

Una mirada a través del lente de Adelina Dematti de Alaye, la Madre fotógrafa.

Nieto, María Emilia
IdIHCS/ CONICET
mariaemilianieto@gmail.com

Introducción

Además de Madre de Plaza de Mayo, Adelina Dematti de Alaye era docente, fotógrafa, y como señalan en el Archivo Histórico Ricardo Levene, una gran coleccionista. En el garaje de su casa y al calor de la búsqueda de su hijo Carlos Esteban Alaye fue guardando una inmensa cantidad de documentos, que hoy forman parte del Fondo documental que lleva su nombre, y que decidió donar en el año 2008 al Archivo Histórico. Éste cuenta con alrededor de 11 series y entre ellas una que reúne más de cinco mil fotografías que Adelina sacó y reunió durante toda su vida. Con su cámara Kodak escondida debajo de la ropa Adelina documentó momentos claves en la constitución de la organización Madres de Plaza de Mayo. Pero la práctica de fotografiar ya formaba parte de su biografía, desde su juventud, como hobby 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.

En este trabajo me interesa analizar el vínculo particular que Adelina entabló con la fotografía y los sentidos que adquirió en su vida, indagando en los cambios de escenarios, actores, encuadres y modos de registro. Reflexiono también sobre el archivo fotográfico como vehículo de memoria, que habilita nuevos lenguajes y modos de narrar, poniendo presencia a la ausencia y construyendo nuevos sentidos en torno a una experiencia límite, la desaparición forzada de un hijo. Esto implica pensar qué memorias construye este archivo fotográfico, que circulación tienen y tuvieron esas fotografías, en qué soportes y a quiénes narró y sigue narrando.

De todo el corpus fotográfico, imposible de abarcar en su totalidad, y a los fines de este trabajo, elaboré un recorte que consiste en lo que agrupé en tres series de fotografías, que emergen del trabajo en el archivo fotográfico: en primer lugar aquellas fotografías de la **profesión de Adelina**, realizadas en los ámbitos de su trabajo como docente, en jardines y escuelas; en segundo lugar un conjunto de fotografías que documentan las **acciones públicas de las Madres** en marchas, actos, movilizaciones, volanteadas, entrega de

petitorios, etc.; por último una tercera serie de fotos que podríamos denominar como **Adelina y otras búsquedas estéticas**, en las que retrata y compone imágenes con nuevos sentidos y temáticas distintas a las anteriores. En los tres casos seleccionamos fotografías tomadas por Adelina, ya que nos interesa indagar en su particular mirada. Como veremos más adelante, estas series no siempre se corresponden con un sentido cronológico en su vida, sino que se superponen en los diferentes periodos aunque en algunos cobren mayor intensidad. Podríamos pensarlas como diferentes miradas y experiencias que conviven en Adelina. Como señalamos en otros trabajos, partimos de la idea de pensar las vidas de las Madres desde una mirada que recupere sus acciones en los ámbitos privados y públicos, entendiéndolos no como esferas separadas sino entramadas, porosas, recuperando las dimensiones políticas de sus trayectorias, antes de constituirse como Madres. En este sentido el recorte permite ver las múltiples dimensiones de la vida de Adelina: madre, docente, fotógrafa, Madre de Plaza de Mayo, dando cuenta de una compleja y rica trayectoria donde ámbito público y privado aparecen enlazados y se retroalimentan.

Fotografiar para recordar, fotografiar para duelar

Sostienen Feld y Stites Mor (2009) que no hay memoria sin imágenes y que si bien éstas no proporcionan un conocimiento total sobre la realidad, éste no es posible sin ellas. Durante mucho tiempo, sin embargo, la palabra estuvo privilegiada por sobre la imagen, en la cultura occidental. Sobre ellas se ha cernido una gran desconfianza (acusadas de no ser “transparentes”) así como su función se ha reducido muchas veces a “ilustrar” el texto escrito. En esta línea y como señalan las autoras, la escritura ha quedado asociada a la historia: como registro objetivo y crítico; y la imagen a la memoria: frágil, falta de confianza. Sin embargo, como proponen, se trata de romper con las dicotomías y poder pensar a imagen y palabra como enlazadas en las prácticas de representación, constituyéndose mutuamente: “cuando las palabras fallan puede entrar en escena una imagen, y cuando las imágenes resultan opacas, las palabras pueden revelar un significado oculto o un contexto complejo” (Feld y Stites Mor, 2009: 17)

