

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

La presentificación de los cuerpos en las fotografías del Fondo personal Adelina Dematti de Alaye

2023

Apellido y nombre: Prof. Poggi, Sofía Gisella
DNI: 38917063
Leg: 67953/5
Tel: +54 9 (0221) 4599723
E-mail: poggisofia@gmail.com

RESUMEN

El siguiente trabajo aborda dos fotografías correspondientes al Fondo personal Adelina Dematti de Alaye del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (AHPBA) Dr. Ricardo Levene. Ambos registros fotográficos fueron realizados por ella en la vía pública: el primero fue tomado en Brandsen en 1965 y el segundo en Plaza de Mayo en 1983.

El propósito de la investigación es tensionar la presencia y ausencia de los cuerpos fotografiados. Se reflexionará sobre la dimensión pública-privada de ambas imágenes, ya sea mediante lo que se hace presente visualmente como por su historia archivística.

ÍNDICE

- Problemática a investigar.....	3
- Introducción.....	3
- Estado de la cuestión.....	8
- Hipótesis.....	11
- Preguntas de investigación.....	12
- Objetivos.....	12
- Metodología de análisis.....	12
- Capítulo 1: Adelina y el archivo.....	13
- Capítulo 2: La presentificación del cuerpo.....	18
- Capítulo 3: Las fotografías entre lo público y lo privado.....	23
- Conclusiones y reflexiones finales.....	25
- Referencias.....	26

PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

La problemática a investigar surge a partir de los estudios visuales sobre los cuerpos, la presencia y ausencia de los mismos, así como de las siluetas que estos presentan, los cuales se han dado e intensificado luego de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Se reconoce que estos han tenido -exclusivamente- como objeto visual fotografías desde una visión documental y fotoperiodística.

La propuesta reside en problematizar los cambios en la representación de los cuerpos en la historia reciente argentina a través de dos fotografías del Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, el cual contiene imágenes que han sido atribuidas y estudiadas desde una visión documental, histórica y política, quedando relegado su abordaje artístico. Asimismo, las que se proponen estudiar en el presente escrito son imágenes artísticas, históricas y políticas, para despegarlas, de esta manera, de la noción fotoperiodística.

Es por esto que aquí se analiza la representación de los cuerpos y su relación con las siluetas en cuanto a la presencia-ausencia de dichas figuras, dispuestas en las fotografías de Adelina Dematti de Alaye, Madre de Plaza de Mayo, y cómo eso aparece en la tensión existente entre el mundo público y privado que nos propone, tanto desde su mirada fotográfica como archivística.

INTRODUCCIÓN

«¿Hay imagen que participe de la experiencia de reparación que llamamos *justicia*?»
Blejmar, Fortuny & García (2013)

El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (AHPBA) Dr. Ricardo Levene funciona desde 1925 en la ciudad de La Plata y aloja, entre otros, el Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye,¹ docente, fotógrafa e integrante de Madres de Plaza de Mayo, línea fundadora, quien donó su acervo documental a dicha institución en diciembre del año 2008. Actualmente, el fondo se encuentra en la sección dedicada a la Historia Reciente Argentina.²

Según Florencia Lloret, Alicia Sarno y Guillermo Clarke en el texto *Los Martes Adelina* (2010), este fondo es un espacio en donde entran en relación una multiplicidad de líneas históricas y temporales que se engloban dentro de un mismo objetivo: «[...] Adelina

¹ Adelina Dematti de Alaye nació el 5 de junio del año 1927 en la localidad de Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires. En 1951, a sus 24 años de edad, comenzó a trabajar como maestra de nivel inicial en aquella ciudad. Al año siguiente, en 1952, se casó con Luis María Alaye, con quien tuvo a sus dos hijos, Carlos Esteban y María del Carmen Alaye.

² El término refiere a los estudios históricos sobre el último golpe cívico-militar en nuestro país, a partir de la década de 1970 en adelante.

guardaba cuando todo el mundo quemaba [...]» (p. 3). Además de las imágenes ya mencionadas, existen varios documentos personales que nos hablan del lado más íntimo de la familia de la productora del mismo: libretas de nacimiento y fotos carnet de sus hijos, entre otras documentaciones, como fotografías vinculadas a la lucha por los derechos humanos como integrante de Madres de Plaza de Mayo. Estos documentos conviven en el fondo, separados por años y temáticas, lo cual da cuenta del panorama heterogéneo que lo compone. Aunque las fotografías son las producciones preponderantes, también se distinguen audiovisuales, libros, recortes periodísticos, manuscritos, etcétera, que resultan casi imposibles de abarcar en su totalidad.

Aquí se estudian dos imágenes pertenecientes a la caja 3 de la serie 9, titulada *Fotografías*, capturadas por Adelina Dematti de Alaye: la primera de ellas en una calle de Brandsen en el año 1965, en donde se distingue a un niño con guardapolvo.

La segunda es una fotografía de septiembre de 1983, que retrata la silueta de su hijo, posible de reconocer como tal por su contorno humano, la cual contiene una inscripción que permite otorgarle una identidad: «Carlos Esteban Alaye», escrita junto a la fecha y lugar de su detención-desaparición, el día 5 de mayo del año 1977. Según testigos que presenciaron el hecho, Carlos fue detenido-desaparecido por la Fuerza de Tareas N°5 de la Marina durante un operativo en el que participaron tanto militares como miembros de la Confederación Nacional Universitaria (CNU),³ mientras manejaba su bicicleta por la calle Bossinga, en la localidad de Ensenada, Buenos Aires.

Asimismo, la gran mayoría de los documentos que se encuentran en la serie en cuestión corresponden al período de la última dictadura y fueron registros fotográficos tomados por la propia Adelina Dematti de Alaye, quien se autorreconocía como una fotógrafa *amateur*. Además, escribía oraciones, frases y palabras sueltas con años de procedencia de la imagen en su reverso. Estos escritos, los cuales funcionan como paratexto de esas fotografías, se tendrán en cuenta en el marco de la investigación, que se desarrollará en el Capítulo 1 del presente trabajo -es importante aclarar que existen paratextos hechos por Adelina, y otros por la institución que los aloja-.

Entendemos por paratexto, siguiendo a Gerard Genette en *Umbrales* (2001), como:

[...] aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o -según Borges a propósito de un prefacio- de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) (p. 7).

Además, el autor explica cuáles son los elementos que componen al paratexto. Aquí una selección que resulta pertinente respecto al tema de estudio:

³ La CNU fue una organización paramilitar con base en las ciudades de La Plata y Mar del Plata, integrada por miembros de las fuerzas armadas de seguridad durante las décadas de 1960 y 1970.

[...] otros [refiriéndose a los distintos tipos de paratextos] se dirigen, oralmente o por escrito, a simples particulares, conocidos o no, que no se supone que tengamos en cuenta: es el paratexto *privado*, cuya parte más privada consiste en mensajes que se dirige el autor a sí mismo, en su diario o en otra parte: paratexto *íntimo* por el hecho de su auto destinación y cualquiera que sea su tenor [...] (p. 14).

Es a partir de la detención y desaparición de su hijo Carlos Esteban Alaye cuando la productora del fondo comenzó a capturar hechos y acontecimientos, volviéndolos imagen fotográfica, con la explícita intención, según Lloret, Sarno y Clarke (2010), «[...] de dejar un registro primero para Carlos, pero sobre todo para el futuro, para la historia [...]» (p. 2). A partir de este evento que dejó un gran saldo traumático, tanto a nivel personal para Adelina como a nivel histórico y político nacional, esta madre fotógrafa salió a recorrer distintos sucesos relacionados con la búsqueda de su hijo detenido-desaparecido y la lucha por la memoria, la verdad y la justicia, siempre acompañada por su cámara Kodak modelo Fiesta -años más tarde, a partir de los 2000, incorporaría el soporte digital- que llevaba escondida entre la ropa, a la altura de los bolsillos de la cintura, registrando y guardando todo aquello que le parecía relevante.

