensaje icónico) y el texto (mensaje lingüístico), es así que reconoce una función de *anclaje* y otra de *relevo*; siendo útil para nuestro análisis la primera. De esta manera, teniendo en cuenta que toda

imagen posee más de un significado (polisemia) de los cuales el lector/consumidor hará su propia selección, el pensador francés dirá que «En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a *fijar* la cadena flotante de significados […]» (Barthes,[1982] 1986, p.36), es así que el mensaje lingüístico a través de la función de *anclaje* guía la interpretación. Barthes reconoce que, en todos los casos de esta función, el mensaje lingüístico no alude a la totalidad del mensaje icónico, sino a algunos de los signos que presenta, es así que, la palabra sustituye a la imagen e indica qué ver en ella. Siguiendo al autor:

> En el nivel del mensaje «simbólico», el mensaje lingüístico pasa a ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen) [...] (Barthes, [1982] 1986, p.36).

Ahora bien, en el álbum, es posible reconocer en el vínculo entre fotografía y pié de foto la función de *anclaje*, debido a que estos últimos indican una parte de lo que conforma la identidad de la retratada. En el primero: su rostro, es decir, rasgos faciales y características corporales en algunos casos; mientras el letrero da a conocer el nombre de pila, su apellido y en numerosos casos con quienes habrían contraído matrimonio. Si bien no se trata de la misma información, hay una analogía ya que ambos elementos refieren a esa mujer en específico, anulando otras posibilidades, es decir, que en cierta medida es la misma información: es esa persona en particular. Por lo observado hasta aquí, consideramos que los letreros ocupan un lugar relevante en el álbum. En el contexto de *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f) tanto la imagen, como el pié de foto actúan de manera conjunta, señalándose mutuamente.

Como ha podido observarse a lo largo del capítulo, el caso de estudio es un objeto complejo, debido a que se encuentra conformado por dispositivos con materialidades y dimensiones sociales propias. Simultáneamente, el álbum, en tanto conjunto, también puede ser considerado un dispositivo que, siguiendo lo expresado, busca dar uniformidad a los elementos que lo componen proponiendo una manera de ordenar, mostrar y hacer circular determinadas materialidades e información. A partir de ello, es que consideramos relevante tener en cuenta las decisiones y operaciones sobre los datos materiales y de organización, los cuales dan cuenta de que se trata de un objeto que no refleja de manera neutral el pasado, sino que

recupera diversos aspectos (icónicos y lingüísticos) del mismo de una manera en particular.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo del escrito hemos ordenado y expuesto la información recabada respecto del álbum fotográfico *Vecinas de General Pinto* (Duffau Romano, s.f), que como mencionamos, no cuenta con una ficha, inventario o registro que permitiera recuperar su recorrido, historia, elementos constitutivos, entre otros aspectos. Por lo que, por un lado, a partir de las entrevistas realizadas, la consulta del libro *Conocernos Fielmente* (2012), la observación y descripción del objeto, esta tesis ha buscado recuperar datos y acontecimientos que pudieran contribuir a trazar la historia del álbum y brindar interpretaciones que permitan aproximarnos al fin o función con el que habría sido creado. Por otro lado, teniendo en cuenta los elementos técnicos y procedimientos artesanales utilizados en su confección, hemos aportado diversas observaciones que buscan definir y comprender su naturaleza ambigua e inasible.

En relación a esto último, han sido recuperadas diversas concepciones teóricas formuladas en torno a la técnica fotográfica, que permiten entender la función de este tipo de imágenes en el objeto de estudio. Una de nuestras interpretaciones, manifiesta que la elección de este modo de representación se relaciona con la creencia de que la fotografía, en tanto técnica, reproduce de manera análoga aquello que captura su lente. Así mismo, la concepción de la imagen fotográfica como elemento semiótico y como huella de lo real, también se encuentran presentes en el objeto, configurando al álbum como un volumen que contiene múltiples, simultáneos y complejos significados, que superan las posibles concepciones iniciales de la propuesta llevada a cabo por Duffau Romano y sus colaboradores.