Como señalan Fortuny y García (2013) el uso de la imagen para la elaboración de memorias sobre la dictadura se ha incrementado notoriamente en los últimos años en Argentina y América Latina, así como los trabajos que han reflexionado de modo crítico

sobre éstas. Así, políticas de memoria y políticas de imagen, se imbrican y determinan mutuamente en nuestra contemporaneidad. Los vínculos entre fotografía y memoria, o lo que los autores denominan memorias fotográficas, se han consolidado, abordando su relación con el trauma y el sufrimiento, así como las experiencias límites, la violencia política y el terrorismo de Estado (Barthés 1980, Susan Sontag 2003, Ranciere 2011, Didi-Huberman 2004) En este sentido, la fotografía se ha convertido en una herramienta fundamental para documentar y dejar registro sobre lo sucedido pero también como un modo de representar experiencias traumáticas. Esto se vincula con su cualidad particular, una doble dimensión que la define y constituye. La fotografía es por una parte huella de lo real, índice, conserva la huella de la luz, “una grabación de tal situación luminosa en tal lugar y en tal momento” (Aumont, 1990: 175) en ese sentido es que mantiene con la realidad una relación indicial (Dubois, 2002), tiene una relación natural con su referente. El dispositivo fotográfico, según Aumont, embalsama el pasado, lo capta, para restituirlo en el presente, singularizando un instante, que queda etiquetado bajo una fecha y lugar, precisos, deviniendo en recuerdo (por eso es inseparable de la memoria, se trata de la lectura de algún momento del pasado). Es, en ese sentido, un modo de atestiguar lo sucedido. Pero además de ser signo de un referente (que ya no está) la fotografía es representación de esa realidad, está condicionada por el modo de producción de esa imagen, el punto de vista del productor, así como la forma en que es apropiada por el espectador. Ninguna de estas dimensiones son neutrales, lo que lleva a Aumont a hablar de la noción de dispositivo: “los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de esos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo” (Aumont, 1990: pagina).

Fortuny y García (2013) señalan que esa doble dimensión se constituye en una tensión: entre la fotografía como forma de documentar (huella de lo real) y como aventura estética (metáfora y ficción), a la vez que esa duplicidad explica la importancia que ha adquirido para narrar el trauma. Desde sus orígenes la fotografía ha estado asociada de manera clave al control social, por parte de los Estados Nacionales, entre el registro administrativo policial de la delincuencia y el registro antropométrico (control biopolítico de la heterogeneidad social y étnica). Sin embargo este uso represivo de la herramienta

fotográfica ha sido subvertida a lo largo del tiempo. “La promesa fotográfica de la fotografía se tensa 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” (2013: 14) En este registro podemos pensar el uso que hicieron los organismos de derechos humanos, sobre todo los familiares, al trabajar con las mismas imágenes del poder (las fotos del Documento Nacional de Identidad resignificadas para ponerle rostro y presencia a las desapariciones). Da Silva Catela (2009) analiza la génesis de producción, circulación y apropiación de las imágenes de los desaparecidos, en sus diferentes contextos de enunciación. La misma foto que en un momento representó la portación de ciudadanía fue resignificada para denunciar la desaparición, para atestiguar su existencia, como herramienta de búsqueda de ese ser querido, así como también para construir un ritual capaz de duelarlo: “La fotografía ha podido funcionar como soporte sustituto de un duelo imposible” Da Silva Catela, (2009) duelo imposible en una triple condición: por la ausencia del cuerpo, ausencia de un momento de duelo, y de una sepultura. La foto es también objeto, territorio, soporte, que permite materializar el recuerdo, recrear los lazos sociales, así como pensar los pasajes y relaciones porosas entre las esferas de lo público y lo privado, y sus sentidos. Propongo pensar el archivo fotográfico de Adelina en esta trama de sentidos que puede dársele a la fotografía, tensándose entre aquella doble condición. La fotografía como herramienta para documentar, atestiguar, así como también como modo de duelar, y como “aventura estética”.