En cuanto a su práctica fotográfica, María Emilia Nieto, en el texto *Una mirada a través del lente de Adelina Dematti de Alaye, la Madre fotógrafa* (2018), entiende que:

[...] ya formaba parte de su biografía, desde su juventud, como *hobbie* o saber de aficionada, y cobró un nuevo sentido a partir de su militancia en Madres de Plaza de Mayo constituyéndose en un saber puesto al servicio de documentar y abonar a esta nueva experiencia política (p. 1).

Como bien menciona Adelina Dematti de Alaye en una entrevista realizada en el año 2013 por docentes de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata (2020), la fotografía siempre fue un punto de sumo interés para ella. Sin embargo, la desaparición-detención de su hijo le aportó un giro a la situación: comenzó a darle centralidad a estos hechos relacionados con marchas y acontecimientos de carácter público, para poder capturarlos mediante la fotografía. De hecho, podemos ver que, a lo largo del registro visual de esta productora, existe una intención de tomar imágenes desde una práctica de resistencia en contra de la censura del espacio público y colectivo, impuesta a partir de las políticas del gobierno de facto (muchas personas fueron detenidas-desaparecidas en las calles, como también secuestrados de sus hogares y de otros espacios, su hijo Carlos no fue la excepción), ya que las fotografías pertenecientes al período cívico-militar fueron tomadas, en su gran mayoría, en espacios públicos como plazas, iglesias, manifestaciones, entre otros. Sin embargo, vemos que los que aparecen fotografiados en este caso de estudio no se muestran censurados desde las imágenes, sino todo lo contrario: Adelina Dematti de Alaye dio cuenta de la presencia de cuerpos que luego fueron sistemáticamente negados. Esos lugares públicos que ella registró, la vereda de

Brandsen y la Plaza de Mayo, están siendo intervenidos con figuras que se hacen presentes. Profundizaremos, particularmente, en este tema en el Capítulo 2.

Es importante mencionar que, casi en contraposición de estas salidas públicas, el Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, en sus inicios, se constituyó en la privacidad de su casa, alojando casi todos los registros en cajas, dentro de su garaje. Siguiendo esta línea, en una entrevista titulada «Florencia Lloret y una mirada al fondo documental de Adelina Dematti de Alaye» realizada por María Emilia Nieto (2018), Lloret -museóloga, integrante del área Historia reciente del AHPBA a cargo del fondo anteriormente nombrado- nos cuenta sobre el origen casi privado del mismo [Figura 1]:

[...] Tenemos algunas fotos de su archivo en ese momento, tenía cajas, cajas y cajas, y sólo ella sabía lo que tenía ahí [...] Ella generó ese archivo a partir de sus búsquedas, o de la búsqueda de Carlos, puntualmente, y todo su trabajo posterior. Ese archivo existía. Lo que decide, a partir de ser declarado Memoria del Mundo, es donarlo al Archivo Histórico con una clara fundamentación, que era que todo lo que ella había ido guardando tenía que tener sentido y estar al alcance de cualquier persona que quisiera visitarlo [...] (p. 4).



Figura 1. Archivo de Adelina Dematti de Alaye, ubicado en el garaje de su casa. s. f. Caja 12, serie 9. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Es importante resaltar la noción archivística de Adelina Dematti de Alaye desde que inicia la búsqueda de su hijo Carlos, ya que ese archivo existía como tal antes de ser declarado Memoria del Mundo por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la

Ciencia y la Cultura (UNESCO). Sin embargo, esto se esclarece cuando ella toma la decisión de donar su material al AHPBA para la consulta pública y general, lo cual nos habla de una actitud de lucha y de compromiso permanente con la historia Argentina.

El gesto de donar la documentación archivada a una institución de tales características, nos habla de que Adelina Dematti de Alaye tenía bien en claro su búsqueda personal -respecto a la pérdida de su hijo- y, también, la búsqueda relacionada a la memoria, la verdad y la justicia en nuestro país.

Por ende, el acto de guardar cada papel, cada nota o pancarta, cada fotografía, además de videos, entrevistas hechas a otras Madres de Plaza de Mayo y distintos tipos de registros, nos hace dar cuenta de una clara noción de archivo destinado fundamentalmente para el futuro.

En cuanto a la lógica y organización de su contenido, el Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye abarca once series de veinte cajas en total (de 25 cm. x 37 cm. x 8 cm.), las cuales son de cartón, se encuentran interfoliadas para su conservación,⁴ y contienen documentación reunida por ella desde el año 1945 hasta el año 2012.

La gran mayoría de los registros pertenecen al período del 1977-2000, correspondiente a la etapa del terrorismo de Estado en Argentina, a la transición democrática y a las acciones de los organismos de derechos humanos. No se han registrado nuevos ingresos documentales debido al fallecimiento de Adelina Dematti de Alaye en el año 2016.

Entonces, el fondo registra e historiza su propia búsqueda –individual y personal- frente a la detención-desaparición de su hijo Carlos Esteban Alaye, que a la vez es nacional y colectiva.

En esta misma línea, sobre la fotografía como práctica de la memoria, es interesante retomar lo propuesto por John Berger en *Mirar* (1980):

La función de cualquier modalidad de fotografía alternativa [esta es, según el autor, la fotografía que responde a una resistencia contra la cultura capitalista] es incorporarse a la memoria social y política, en lugar de servir de sustituto que predispone a la atrofia de esa memoria (p. 80).

Recuperando el papel de la fotografía que proponen Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García en el libro *Instantáneas de la Memoria* (2013), es importante recalcar que «[...] esa promesa fáctica de la fotografía se logra tensar entre la imagen como fijación biopolítica de las identidades y la imagen como índice innegable de un pasado que fue y que ningún negacionismo puede borrar [...]» (p. 14).

⁴ El AHPBA se encuentra reemplazando las cajas de cartón por otras de polipropileno para una mejor preservación documental. Al igual que el interfoliado, ambas estrategias fueron impulsadas por la institución, dado que al momento de la donación, las fotografías se alojaban en álbumes fotográficos.

A su vez Edoardo Balletra (2015), quien retoma a Roland Barthes sobre la importancia de la imagen fotográfica, sostiene que:

[...] El poder testimonial de la fotografía (el “ha sido” de Barthes) supone que en el acto de producción de la foto, el productor y el sujeto-objeto se encuentren presentes en un mismo espacio-tiempo, al contrario, por ejemplo, de lo que ocurre con el texto verbal que puede producirse después. La fotografía supone presencia y se produce en el presente, y por lo tanto, se podría inferir, no es posible fotografiar el pasado [...] (p. 743).

Por lo tanto, a modo de síntesis, nos interesa centrarnos en la figura de Adelina Dematti de Alaye como una mujer apasionada de la fotografía, como una operadora de la cámara que formó parte de un determinado momento histórico, político y social, y que intencionalmente, decidió dejar un registro de la búsqueda de Carlos Esteban Alaye, que se volvió un archivo por la reiteridad e intencionalidad de guarda.