Respecto a las cualidades asignadas por la fotografía en tanto *index* a los novecientos setenta y seis retratos que se disponen en el álbum y las acciones manuales realizadas en las diferentes tareas de confección del objeto, permiten considerarlo un objeto aurático, identificando dos instancias en las que se reconoce

lo que Walter Benjamin [1936] (2017) define como *aura*. En otras palabras, por una parte, la elección del retrato fotográfico como método de representación a través del cual se incluye la imagen de las mujeres en el álbum, desde la concepción de la fotografía como huella hace que en el presente tengamos acceso, no solo a un momento exacto del pasado, sino contacto con un signo indicial de que cada una de esas mujeres existió y posó -de manera pautada o casual- frente a la cámara. Si bien, la imagen fotográfica puede reproducirse de manera ilimitada, ya que la cantidad de copias no afecta la integridad del negativo que les da origen, en un sentido indicial, cada toma es una huella única del espectro lumínico en el instante que se corresponde a esa captura, en ese sentido es irreproducible. Por otra parte, las tareas de compilación de imágenes, las operaciones ejercidas sobre un determinado número de ellas, como así también la conformación de cada una de las páginas del álbum, es decir, la disposición y adhesión de las imágenes y letreros en cada caso, hacen que el objeto sea singular por las tramas espacio- temporales a partir de las cuales habría sido confeccionado.

En cuanto al concepto de dispositivo, nos ha permitido reflexionar en torno a la relación entre datos materiales y de organización, brindando aportes para comprender el posible funcionamiento de los diferentes elementos que componen la compilación y los vínculos que se establecen entre ellos en el álbum. Es así que, a lo largo del último capítulo hemos observado que no se trata de un objeto que refleja el pasado, sino que a partir de una serie elementos y maneras particulares de operar, desarrolla en sus numerosas páginas un tipo de construcción de sentido en particular.

De esta manera, la presente investigación ha dado cuenta a través de descripciones, identificaciones y sus respectivos análisis, como así también desde su marco teórico, que la imagen fotográfica cuenta con la capacidad de retener o preservar ciertos aspectos de lo real, a la vez que en objetos de este tipo, donde en un contexto determinado las imágenes dialogan con otros elementos (como el título de la compilación y los letreros), es posible producir conocimiento y agenciamiento. Teniendo en cuenta que estos dos últimos aspectos, se encuentran atravesados por

el contexto de observación e interpretación, deben considerarse las transformaciones socio-culturales que han tenido lugar en el lapso de tiempo entre momento en el que se conforma *Vecinas de General Pinto* (s.f) y el presente. En relación a lo mencionado, es relevante el desarrollo de nuevas reflexiones teóricas en la academia, que proponen lecturas y perspectivas que atravesadas por los mencionados cambios, permiten reconocer concepciones naturalizadas en otros contextos históricos, a la vez que estudian el funcionamiento y pervivencia de esas ideas.

En relación a lo expresado, las observaciones presentadas a lo largo de esta tesis, podrían enriquecerse al abordar el álbum fotográfico desde los estudios de género, cuyos aportes permitirían indagar y formular interpretaciones en torno a su temática, en la manera en que compila y muestra las identidades de un grupo en particular (el femenino) y en relación a ello, desde qué concepciones el autor y sus colaboradores habrían realizado este objeto. Por su parte, los estudios descoloniales podrían proporcionar un marco de estudio que permita reflexionar sobre el carácter local de la compilación y de la iniciativa a partir de la cual habría sido confeccionada; así también valorar su producción y lectura actual en relación con las dinámicas centro-periferia.