Como señala Cafasso (2014) si para 1888 la invención de la primer cámara Kodak produce una masificación de la fotografía, hacia las décadas de 1960 y 1970, la invención de las cámaras de bolsillo las convierte en un artefacto de uso cotidiano en las clases trabajadoras de los sectores medios¹, aquello que antes estaba en manos de fotógrafos profesionales, especializados, ahora se expande a la “gente común”, que comienza a fotografiar nuevos escenarios, muchos del orden de lo privado o doméstico, al tiempo que

¹ “fue en 1888 con la invención de la primera Kodak que tuvo impulso el mercado de masas de la fotografía. Y va a ser en 1963 con la invención de la primera Instamatic, por parte de esta misma empresa, que llegará la revolución en el uso de la fotografía y se intensificará en 1971 con la Instamatic de Bolsillo⁴ y con la SX-705 de Polaroid. A estas transformaciones técnicas se le suman la invención del flash y la creación de películas más sensibles, que posibilitan la toma de fotografías en interiores o lugares poco luminosos y acortan el tiempo de exposición volviendo la toma fotográfica mucho más rápida. Lo que genera una revolución en la vida cotidiana de las personas, creando un proceso de democratización e informalización de la fotografía.” (Cafasso, 2014: 12.)

se produce una “informalización de las imágenes”, predominan poses menos rígidas y en escenarios más diversos. En el caso de Adelina ella sacaba sus fotos con su cámara Kodak, años más tarde incorporaría la cámara digital. En segundo lugar las fotografías tienen como productora a una mujer, docente y Madre de Plaza de Mayo, y los temas y escenarios están vinculados a esa subjetividad, donde a veces predomina una dimensión indicial y en otras, estética, metafórica. El “esto ha sido” aparece en el afán de documentando su vida como docente, y centralmente las acciones de las Madres de Plaza de Mayo, mientras en otro conjunto de fotografías aparecen los sentidos vinculados a la construcción de un duelo, y de una búsqueda estética que narra otras dimensiones de la experiencia de Adelina. A continuación presentamos brevemente cómo se constituyó el archivo, dando cuenta de las condiciones de acceso y la circulación de las fotografías.

El archivo fotográfico

La tarea de organizar las fotografías fue en un primer momento muy artesanal, como me cuenta Florencia Lloret, museóloga integrante del Archivo. En principio, comenzaron 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 ellas². 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. Poco a poco el archivo fue tomando forma y las fotografías se fueron agrupando en cajas y series diferentes.

Como señalamos son más de cinco mil fotografías, a las que es posible acceder en su formato digital, por cuestiones de preservación y de mayor comodidad. Una se encuentra entonces con un disco rígido que contiene carpetas denominadas “Cajas”, que contienen dentro muchas carpetas más, fechadas o tituladas según su contenido. Las mismas abarcan una temporalidad que va desde fines de los años 1940 hasta el 2012 aproximadamente. La

² El archivo había tenido un primer ordenamiento por parte de Memoria Abierta. En cuanto a las fotografías, habían sido digitalizadas en casi un 80% aunque no habían sido ordenadas ni catalogadas. Este trabajo fue realizado por el Archivo histórico una vez que Adelina decidió donar el Fondo allí.

mayoría fueron sacadas por Adelina, pero muchas otras no, sino que se trata de fotografías familiares, o que ella reunió de otras personas. El ordenamiento dado inicia a partir de la conformación de Madres de Plaza de Mayo, es decir que las fotografías que de las Cajas 1 a la 9 son aquellas vinculadas a los orígenes y actividades de la organización, entre los años 1977 y 2012, donde Adelina registró marchas, panfleteadas, entrega de petitorios, charlas, reuniones, actos. Luego los contenidos se diversifican y podemos hallar todo un conjunto de fotografías pertenecientes a su vida profesional (la mayoría de actos escolares y fotos a sus alumnos y alumnas), otra caja con sus fotografías familiares, de su familia de origen; de sus hijos Carlos y María y posteriormente las de sus nietos. También una caja denominada Adelina fotógrafa, donde encontramos fotografías en las que Adelina retrata paisajes y compone imágenes, es en ellas donde podemos advertir un uso estético de la fotografía, y un interés que va más allá de aquel por documentar. Las cajas 13, 14, 15 y 16 se titulan “Fotos desaparecidos”, en ellas se despliegan las fotos típicas utilizadas por los familiares en las movilizaciones. Podemos pensar que el archivo sugiere una lectura que va desde Adelina, Madre de Plaza de Mayo, hacia “otras Adelinas”: docente, fotógrafa, madre y abuela.