Vemos, entonces, que la productora del fondo, docente y Madre de Plaza de Mayo tomó fotografías desde adentro de esa agrupación en la vía pública, y por lo tanto de la historia argentina, en un espacio y en un momento donde resultaba una práctica arriesgada. Logró, mediante sus registros, conformar uno de los fondos personales más importantes en cuanto al recorrido por la historia reciente de nuestro país. Hablaremos en profundidad sobre la dimensión pública y privada en los registros fotográficos del Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye en el Capítulo 3.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

«Mientras todo el mundo quemaba, Adelina guardaba.»
Lloret, Sarno & Clarke (2010)

En cuanto a la lógica que caracteriza al Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, deben tenerse en cuenta los trabajos relacionados a las distintas prácticas de memoria, desde la donación, en el año 2008, del fondo al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. A partir de este gesto de Adelina Dematti de Alaye, de entregar sus registros a dicha institución, comenzó a darse una producción de textos destinados a dar cuenta de la constitución del mismo. Uno de ellos, de autoría de Florencia Lloret, Alicia Sarno y Guillermo Clarke, es titulado *Los Martes Adelina* (2010), y fue presentado durante el Tercer Encuentro Bonaerense de Memoria e Historia Oral en Morón, Provincia de Buenos Aires. En este texto se realiza una breve biografía en donde, a su vez, se retoman algunas entrevistas llevadas a cabo por Alicia Sarno quien, junto a integrantes del AHPBA, cumplen el rol de resignificadorxs de los documentos escritos a partir de los testimonios orales de Adelina Dematti de Alaye al momento de la donación. En cuanto al origen mismo, comentan:

[...] fuimos conociendo el Archivo de Adelina, en el *garaje* de la calle 27. En este espacio donde desde los estantes de madera asomaban las cajas con carteles que indicaban su contenido, compartido por su computadora y un escritorio atiborrado de “papeles” que no eran más que los documentos que Adelina sacaba de las cajas para leer, para prestar a quien la entrevistaba, o le devolvían personas que hacía años los tenían en préstamo e iban quedando apilados sin ser devueltos a su lugar; sumado a toda la información nueva que ella misma iba produciendo [...] (p. 4).

Allí, lxs autorxs relatan que se trató de «[...] registrar la vida de Adelina antes de la desaparición de su hijo, el momento de búsqueda y lucha por su hijo, y luego por los derechos humanos en general, hasta el presente [...]» (p. 5). En este punto es crucial un fragmento del texto de la socióloga María Emilia Nieto *Una mirada a través del lente de Adelina Dematti de Alaye, la Madre fotógrafa* (2018), en donde se retrata el armado del fondo desde su nacimiento hasta su donación:

[...] Comenzaron [lxs integrantes del Archivo Histórico] agrupando las fotos en un gran cuadro hecho en un papel afiche con casilleros numerados con cada año, en el que fueron colocándolas de acuerdo a la fecha correspondiente, según las notas que Adelina les había hecho en el reverso, así como también asociando fechas de acuerdo a las vestimentas y el aspecto de las personas que aparecían en ellas. Luego, en cada una de las series de entrevistas semanales realizadas a Adelina, iban tomando cada una de esas “pilitas” de fotografías, y preguntándole por su significado, corroborando fechas, personas, nombres, situaciones (p.5).

En segundo lugar, sobre la fotografía documental y la lucha por la memoria, la verdad y la justicia, se destaca *El Siluetazo* (2008), una recopilación de textos elaborados por distintos autorxs, y compilados por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. Este libro debe ser tenido en cuenta como estudio previo sobre dicha práctica estética y política. Las fotografías resultantes de dicho evento siempre fueron abordadas desde el hecho de *poner el cuerpo en esa realización viva*, y no desde el registro fotográfico en sí mismo. Actualmente, las imágenes que quedaron de la práctica forman parte de distintos archivos públicos y personales, como el de las Madres de Plaza de Mayo, o el de algunos fotógrafos más vinculados a la difusión por la prensa, como es el caso de Eduardo Gil. Las imágenes de Adelina Dematti de Alaye no fueron tenidas en cuenta para dicho estudio.

A su vez, Nieto (2021) en el texto *Representar, documentar y duelar: el archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye-Madre de Plaza de Mayo*, vuelve a realizar un recorrido sobre un recorte de tres aspectos vinculados a la vida de la productora del fondo. Primero se detiene sobre la figura de Adelina como maestra de educación primaria y fotógrafa, ya que:

[...] Las fotografías que Adelina tomaba en las escuelas se distancian de las clásicas fotografías escolares en la que estudiantes posan rígidamente para la cámara junto con las docentes. Adelina registraba en mayor medida a sus propios alumnos/as en escenas lúdicas y recreativas (recreos, excursiones y paseos de verano) y también en el interior de las aulas, algo poco común para la época donde no solía estar permitido que las maestras tomaran fotografías en sus clases (p. 121).

Luego, la autora hace un desarrollo sobre los inicios de Adelina Dematti de Alaye en la militancia dentro de Madres de Plaza de Mayo, sobre todo como personaje político y, por último, termina de realizar ese recorrido con la mirada puesta en un rol más íntimo de la protagonista, vinculado a su papel de artista acompañado de una búsqueda estética en sus imágenes, donde «[...] además de la tarea de reunir fotografías, Adelina tomó esta actividad en sus propias manos, registrando ella misma las actividades de Madres de Plaza de Mayo, advirtiendo la importancia de documentar estos hechos [...]» (p. 123). En relación con la dimensión estética, agrega que «[...] el acto fotográfico y su uso creativo en operaciones posteriores [hace mención a los años 2000 en adelante], se constituye en soporte para la elaboración de un duelo [...]» (p. 130). Asimismo, Nieto habla de la centralidad del papel de la fotografía documental encarnada en la figura de la productora del fondo como un soporte de lucha y resistencia frente a las maquinarias perversas del terrorismo de Estado.

En tercer lugar, el libro *El Siluetazo* (2008), se relaciona directamente con los conceptos de presencia y ausencia que existen al nombrar los cuerpos de detenidxs-desaparecidxs en Argentina desde el fenómeno artístico, político y social ocurrido en 1983, al que el libro debe su nombre, en la misma fecha y acontecimiento en donde Adelina Dematti de Alaye tomó la segunda fotografía aquí estudiada. En este contexto, el historiador de arte Roberto Amigo indaga en las siluetas de lxs detenidxs-desaparecidxs realizadas en Plaza de Mayo, bajo la consigna de «Aparición con vida» del *Siluetazo*,⁵ donde aclara que «[...] la apropiación de Plaza de Mayo fue singular ya que no fue sólo una toma política, fue también una toma estética [...]» (Amigo en Longoni & Bruzzone, 2008, p. 208). Luego de hacer un recorrido sobre el origen de dicha consigna, se adentra en este hecho definiéndolo como la *estetización de la acción política*, en donde:

[...] los manifestantes que las realizaban, salvo el pequeño grupo de artistas plásticos generadores del proyecto, no tenían conciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha política. Por este motivo he propuesto denominar acciones estéticas de praxis política a este tipo de intervenciones donde los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica (p. 213).

También creemos que es importante mencionar a Laura Fernández quien, en un capítulo de este libro, escribe sobre la huella de la figura humana en relación a la silueta y el hecho artístico del *Siluetazo*.

⁵ El *Siluetazo* fue un evento estético y político ideado por los artistas y docentes Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, llevado a cabo en Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983 durante la 3° Marcha de la Resistencia, en donde familiares de detenidxs-desaparecidxs contorneaban con pintura las siluetas de sus cuerpos en estos dispositivos, como papel o cartón, para luego recortarlas o no, y disponerlas alrededor de la plaza en formato vertical.