REFERENCIAS

- Antuña, J. (2019). Foto Estudio Ibis. Sobre la fotografía de pueblo. *Metal*, (4), e007. https://doi.org/10.24215/24516643e007

- ARTEXARTE. (s.f.). *Alberto Haylli. Una memoria revelada* https://artexarte.com.ar/alberto-haylli-una-memoria-revelada/

- Barthes, R. [1980](1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Gustavo Gili.

- Barthes, R. [1982](1986). *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces*. Paidós Ibérica.

- Benjamin, W. [1931] (1989). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus.

- Benjamin, W. [1936] (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.La marca editora.

- Dubois, P. [1983](1986). De la verosimilitud al índex. En *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós.

- Duffau Romano, P. (1923) Álbum de General Pinto año 1923. Talleres Imprenta Argos.

- Duffau Romano, P. (1952) *General Pinto Desde su Fundación Hasta el Año 1952.* Talleres Imprenta Argos.

- Duffau Romano, P. (1944). Reseña Histórica de General Pinto. Talleres Imprenta Argos.

- Duffau Romano, P. (s.f) Vecinas de General Pinto [Álbum fotográfico digitalizado]. Archivo Histórico General Pinto.

- Esquelino, F.W. (2012). *Conocernos Fielmente*. De Las Tres Lagunas Ediciones.

- Gallo, P. (2021). El álbum de Sara. Fotografía, género y familia en sectores trabajadores (Argentina, años 1940-1970). *Secuencia* (109), e1732. doi: https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i109.1732

- García Scarano, M. M. (Directora). (2021). Alberto Hailly. Una memoria revelada [Serie documental]. Canal Encuentro. https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ6TIj4tHEIuuMJBPefX345D0gAAsF4Nd

- Instituto Cultural. (2025). *Base de datos provincia de Buenos Aires* https://php7.cultura.gba.gob.ar/patrimonioculturalNew/busqueda/detalle/136

- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas - Revista De Historia Intelectual*, *13*(2), 135–153. Recuperado a partir de https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin_prismas13

- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales*, (1), 17- 40.

- Real Academia Española. (2025). *Diccionario de la Lengua Española* [definición de Álbum]. https://dle.rae.es/%C3%A1lbum

- Real Academia Española. (2025). *Diccionario de la Lengua Española* [definición de Códex]. https://dle.rae.es/c%C3%B3dex

- Real Academia Española. (2025). *Diccionario de la Lengua Española* [definición de Códice]. https://dle.rae.es/c%C3%B3dice

- Real Academia Española. (2025). *Diccionario de la Lengua Española* [definición de Libro]. https://dle.rae.es/libro

- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo Y seña*, (12), 231-247.