En el archivo de Adelina es imposible no perderse, pero también, y siguiendo a Farge (1991), no sentir una fuerte atracción. Una puede pasarse horas y horas frente a la computadora, observando como los escenarios políticos y públicos se entremezclan con las escenas más íntimas, a riesgo de sentir que hurgarlas es una intromisión. Me cuenta Florencia Lloret que tiempo después de que el archivo fuera donado, se encontraron con que muchos de los negativos que estaban guardados tenían fotografías que Adelina no había revelado. El archivo parece no tener fin, y siempre aparece un nuevo documento que genera una nueva pregunta, desafiando el orden hasta el momento construido.

Huellas del magisterio

Adelina Dematti de Alaye nació en el año 1927 en la localidad de Chivilcoy, y egresó como Maestra Normal Nacional en el año 1944. Fue parte, en sus primeros pasos de ejercicio de la docencia, de la fundación de los jardines de infantes de la Provincia de Buenos Aires. Y a lo largo de su vida se desempeñó también como docente de primaria,

como directora, inspectora y preceptora. Su itinerario recorre las localidades de Quenumá, Tapalqué, Tres Lomas, Azul, Brandsen, La Plata, entre otras tantas en las que ejerció.

Así como su archivo fotográfico está fuertemente marcado por las imágenes de las Madres, también encontramos todo un conjunto de fotografías protagonizadas por niñas y niños, en aulas y distintos espacios de sociabilidad educativa. Estas fotografías podemos pensarlas como una serie en sí misma, en la que Adelina retrata alumnos/as de jardín, primaria y secundaria, en diferentes contextos: patio de una escuela, aulas, excursiones.



Fotos con Karadajian. Excursión escuela de verano. 1966 (Fondo documental, S.9: 3604)



Brandsen Adelina inspectora Jardín 1. S/f (S.9: 3607)



Brandsen Adelina inspectora

Jardín 1. S/f (S.9: 3603)

Además de estas fotografías, el archivo contiene una gran cantidad de documentos vinculados a la profesión de Adelina, producidos por ella al calor de su práctica como docente. Podemos ponerlos en diálogo con las fotografías para dotar de sentidos y comprender el contexto de producción de esas imágenes. Adelina generó muchísimos escritos, ponencias, trabajos que buscaban reflexionar sobre las condiciones de enseñanza y aprendizaje de los niños y niñas, realizar balances sobre determinadas líneas de trabajo implementadas, e intervenir de manera intensa en los debates pedagógicos y políticos de la época, manifestando un fuerte compromiso social con el ámbito educativo. Adelina hacía y a la par escribía. Eso es un dato que emerge inmediatamente del archivo que produjo. Sin embargo es posible advertir que esto coincide con la experiencia de muchas docentes del magisterio de nuestro país, desde entrado el siglo XX. Como señala Paula Caldo “La práctica de poner por escrito el hacer cotidiano hizo de las docentes, por un lado, agentes alfabetizadas del Estado (el consabido robot estatal) pero por otro, mujeres portadoras del poder de generar enunciados críticos en general y sobre el universo escolar en particular.” (Caldo, 2018: 115) Si bien la autora analiza el período 1920-1940, previo al de Adelina, sus ideas nos permiten pensar en algunos imaginarios y prácticas de larga duración en el ámbito docente. Como señala, el magisterio habría permitido al género femenino, dejar huellas escritas y visuales en los archivos públicos, en tanto su rol de alfabetizadoras y activas