Con respecto a la división entre el espacio público y privado, María Emilia Nieto, también en su texto *Representar, documentar y duelar: el archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye-Madre de Plaza de Mayo* (2021), sostiene que hay una escisión que se origina en este fondo en particular, ya que allí afloran dos miradas: la íntima y privada, ligada a lo familiar y a su vida como docente, y la pública y colectiva, representada en el espacio público, entendiéndose estas no tanto como esferas separadas sino como entramadas y porosas:

[...] Adelina tomó esta actividad en sus propias manos, registrando ella misma las actividades de Madres de Plaza de Mayo, advirtiendo la importancia de documentar estos hechos. La mayoría de estas fotos tienen como contexto el escenario público: principalmente las plazas. [...] En ellas Adelina registró diferentes acciones: movilizaciones reclamando al Estado e interpelando a la sociedad, presentación de petitorios a autoridades, participación en eventos religiosos como la procesión a Luján o el ayuno en la catedral de Quilmes (1981), intervenciones culturales, como por ejemplo el "Siluetazo" (1983) (p. 124).

Por último, del mismo texto, también podemos extraer una cita que da cuenta de la problemática a investigar -se acrecientan las producciones y teorizaciones luego de la última dictadura- y, a su vez, concierne a la memoria como ejercicio constante respecto al último gobierno de facto en nuestro país:

La fotografía se ha constituido en determinados contextos como un vehículo de memoria y un soporte de resistencia. En Argentina el movimiento de derechos humanos que se gestó con mayor fuerza a partir de la última dictadura militar (1976-1983) recurrió a la fotografía desde diferentes usos. En el marco de un régimen de represión y ocultamiento, la fotografía fue un modo de echar luz y documentar lo que estaba sucediendo (p. 118).

Podemos ver cómo el fondo aquí estudiado, las fechas que conciernen a nuestro objeto de estudio y los hechos socio-históricos, políticos y artísticos, han sido estudiados, principalmente, desde una mirada comunicacional, archivística y, en menor medida, artística.

HIPÓTESIS

Sostenemos que no se ha estudiado la representación de los cuerpos y siluetas desde los estudios visuales, como tampoco se han comparado ni estudiado los cambios en la presentación de los cuerpos que aparecen a través de las fotografías alojadas en el Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye.

La dimensión pública y privada que aflora en el dispositivo fotográfico no se da únicamente por la cuestión archivística en donde se aloja el objeto de estudio, sino también por los elementos visuales identificados en las imágenes seleccionadas.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se constituyó el Fondo personal Adelina Dematti de Alaye?

¿Cómo se presentan o representan los cuerpos en las fotografías seleccionadas del Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye previas a la dictadura y durante la misma?

¿Qué rol adquiere la palabra como paratexto en las fotografías de Adelina Dematti de Alaye?

¿Cómo conviven la dimensión pública y privada en dichas imágenes? ¿Es posible pensarlas en clave artística?

OBJETIVOS

- Relevar, en el Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, fotografías previas a la última dictadura cívico-militar así como imágenes fechadas en dicho momento.
- Problematizar la representación del cuerpo en fotografías tomadas por Adelina Dematti de Alaye en los años 1965 y 1983.
- Identificar el rol paratextual del reverso de las fotografías.
- Indagar cómo aflora la esfera pública y privada en las fotografías seleccionadas del Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

La metodología de acceso al objeto de estudio se dio a través de un relevamiento de fotografías, para acceder a una imagen vista, en una primera instancia, en una entrevista audiovisual a la productora del fondo.

A partir de una visita presencial al Fondo personal Adelina Dematti de Alaye, se llevó a cabo una selección de dos fotografías, una previa a la última dictadura cívico-militar (1965) y una tomada durante ese período (1983). El acercamiento primario al objeto de estudio (y durante toda la investigación) fue de manera digital. Simultáneamente, se relevaron y recuperaron entrevistas realizadas por terceros, ya sean investigadores o instituciones.

Se propició el análisis y la contrastación del material: las imágenes -y sus paratextos-, con las entrevistas, tanto inéditas como publicadas. A su vez, se reflexionó en torno a la observación directa del material fotográfico, priorizando la totalidad del dispositivo de su anverso y su reverso escrito.

Capítulo 1. Adelina y el archivo

El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires fue fundado por el Dr. Ricardo Levene en el año 1925, luego de la federalización de la Ciudad de Buenos Aires del año 1880, con el objetivo de «[...] reunir y organizar los fondos documentales existentes en las oficinas públicas [...]» (Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2022). Su patrimonio se nutre de fondos particulares como el de la Real Audiencia de Buenos Aires, institución encargada de administrar justicia en tiempos de la colonia; el Juzgado del Crimen; la Sala de Representantes; etcétera. Sin embargo, otros fondos que allí se alojan corresponden al denominado pasado reciente, como es el caso del Fondo personal Adelina Dematti de Alaye, Madre de Plaza de Mayo, el cual resguarda las fotografías que aquí nos competen.

La productora del fondo personal, -quien guardó en el garaje de su casa durante más de tres décadas documentación familiar junto a registros fotográficos propios sobre hechos relacionados a la búsqueda de su hijo detenido-desaparecido Carlos Esteban Alaye-, decidió donar en el año 2008 la totalidad de su archivo personal al Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, ubicado en el centro de la ciudad de La Plata, lugar en donde ella misma residió hasta su fallecimiento en el año 2016. Desde esa fecha, la institución tomó la decisión de dejar de incorporar documentación, pasando a ser, actualmente, un fondo cerrado.

En relación con la heterogeneidad que presenta su contenido, Sarno, Clarke y Lloret (2010) desarrollan algunas de las características principales de este actual fondo personal:

[...] en su archivo personal se pueden encontrar los documentos que señalan la infatigable búsqueda de su hijo; pero también los que atestiguan el nacimiento de organizaciones de defensa de los derechos humanos; los recortes periodísticos que cuentan los contextos de la política nacional e internacional; valiosas notas realizadas por Adelina en papeles minúsculos; sus más de 1200 fotografías sacadas con su cámara fotográfica; afiches callejeros, otros más pequeños, convocando a marchas, exigiendo la aparición con vida de los familiares; y discos, cuadernos, boletines, libretas de ahorro que conforman su pasado familiar, listados de cementerios, los documentos que conforman la formación de la Asociación Permanente por los Derechos Humanos; y todo lo que va agregando casi cotidianamente desde su paso por la Secretaría de Derechos Humanos de la Municipalidad de La Plata, actos en los que participa, notas periodísticas que promueve, etc. [...] (p. 2).

En un principio, los documentos del Fondo personal Adelina Dematti de Alaye se encontraban organizados en la privacidad de su hogar, apilados en cajas con su respectiva nomenclatura, clasificados, según ella, por años y categorías [Figura 1]. Si bien estaban destinados, en una primera instancia, a formar parte de la construcción de una memoria familiar que luego, por su historia y recorrido, la llevaron a la militancia en Madres de Plaza de Mayo, posteriormente pasaron a ser un elemento de lucha por la construcción de una memoria colectiva. Este archivo personal comenzó a tomar otro matiz al momento de la

detención-desaparición de su hijo Carlos Esteban Alaye, ya que ella empezó una búsqueda no sólo privada, vinculada a lo familiar, sino también política y colectiva en cuanto a su participación en organismos de derechos humanos, como Madres de Plaza de Mayo, sumado a la decisión de salir a tomar fotos en la vía pública en manifestaciones durante el gobierno de facto, aún cuando las reuniones en espacios públicos estaban vetadas.