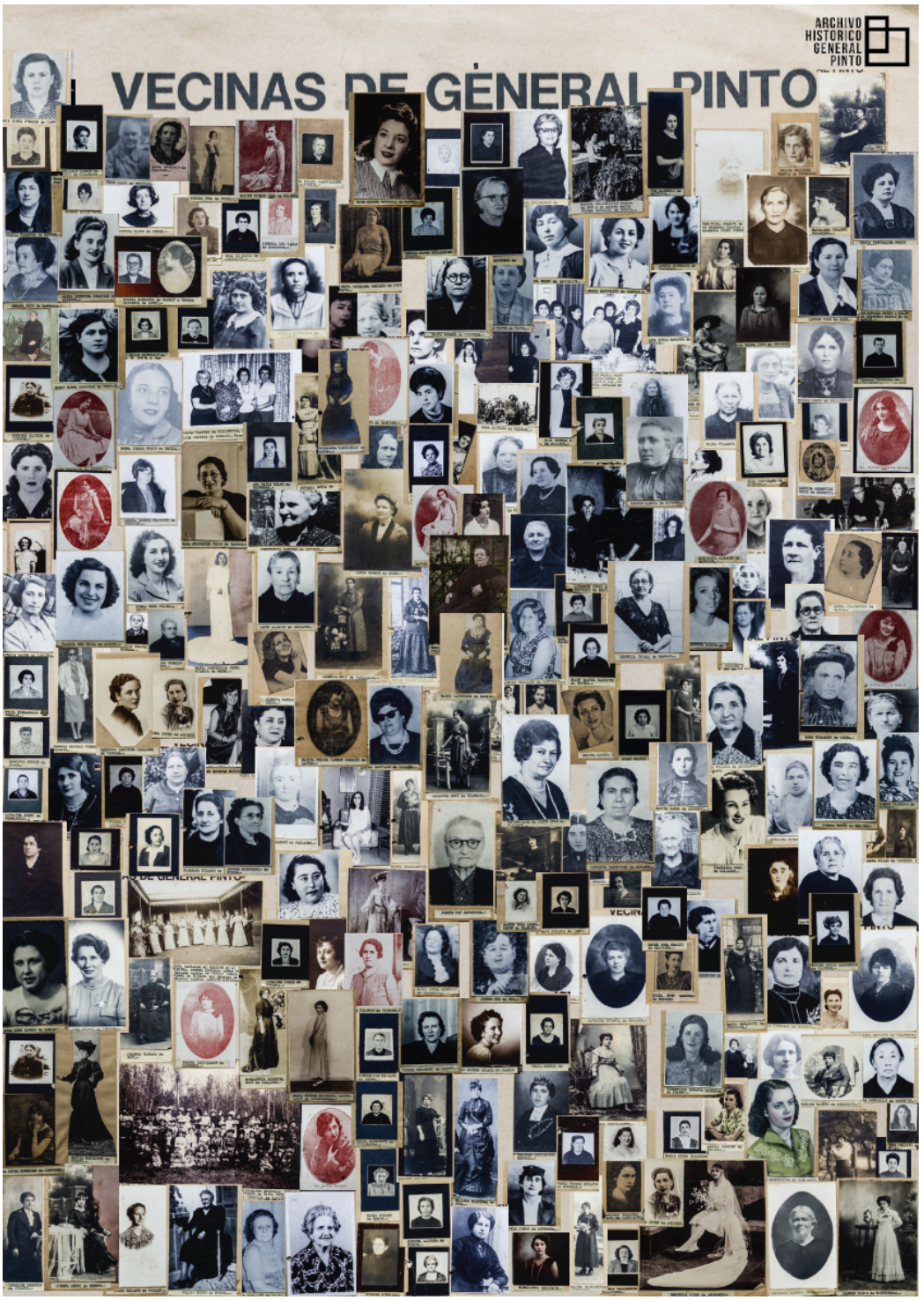
- Van Alphen, E. (s.f) “¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?”: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual. Estudios Visuales Nº 3, pp. 80-97.

- Vicente, C. (septiembre de 2021). Revelar el pasado: una experiencia más allá de la lente. *XVIII Congreso de Historia de los Pueblos*. Archivo Histórico Provincial Ricardo Levene.

- Vicente, C. (octubre de 2024). *Álbum Fotográfico Vecinas de General Pinto. Abordajes y aportes desde la Historia de las Artes y los Estudios Visuales* [Ponencia]. Feria de Libros y Editoriales del 3er Encuentro Distrital con la Palabra.

- Vicente, C. (noviembre de 2024). *Vecinas de General Pinto: primeras aproximaciones desde una perspectiva descolonial* [Resumen de presentación de la ponencia]. Cuarto Simposio Internacional Arte y descolonialidad: diálogos, producciones y debates. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2025/03/eje_1_ponencia_vicente_candela-1.docx.pdf

Anexo:



Composición realizada en el marco de esta investigación, utilizando las características de las páginas y fotografías de *Vecinas de General Pinto* (s.f), que busca ilustrar el volumen y carácter de la compilación, dando cuenta de la cuantiosa información con que se encuentra el observador del álbum [Fig.5] .