productoras de la palabra. Caldo analiza a las “maestras autoras”, a la luz de los casos de Herminia Brumana (1897-1954) y Olga Cossettini (1898-1987) y señala “Ellas, a diferencia de muchas mujeres que redactaron memorias, diarios de viaje o novelas, escribieron y publicaron libros prescriptivos con los cuales asumieron un posicionamiento social, político y teórico, como así también intentaron transformar la realidad que las rodeaba. De esta manera, como educacionistas dejaron de ser meras reproductoras de saberes para posicionarse en el marco de la producción de conocimiento.” (Caldo, 2018: 117)³ Estos casos, lejos de pensarse como excepcionales, visibilizan, un conjunto de experiencias comunes a las mujeres del magisterio, que formaron parte de esos circuitos de escucha, lectura y producción, con mayor o menor visibilidad.

Es decir, si por un lado el proyecto estatal del magisterio (fundado en el genérico masculino a pesar de ser un oficio de presencia femenina) construyó un ideal de maestra, ligado a una “maternalización de la docencia” (que concebía el espacio educativo como una extensión del espacio doméstico), donde las mujeres son alfabetizadoras pero no intelectuales; por otro, las docentes del magisterio tensionaron y desafiaron ese proyecto en sus prácticas. “Al menos en Argentina, las mujeres encontraron en el ejercicio de la docencia una posibilidad con sentido bifronte, por un lado, extender su rol doméstico a una institución pública, pero por otro, estudiar, trabajar, escribir, leer, percibir un salario, vivir solas (por los traslados); en fin, hacer uso de las herramientas de la vida pública e íntima, dos claves oficialmente negadas al género femenino.”⁴ (Caldo, 2017: 57)

Muchas de estas docentes, pueden ser consideradas dentro del universo de los “otros intelectuales”, que como señala Caldo (2018), cuestionaron modelos pedagógicos dominantes, con sus prácticas y escritos, como en el caso de Cossettini y Brumana⁵ quienes

3 Analizando las biografías de estas docentes “intelectuales” llama la atención los puntos en común con la trayectoria de Adelina: Mujeres que provienen de familias inmigrantes italianas, que nacen en pequeños pueblos de provincia, estudian magisterio y egresan como maestras normales nacionales, y producto de su trabajo suelen trasladarse a diferentes localidades a lo largo de su vida. Adelina se traslada con su familia a Carhué, luego a Azul, Brandsen

4 La autora retoma los aportes de Murillo, para repensar el concepto “privado”, distinguiéndolo de las categorías “público” y “doméstico”. El espacio privado debe ser generizado, ya que en nuestras sociedades no tiene el mismo significado para mujeres y varones. Mientras las primeras lo experimentan como privación del sí mismo, para ellos es el ámbito de fortalecimiento de su individuación, espacio de refugio y descanso de la esfera pública. Los varones transitan ambas esferas, la pública y la privada. Las mujeres gobiernan en el ámbito de lo doméstico, a costa de entregar su esfera privada de la cual no gozan, en tanto, por el rol social que se les ha asignado, sus actividades devienen en entrega permanente para los otros miembros de la familia.

5 Caldo (2018) analiza el mercado editorial de la época de entreguerras, donde distintas producciones elaboradas por docentes dan cuenta de ello.

“...tensionaron el modelo vocacional y angelical de la maestra, para situarla de cara a la vida social, sentimental, afectiva pero también material y política. Si bien los guardianes del Estado se encargaron de entramar, casi como en filigrana, los valores de la madre con la maestra, las condiciones intelectuales y laborales del magisterio hicieron de ese oficio una puerta de salida para la reivindicación de los derechos de la mujer. Ese salir generó experiencias ambivalentes que el mercado editorial germinó.” (Caldo, 2017) En el caso de las producciones editoriales de Brumana y Cosettini, ambas cuestionaron la formación del magisterio, en varios de sus fundamentos. La primera desarrollando un pensamiento sensible a las singularidades de los/as niños/as, problematizando la desigualdad social y su impacto en el aula, reflexionando sobre una práctica pedagógica necesariamente situada en las condiciones materiales de sus alumnos/as (el hambre, el trabajo, la situación económica de las familias). Cosettini, cuestionó fuertemente las formas de educar del normalismo, posicionándose en favor del escolanovismo, y generando líneas de pensamiento propias, así como una práctica pedagógica innovadora.