Sobre esto, Sarno, Clarke y Lloret (2010) sostienen que:

[...] El Archivo personal de Adelina es un fondo documental riquísimo en datos, en documentación. Pero por sobre todas las cosas, nos hace reflexionar sobre el inmenso valor de su productora, de Adelina, que arriesgó su vida atesorando “papeles” en una época en que otros escondían o quemaban [...] (p. 3).

En cuanto al concepto de archivo, el cual se remonta a la antigüedad, que proviene del *arkheion* griego, Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997) comenta que:

[...] es en su casa [de los arcontes] entonces donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéutica. Tienen el poder de interpretar los archivos (p. 10).

Entendemos que todo archivo necesita de un nivel de seguridad garantizado por el espacio físico -en este caso podríamos tomar al AHPBA como su sede específica- y, a su vez, precisa de *guardianes* que velen por su integridad, quienes puedan también brindar el rol de intérpretes de esos documentos: Adelina Dematti de Alaye como su productora y, a la vez, traductora como lxs integrantes del Archivo Histórico Provincial, al igual que quienes lo consultan a diario.

En relación con las propiedades materiales de este archivo devenido en fondo y su respectiva organización, podemos constatar que cada caja que lo conforma [Figura 2] pertenece a una serie a la cual le corresponden subseries separadas por temática y por año, las cuales pueden contener fotografías y/o documentos guardados en sobres blancos de papel libre de ácido para el mantenimiento de los materiales frente al paso del tiempo. Asimismo, el anverso de estos sobres se encuentra escrito en lápiz, detallados -a modo de guía-, con el nombre de la serie a la cual pertenece ese documento, así como el año en el que fue producido -si, por ejemplo, se trata de una fotografía, figura el año en el que la misma fue tomada- [Figura 3]. En este caso, hablamos del paratexto escrito por la institución.



Figura 2. Caja 3, serie 9, *Fotografías*. Fondo personal Adelina Dematti de Alaye, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Registro de Sofía Poggi

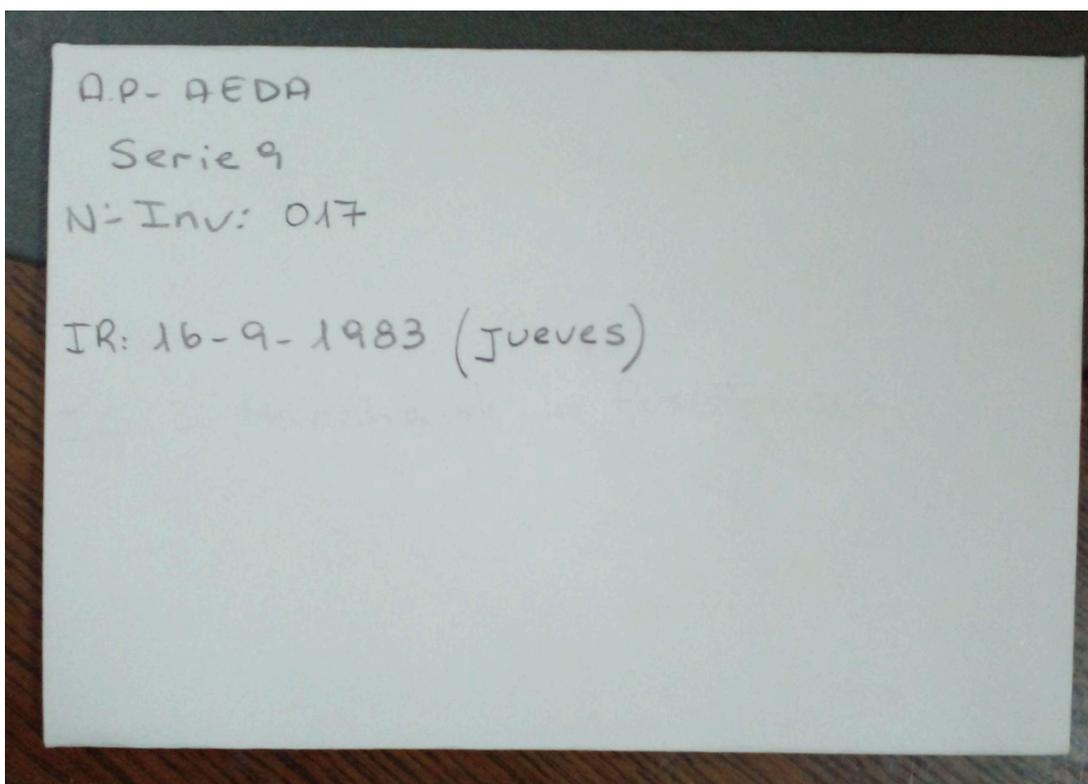


Figura 3. Detalle del sobre de guardado de imagen fotográfica. Caja 3, serie 9, *Fotografías*. Fondo personal Adelina Dematti de Alaye, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Registro de Sofía Poggi

Sin embargo, gracias a la particularidad de este fondo personal, realizado y donado en vida por la misma Adelina Dematti de Alaye a una institución provincial, de consulta pública, también se hacen presentes, en estos sobres, y entre paréntesis,⁶ las inscripciones que realizaba en el reverso de los documentos y/o imágenes.⁷

Con respecto a la terminología de archivo y su organización en un espacio determinado, nos interesa retomar a Michael Foucault en *La arqueología del saber* (2010), quien describe que:

[...] el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo (p. 170).

⁶ En este trabajo se hará entre comillas españolas.

⁷ Siguiendo esta línea de análisis paratextual, es posible recuperar la inscripción del reverso de la primera imagen mencionada a lo largo del escrito [Figura 1]: «Archivo de Adelina», nuevamente, se reitera la práctica de escritura sobre la imagen.

De esta manera, podemos decir que en la forma de archivar, característica del Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, existe una noción archivística que logra explorar más allá del mero guardado de documentación familiar, el cual se fue acrecentando fruto de la detención-desaparición de su primogénito, siendo hoy en día uno de los fondos personales más importantes al recuperar un gran fragmento del pasado reciente de nuestro país.

Como mencionamos anteriormente, creemos que las inscripciones hechas por su productora en el reverso de las imágenes seleccionadas funcionan como paratextos privados, como lo identifica Genette (2001), es decir, como una especie de recordatorio constante -a la vez que resultan una especie de ejercicio de memoria- brindados por Adelina Dematti de Alaye, su autora, a la hora de consultarlos, tanto para ella misma como para toda aquella persona que se acerque a dicha institución.

En las dos imágenes que aquí se estudian, los paratextos funcionan como un enlace directo con el acontecimiento vivido, es decir, siguiendo a Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* (2022), el famoso *esto ha sido* de la fotografía -la fotografía, nunca puede negar que la cosa haya estado allí, es decir, *eso ha estado allí* gracias a la aparición del referente fotográfico, el cual ha sido ubicado ante el lente, y sin el cual no habría imagen-; como una descripción más relacionada a una especie de ayuda memoria planteada por Adelina Dematti de Alaye frente a la gran cantidad de documentación presente en el fondo, el cual se compone en su totalidad por más de 2000 documentos.