Como mencionamos Adelina intervino activamente en los debates pedagógicos de la época, produjo muchos materiales en ese sentido (si bien no encontramos que haya publicado editorialmente) manifestó un compromiso social con la labor educativa, preocupándose por la situación de sus alumnos/as. En un escrito publicado en el Diario El Día de La Plata y Tribuna de Brandsen el 28/2/05, reflexiona también sobre la labor docente en aquellos años en que comenzaba a ejercer su profesión: “Queridos maestros de la Provincia de Buenos Aires: Porque fui una de ustedes; porque recorrí la provincia para poder trabajar; porque no había estatuto y cobrábamos con meses de atraso; porque despiojé y bañé a los chicos y luego les di de comer; porque estuve en Quenumá, Tres Lomas, Tapalqué, Azul, Brandsen, La Plata y supervisé Berisso, Ensenada, Magdalena, Monte, Brandsen, Varela... salí de ‘mi’ Chivilcoy para ‘ser’ maestra, no era posible de otra manera; por eso se lo que significa la designación sin reglas fijas, porque se lo que es ejercer durante periodos autoritarios y tengo mucho para testimoniar al respecto de la última dictadura (...) La escuela es la única que con la acción de sus trabajadores puede lograr la transformación que necesitamos: instruir, contribuir a la educación y formación es el mayor compromiso”. Adelina funda en 1966 el Centro Cultural del Magisterio que tiene como finalidad impulsar actividades para la comunidad de Brandsen, escribe ponencias y

trabajos donde reflexiona sobre el aprendizaje de los niños y niñas, y expresa su preocupación por acerca la escuela a la comunidad, lo que da cuenta de su adscripción a un ethos educativo de fuerte compromiso social.

No buscamos forzar una identificación de la trayectoria de Adelina con aquellas docentes “intelectuales”, sino poder complejizar la mirada sobre la experiencia del magisterio en la cual Adelina se formó, y destacar otros imaginarios presentes, que cuestionan el proyecto estatal hegemónico, así como tensionan la mirada maternalizadora de la docencia. Considerando que muchas de las Madres de Plaza de Mayo fueron docentes, nos parece que indagar en las condiciones históricas del magisterio, los sentidos de ser maestra, puede brindarnos interesantes pistas para comprender sus trayectorias. Cuando se insiste en la idea de que las Madres “salieron” del ámbito privado/doméstico al ámbito público, se ignora muchas veces sus ejercicio como docentes en el sistema educativo, desde muchos años antes. Ya sea por identificar madre con espacio privado, ya sea por considerar el ámbito educativo (y el rol de maestra) como extensión del ámbito doméstico. Creo que merece la pena interrogar esa premisa de fuerte anclaje en los imaginarios sobre las Madres.

Al recorrer las fotografías tomadas por Adelina en los ámbitos escolares (las que seleccionamos abarcan los años 1969 a 1979) en general no nos encontramos con cuerpos rígidos, escenificando una rutina escolar tradicional. Los protagonistas son los/as alumnos/as, en la mayoría de ellas (preocupación central en los escritos de Adelina). Son escenas distantes en tiempos y espacios, que van del aula, al patio, a la excursión de verano donde se sorprenden con la presencia de Karadagian⁶ y sonrían todos/as amontonándose para la foto. Algunas de ellas sacadas por Adelina, la docente, otras como la inspectora o preceptora. Las fotos nos devuelven la huella del magisterio, desde una mirada poco rígida y muy humana. La mirada de una docente cuya preocupación eran esos niños y niñas a los que había que educar, y para quien esa tarea no podía pensarse sino en estrecha relación con las comunidades en las que se enseñaba, desde un fuerte compromiso. El Archivo de Adelina nos interpela con esas imágenes, y puede arrojar pistas para pensar ese magisterio en el que se desarrollaron muchas mujeres entre los años '40 y '70.