Continuando, por un lado, con la lógica de disposición del Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, al momento de su donación, en el año 2008, se mantuvo el orden original. Se pudo recuperar información para su organización interna y pormenorizada gracias a las entrevistas realizadas por parte del AHPBA a ella misma, registros que actualmente funcionan como una herramienta de trabajo interno al archivo.⁸

En relación con las entrevistas grabadas, se destaca este breve fragmento presente en el trabajo *Los martes Adelina* (Lloret, Clarke y Sarno 2010) el cual, creemos, es clave para pensar al fondo:

A lo largo de estos 33 años esta madre guardó cada papel, cada foto, cada recorte, cada nota. Cuando le preguntamos por qué los guardaba, ella contesta: En un primer momento era mostrárselos a Carlos cuando volviera; luego, para poder contar la historia familiar a sus nietos; hoy, dice que siempre fue para el futuro (p. 2).

Por otro lado, para seguir construyendo una política de memoria, verdad y justicia, Adelina Dematti de Alaye autorizó la digitalización total de los documentos pertenecientes a su fondo personal, tanto de las imágenes fotográficas que ella registró, como de otros tipos

⁸ Esos registros grabados de forma digital pertenecen al Archivo Oral de Adelina, el cual se encuentra en el AHPBA.

documentales, tales como pancartas, volantes, libretas, etcétera que conservó de todos los hechos y acontecimientos relacionados a dicha búsqueda y política pública.

El Archivo Histórico Provincial es consultado de manera permanente por motivos académicos y pedagógicos, y suele asistir en producciones televisivas o audiovisuales. También es una referencia en materia de técnicas de conservación, ya que cuenta, entre otros fondos, con la presencia del Fondo Fotográfico del diario *El Argentino*, el cual aloja postales incunables.

Capítulo 2: La presentificación del cuerpo

La primera fotografía que conforma el objeto de estudio de la presente investigación fue tomada en 1965 en la vía pública de la localidad de Brandsen. En esta, en el centro de la imagen, se destaca una figura principal, un niño, quien parece ser Carlos Esteban Alaye -al momento de la toma de la fotografía tendría entre 9 y 10 años de edad-⁹ quien se encuentra usando un guardapolvo blanco y llevando un portafolio, volviendo o, por el contrario, en camino hacia la escuela [Figura 4]. Además, en el reverso de la imagen, se encuentra la siguiente referencia paratextual escrita a mano por Adelina Dematti de Alaye: «1º día de clase 4º - 1965, Brandsen». Aquí vemos que la edad del infante coincide con el cuarto año escolar.

En un término posterior al niño, hacia el margen derecho de la fotografía, se hace presente una mujer, quien visualmente aparenta ser mayor que Adelina Dematti de Alaye -en el año 1965 ella tenía 38 años-, con un delantal bordado cubriendo la mitad su cuerpo, y en sus manos, sosteniendo una escoba: parecería haber salido a barrer la vereda y, de esta manera, quedó grabada de forma permanente en la imagen, mirando hacia donde se estaba registrando la escena. Aunque desconocemos su relación con quien capturó la imagen y el niño fotografiado, es posible indagar en la misma.

Además, se hace presente una referencia visual en torno al cuerpo de Carlos Esteban Alaye: su sombra.

⁹ Carlos Esteban Alaye nació el 5 de diciembre de 1955 en Carhué, provincia de Buenos Aires, cuando Adelina se desempeñaba como directora de nivel inicial en esa localidad. En la década de los sesenta, la familia Alaye se mudó a Brandsen con la intención de acercarse poco a poco hacia la ciudad de La Plata. Podríamos decir, entonces, que el niño que aparece en la fotografía en cuestión sería de 10 años de edad, aproximadamente, coincidiendo la edad del chico con la de Carlos en la época de su mudanza a Brandsen.



Figura 4. «1º día de clase 4º - 1965, Brandsen» (1965). Sin numerar, serie 9, *Fotografías*. Adelina Dematti de Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Asimismo, podemos pensar que fue Adelina Dematti de Alaye la autora de esta imagen y no otra persona, ya que la gran mayoría de las que aparecen en el fondo personal, tanto las fotografías familiares como las de las manifestaciones públicas, eran tomadas por ella misma.

Sin embargo, en cuanto a la mujer que aparece en la primera imagen a la derecha de quien pareciera ser Carlos Esteban Alaye, creemos que no se trata de una desconocida: su pose estática hacia el lente fotográfico la vuelve cómplice y/o partícipe de la misma. Centrándonos sobre la figura del niño, de ojos entre cerrados y sonrisa tímida frente a la lente de la cámara, podemos ver que desde sus mocasines oscuros pero brillantes, se desprende su sombra sobre el piso de la vereda. De esta manera y, por la forma en la que las sombras se proyectan sobre el suelo, podríamos insinuar que la fotografía fue tomada durante horas de la mañana o de la tarde. Entonces, existen dos cuerpos presentes en la imagen del año 1965: en primer lugar, el cuerpo del niño y a continuación su sombra y, en segundo lugar, la mujer que aparece a su derecha.

Luego, a la izquierda del infante, vemos la parte trasera de un auto estacionado junto a un árbol que también proyecta su sombra. Estos elementos, -que juegan con la luz y la

sombra- como la vereda, un auto estacionado sobre la calle y un árbol, nos dan indicios de la aparición de la esfera pública, como en la gran mayoría de las fotografías de Adelina Dematti de Alaye.

Es interesante comparar esta imagen con la seleccionada del año 1983, haciendo énfasis en la forma en la que se hacen presentes los cuerpos en ambos registros. En esta imagen [Figura 5] revelada a color -la cual presenta una diferencia de 18 años respecto de la fotografía anterior-, podemos notar que se presentifican dos siluetas humanas hechas en papel de diario, atadas sobre un árbol con una soga blanca, ambas contienen en su centro una inscripción hecha a mano. En la más legible de ellas, es posible leer: «Carlos Esteban Alaye detenido desaparecido en Ensenada (1977)». Es destacable que esta fotografía remarca la palabra no solo en su reverso, sino también en su anverso. Aquí, la ausencia del cuerpo se potencia de forma tal que solo vemos la silueta –que refiere intrínsecamente al cuerpo humano- recortada en un tipo de material cotidiano, ahora resignificado.



Figura 5. «22/9/83. Marcha de la Resistencia. Catedral (siluetas de detenidos desaparecidos)» (1983). Caja 3, serie 9, *Fotografías*. Adelina Dematti de Alaye. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Es posible decir, entonces, que la silueta toma forma a partir del papel, dado que el cuerpo está ausente al momento de la toma fotográfica. En su reverso, esta fotografía contiene la siguiente inscripción: «22/9/83. Marcha de la Resistencia. Catedral (siluetas de detenidos desaparecidos)».¹⁰

En ambas imágenes, podemos resaltar que para la autora fue importante distinguir el lugar y el año donde fueron tomadas, como así también la adición de algunos detalles descriptivos que ayudan a construir una memoria fotográfica, aportando datos que no son posibles de recuperar por la mera visualidad que presentan los registros, si se los observa de manera aislada.

Respecto a cómo se ordenan los cuerpos en ambas imágenes, es importante remarcar que la sombra desprendida del cuerpo del niño [Figura 4] se encuentra dispuesta sobre el suelo. Esto genera una posible tensión entre lo que vemos en la fotografía de 1983 y la petición de las Madres de Plaza de Mayo quienes, casi veinte años después, exigirán durante el evento del *Siluetazo* la no distribución de las figuras sobre el suelo -dado que deberían encontrarse erguidas, una al lado de la otra, sobre los alrededores de la plaza, siguiendo la consigna de la marcha «Aparición con vida»- ya que, hasta esa fecha, no había certezas de que los detenidos-desaparecidos hayan sido asesinados. La práctica del *Siluetazo* implicó recostarse sobre los papeles o cartones en el piso, para que las personas sean contorneadas, y obtener así sus contornos. A este hecho se debe el gesto de atar las siluetas sobre el árbol, dado que las fuerzas policiales se encargaban, debido a la masividad del evento, a arrancar y destruir este tipo de figuras.