⁶ Martín Karadayijan, luchador profesional, deportista y actor argentino, conocido por su actuación en Titanes en el Ring (1922-1991)



Jardín de infantes N°1 Azul Tercera Sección (1979) (S.9: 1400)



Escuela Técnica de La Plata. 1977 (S.9: 1393)

La presencia en la plaza

Otro conjunto importante de fotografías, que abarcan la mayor parte del fondo documental, son aquellas que documentan las acciones desplegadas por las Madres. La primera foto que aparece al ver el archivo es aquella que Adelina tomó, pareciera ser, en la

primera marcha de Madres a la que asistió. Como se puede ver todavía son pocas, y como escribe Adelina, aun no llevan el pañuelo blanco como distintivo.



30/11/1977 Primera

Marcha de las Madres. [Información en reverso: primeras marchas de los jueves (del cantero de la pirámide al monumento a la bandera) el pañuelo que se ve no es por identificación sino por el sol] (S.9.1: 81)

La mayoría de estas fotos tienen como contexto el escenario público: principalmente la plaza. Plaza de Mayo, pero también plaza San Martín, plaza Moreno, ya que muchas de esas fotos retratan a las Madres de Plaza de Mayo de la ciudad de La Plata, organización a la que perteneció Adelina. En ellas las Madres están realizando diferentes acciones que Adelina registró: las marchas reclamando al Estado e interpelando a la sociedad, la presentación de petitorios, la participación de la procesión a Luján, y el ayuno en la catedral de Quilmes (1981), también el siluetazo (1983), por mencionar algunas.

La siguiente foto podría parecer a simple vista “mal sacada”. Sin embargo nos habla del contexto de producción y circulación de las mismas, así como de los sentidos que encierran, o mejor dicho, habilitan a construir. En ella vemos el torso de una mujer, y dos figuras atrás, a ninguno se les ve la cabeza. En el dorso de la misma puede leerse “La sincabeza es Rosario...”. Además señala que se da en el contexto de una volanteada. Como indiqué Adelina sacaba las fotos a escondidas, con su cámara Kodak debajo de la ropa, en los años de dictadura. Podemos inferir que esta foto está sacada en esas condiciones. También se contactaba con fotógrafos a quienes les pedía las fotografías, de manera clandestina, ya que como señalé además de tomar fotos, se encargaba de reunir las. Muchas

de las fotos tienen ese encuadre, o están movidas, por lo que podrían ser criticadas desde un punto de vista técnico, sin embargo reponen en su forma estética el contexto en el cual se produjeron.



10/09/1980 Madres reparten volantes en calle Florida. En catálogo de Memoria abierta figura “La sincabeza es Rosario...” (S.9.4:27)

Pero si observamos detenidamente muchas de las otras fotos, vemos que Adelina tenía en cuenta un criterio estético, hay fotos más o menos espontáneas, pero muchas de ellas mantienen cierto equilibrio en la composición, y hasta a veces una paleta de colores armoniosa (sea esto más o menos buscado, más o menos consciente).

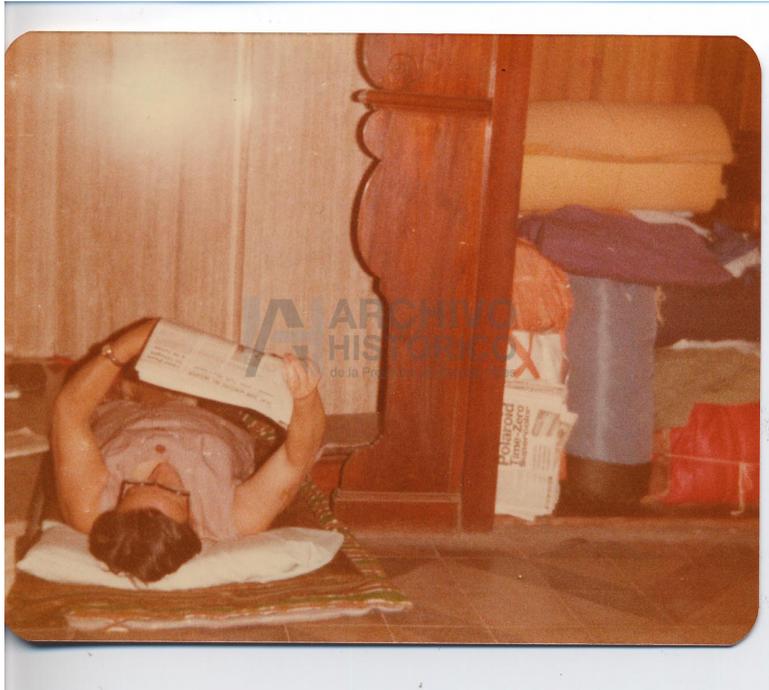
Las fotografías nos devuelven la imagen de la figura de las Madres irrumpiendo en el espacio público. Mujeres, en colectivo, “señoras” de tapado, pollera, vestido y cartera. En las primeras fotos marchan tomadas del brazo, más tímidamente. Espacio público y religiosidad aparecen también muy ligadas, y las marchas puede parecer que toman la forma de procesiones, pacíficas, en un contexto fuertemente represivo y donde las Madres, podemos pensar, hacen un uso estratégico de la concepción tradicional de la maternidad.