A los pies de estas siluetas, notamos que aparece el cuerpo de una mujer en cuclillas, la cual podríamos pensar como un contraste entre la presencia de un cuerpo sincrónico a la fotografía, con la de un cuerpo ausente, que es asincrónico y se presenta, en este caso, mediante la figura de la silueta. De todas formas, gracias a los datos que Adelina Dematti de Alaye escribió en el reverso de esta imagen, podemos contextualizarla de una forma más detallada.

En *El Siluetazo* (Bruzzone y Longoni, 2008), el historiador del arte Gustavo Buntinx sostiene, en uno de sus capítulos, que las siluetas hechas durante la 3° Marcha de la Resistencia se pueden relacionar, al menos visualmente, con las que la policía tiende a marcar en el suelo siguiendo el contorno de un abatido para demarcar la escena del crimen. Por eso, el autor aclara que, quienes dieron origen a la propuesta del *Siluetazo* «[...] parten

¹⁰ Esta fotografía fue tomada en los lindes cercanos a la Catedral de Buenos Aires, situada frente a Plaza de Mayo, durante los últimos meses del gobierno de facto en una manifestación convocada y llamada por los organismos de derechos humanos como la «3° Marcha de la Resistencia», en donde se realizó lo que se conoce actualmente como el fenómeno estético y político *El Siluetazo* en el año 1983.

de ciertas prácticas pedagógicas que, aprovechando la accesibilidad de esa misma técnica, permiten a los niños un reconocimiento del esquema corporal [...]» (p. 259).

En otras palabras, hablamos de una práctica pedagógica que nos aleja del concepto relacionado a la muerte, ya que la figura del detenidx-desaparecidx no permite generar una experiencia de duelo, según los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado.

Siguiendo a Buntinx, la silueta

[...] actúa como una metáfora inversa pero de igual sentido: el vacío se vuelve pleno en la acción vital de quienes lo (d)enuncian y en ese mismo acto lo llenan. *Aparición con vida*. No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva [...] (p. 261).

En síntesis, en el *Siluetazo* existió un acto explícito de *poner el cuerpo en lugar* de ese alguien que ya no está, de esa ausencia que se vuelve presencia gracias a la realización viva de una persona que prestó su corporalidad para el hecho.

Otro capítulo que compone este libro y que a su vez nos ayuda a desarrollar este punto, es el de Laura Fernández (en Bruzzone y Longoni, 2008), quien habla sobre las siluetas:

Toda huella implica una ausencia, la marca de algo que pasó y ya no está. La impronta de la figura humana en escala real nos habla de alguien ausente en la escena y presente en el vacío que conforma [...] Reconstruir una presencia, un hecho, a partir de un rastro o una marca que identifique al ausente, es un modo de legitimación de la verdad y de constatación inserto en nuestra cultura que da primacía a lo visual. En este sentido la Silueta toma el lugar del ausente dando testimonio de su existencia (p. 402).

En relación con esta cita, pensamos que es fundamental tener en cuenta que la sombra de Carlos Esteban Alaye, en la fotografía de 1965, se da por la presentificación del cuerpo humano en ese tiempo y espacio, de manera sincrónica, en ese momento del día, donde contrasta con el sol y se genera esa referencia visual. En cambio, en la fotografía fechada en 1983, esa silueta se da ante la ausencia del cuerpo, de desconocer el paradero de Carlos Esteban Alaye, y la necesidad de hacerlo presente en la 3° Marcha de la Resistencia.

En cuanto a la realización de las siluetas, en el marco del *Siluetazo*, las Madres de Plaza de Mayo en un principio habían pedido que éstas se mantuvieran anónimas -vemos que esto cambió en la fotografía del año 1983, donde se distinguen los nombres de lxs detenidos-desaparecidxs, sobre todo el de Carlos Esteban Alaye-. Sin embargo, Amigo (en Longoni, 2008) remarca que fueron los participantes de dicho fenómeno quienes pusieron el cuerpo, además de haber escrito el nombre y apellido en las siluetas. Esto se debió al deseo de la gran cantidad de participantes que asistieron ese día a la manifestación y pedían, de alguna manera, rememorar el nombre de sus familiares en ese acto.

Capítulo 3: Las fotografías entre lo público y lo privado

Para pensar en la dimensión pública y privada de nuestro objeto de estudio, es interesante destacar a John Berger y sus postulados sobre los registros fotográficos y su potencialidad, respecto a la experiencia privada y pública. En *Mirar* (1980) sostiene que:

Hay que distinguir dos usos muy diferentes de la fotografía. Hay fotografías que pertenecen a la experiencia privada, y hay fotografías que son utilizadas públicamente. [...] En cuanto a artilugio mecánico, la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva. La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida. La fotografía pública contemporánea suele presentar un suceso, una serie de apariencias atrapadas [...] Ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida. Si la fotografía pública contribuye a una memoria, es a la de alguien completamente desconocido e incognoscible para nosotros (p. 72).

Es importante recalcar que no es lo mismo referirse a la fotografía privada que a la íntima ya que, siguiendo el texto, esta jamás se podría considerar íntima. El autor comenta que la fotografía nunca ha tenido este fin, ya que éstas eran hechas con el objeto de exponerse a los familiares de los retratados o, hasta incluso muchas veces eran colgadas en formato de cuadro en los espacios en común de los hogares, práctica que se sigue manteniendo hasta el día de hoy, esto es, siempre manteniendo la idea de la mirada de lxs otrxs.

Traspolando esta lectura a lo que sucede con los registros pertenecientes al Fondo personal de Adelina Dematti de Alaye, podemos ver que, si bien la productora se dedicó, en un principio, a guardar documentación familiar, luego esto fue mutando con la búsqueda de su hijo detenido-desaparecido, en donde comenzó a registrar hechos fotográficos vinculados a manifestaciones públicas, por ejemplo. Ella registró su historia familiar, su biografía, su búsqueda como Madre de Plaza de Mayo, pero siendo consciente que luego esto era para el futuro: al donar su archivo en vida lo volvió público. No hablamos únicamente de un álbum familiar vinculado a recordar la figura de un ser querido, principalmente de un hijo, sino que hablamos de un acto político, de un intento de reparar la memoria desde la verdad y la búsqueda constante de justicia, respondiendo a una experiencia privada y pública a la vez.

Según escribe la socióloga María Emilia Nieto en *Representar, documentar y duelar: el archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye* (2021), desde las primeras marchas de las Madres en Plaza de Mayo, la fotografía tuvo un rol fundamental, sobre todo desde la mirada de la propia Adelina Dematti de Alaye, -aquí es importante hacer hincapié en la dimensión pública-privada de esos registros- ya que, para su productora «[...] la fotografía adquiere una dimensión profundamente política, donde el objetivo es documentar y registrar de manera urgente, visibilizando aquello que se quiere ocultar [...]» (p.129).

En esta misma línea, Roberto Pittaluga en *Democratización del archivo y escritura de la historia* (2007) sostiene que:

Producir una relocalización del archivo, desplazar lo que Derrida llama su domiciliación hacia un espacio de intercambio y reflexión que postule otros parámetros de inteligibilidad de lo archivado es una acción que va en el sentido de la socialización y democratización [...] La actividad archivante no consiste en reunir materiales documentales del pasado que existirían de todos modos, sino en producir aquello que desde ese momento pasa a ser lo archivable. Intervenir en ese proceso de producción es parte de la democratización del archivo [...] Construir una práctica social que instituya la relevancia política de la conservación patrimonial, la cual debe comenzar por fortalecer las iniciativas hasta ahora desplegadas a la par que establecer un espacio de diálogo que interroge las prácticas y principios de reunión, accesibilidad y orden (p. 4).

Esto es posible de pensar en clave a la donación de un archivo personal a un archivo histórico provincial, donde a partir de dicho gesto, lo donado se volvió un fondo personal de consulta pública. Siguiendo esta cita, podemos reafirmar la postura de Adelina Dematti de Alaye quien redirigió el acto de archivar hacia otro lugar: si bien el archivo como tal necesita encontrarse alojado en un espacio determinado, no es lo mismo que este se encuentre en la privacidad de un hogar en donde solo puede acceder, en este caso, su productora y sus vínculos familiares, en contraposición con estar albergado en un espacio de consulta pública. Este fondo personal se democratizó y llegó a otros tipos de públicos que, con anterioridad, su acceso no hubiera sido posible.

A modo de síntesis, por un lado, las figuras presentes en las fotografías tomadas por Adelina Dematti de Alaye estaban destinadas a una circulación y contemplación privada, es decir, estas formaron parte, durante más de treinta años, de un archivo de carácter personal alojado en la privacidad de un hogar -específicamente en un garaje-. Sin embargo, creemos que ambas imágenes lograron volverse públicas -más allá de haber sido tomadas en las calles- gracias al acto de donación del archivo a una institución provincial de libre acceso y consulta. De esta manera, empezaron a circular por otros medios a los que, antes de su donación, eran de una circulación mucho más restringida.

Por otro lado, volviendo sobre el análisis de ambos registros, existen aspectos que podemos vincular con los espacios privados, por ejemplo, con la intimidad del hogar, generándose una tensión entre lo público y privado, como sucede en la primera fotografía [Figura 4]. En esta, la mujer que se hace presente hacia el margen derecho de la figura, con su delantal y una escoba en mano -que es posible de asociar, a través de dichos elementos, a una tarea o rol doméstico-, contrasta con el guardapolvo que se encuentra usando Carlos Esteban Alaye en la misma imagen -relacionado, sobre todo, a una vestimenta escolar-. En cuanto a la segunda representación analizada [Figura 5], podemos ver con precisión las siluetas recortadas en papel interviniendo la vía pública en el evento estético-político del *Siluetazo* llevado a cabo en Plaza de Mayo, una de las cuales lleva el nombre del hijo de

Adelina Dematti de Alaye, como mencionamos anteriormente. La tensión en esta imagen, que se genera desde lo visual, se encuentra en los datos privados -las inscripciones que vemos dentro de la silueta del desaparecido- asociados a la historia e identidad de alguien que no está presente sincrónicamente.

Podemos decir que ambos son registros que se desarrollaron en el espacio público, pero que, al mismo tiempo, lograron transformarse en experiencias individuales y privadas, colectivas y públicas, en cuanto al significado de los hechos que ellas capturan. Asimismo, surge esta dimensión si se piensa en el acto de donación ya mencionado.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

En el Capítulo 1 de este escrito, vimos cómo en un contexto marcado por la dictadura cívico-militar, donde la represión política y social arrasaron con los derechos humanos, Adelina Dematti de Alaye logró construir un archivo personal que, con su donación al AHPBA, llegó a convertirse en uno de los fondos documentales más completos en calidad fotográfica, que rescata –desde la visualidad- fragmentos de aquella época ominosa en relación con el pasado reciente de nuestro país.

En cuanto al Capítulo 2, a partir de una descripción y análisis visual de las imágenes seleccionadas, se ha trazado una relación sobre la presencia-ausencia de los cuerpos presentes en las mismas, teniendo en cuenta las anotaciones paratextuales escritas por Adelina Dematti de Alaye en el reverso de las imágenes.

De esta manera, se ha intentado dar cuenta de cómo fue cambiando la presentificación de Carlos Esteban Alaye a lo largo de este archivo personal, devenido en fondo, y por lo tanto, los cambios en la representación de su figura en distintos momentos históricos: en la primera imagen, esta ha sido abordada desde una dimensión sincrónica a la toma de la foto. Por el contrario, en la segunda imagen, por la situación contextual dada al momento de la toma, su representación fue trabajada a partir del concepto de silueta, desde una dimensión asincrónica, indagando en el hecho de *poner el cuerpo* para hacer presente lo ausente.

Por último, en el Capítulo 3 se ahondó en cómo aflora, hasta la actualidad, el espacio público y privado en dichas fotografías, teniendo en cuenta que esta dimensión y relación no se da solo por los elementos visuales que conforman la imagen, sino también por el recorrido de Adelina Dematti de Alaye, su militancia en Madres de Plaza de Mayo y, por lo tanto, su biografía, que la llevaron a conformar el fondo personal en cuestión: las imágenes aquí estudiadas fueron tomadas en el espacio público pero, a su vez, comprenden fragmentos de la vida personal y privada de su propia autora, sin pasar por alto la domiciliación de este registro.

REFERENCIAS

Balletta, E. (2015). Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura. *Análisis Cultural Avatares del testimonio en América Latina*, (6). <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7101>

Barthes, R. [1980] (2022). *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.

Berger, J. (1980). *Mirar*. Ediciones de la Flor.

Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. (2013). Introducción. En Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. (Eds.), *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 9-21). Librería.

Bruzzone, G. y Longoni, A. (Comps.). (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo.

Derrida, J. (1997). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta.

Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. (5 de marzo de 2020). *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo - Entrevista a Adelina Dematti de Alaye*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=0KTcU4AP230&ab_channel=SEDICI

Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI Editores.

Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. (2022). *Aniversario de la Provincia. El Archivo Histórico "Ricardo Levene": historia, memoria e identidad bonaerense*. https://www.gba.gob.ar/cultura/noticias/el_archivo_hist%C3%B3rico_%E2%80%99Cricardo_Levene%E2%80%9D_historia_memoria_e_identidad_bonaerense

Lloret, F., Sarno, A. y Clarke, G. (agosto de 2010). *Los martes Adelina. Resignificación de documentos escritos a partir de testimonios orales* [Objeto de ponencia]. 3.º Encuentro Bonaerense de Memoria e Historia Oral, Morón, Argentina.

Nieto, M. E. (2018). Florencia Lloret y una mirada al fondo documental de Adelina Dematti de Alaye. *Question/Cuestión*, 1 (59), e087. <https://doi.org/10.24215/16696581e087>

Nieto, M. E. (diciembre de 2018). *Una mirada a través del lente de Adelina Dematti de Alaye: la Madre fotógrafa* [Objeto de jornadas]. X Jornadas de Sociología de la UNLP, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11652/ev.11652.pdf

Nieto, M. E. (2021). Representar, documentar y duelar: el archivo fotográfico de Adelina Dematti de Alaye-Madre de Plaza de Mayo. *Index, Revista De Arte Contemporáneo*, (12). <https://doi.org/10.26807/cav.vi12.440>

Pittaluga, R. (2007). *Democratización del archivo y escritura de la historia* [Objeto de conferencia]. I Encuentro Regional de Archivos y Derechos Humanos (pp. 1-7). Memoria Abierta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
https://memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto_pittaluga.pdf