15 o 16 de junio de 1980. *Procesión Corpus Christi, Catedral La Plata.* [Procesión de corpus, La Plata, 16/6/80. Las que llevaban pañuelo en el brazo eran por otras flias.] (S.9.3: 1421)



1/7/1981. *Entrega Petitorio al gobierno provincial, Plaza San Martín.* (S.9: 85)



“Diciembre 1981. Catedral de Quilmes. A Dora: que siempre oculta su ternura bajo una coraza agresiva... pero te descubrí. Te quiere Adelina” (S.9:114)



Ayuno en Quilmes, salida 22/12/81 (S.9:107)

A medida que avance el tiempo las fotografías irán mostrando cambios en esas mujeres que irán incorporando distintivos y otros elementos. Además de los pañuelos

blancos y las fotos de sus hijas e hijos, en las fotos de 1982 y 1983 aparecen pancartas, banderas de arrastre y podemos notar cierto cambio en la corporalidad y en los gestos. Puede advertirse que cantan y gritan. En la fotografía del siluetazo Adelina señala a esta “buchona”, dando cuenta que la fotografía también era un modo de dejar registro sin ingenuidades.

Las fotos documentan, dejan registro de la gesta de esta organización y las diferentes acciones colectivas. ¿Es la memoria de Adelina una memoria colectiva, de las Madres? Considero que estas fotografías expresan o pueden dar indicios de los procesos de subjetivación política que atravesaron las mujeres pertenecientes a este colectivo.



(S.9:84)

3/11/1982 Plaza San Martín



8/12/1983. Ronda último jueves de la dictadura. [Frente a la Casa Rosada María Inés y Gladys Riquelme. Fotos: Pose-Alaye](S.9:404)



22 o 21 de septiembre de 1983 Tercera Marcha de la Resistencia. Siluetazo. Buchona. [En catálogo de Memoria Abierta figura: La mujer que se ve en la foto está marcada en el reverso como "Buchona". Era una española infiltrada entre las Madres] (S.9: 18)

La fotografía como aventura estética

La tercera serie podríamos denominarla Adelina y otras búsquedas estéticas. En el archivo la mayoría de estas fotos se encuentran contenidas en una carpeta denominada “Adelina fotógrafa”. En ellas podemos ver que Adelina compone imágenes, pareciera que con otra intencionalidad y sentido estético. Muchas de ellas son fotos de paisajes, donde predominan elementos de la naturaleza, sobre todo árboles y flores.



Jardín Casa de Adelina (casa calle 27...) (S.9: 3678)



*Desde la ventana 6.20 hs. Lunes
2/10/2011 ¡El sol sale para
todos! (S.9: 3641)*

El

contexto de producción de estas fotografías parece ser más privado, sacadas en un momento de soledad o tranquilidad. En general no hay personas sino objetos, paisajes, que expresan cierta calma. Solo la foto del amanecer tiene fecha (2011), aunque las otras podría deducirse que fueron sacadas en la misma época aproximada (por la calidad de la foto parecen tomadas con su cámara digital, además son todas en el mismo balcón) a diferencia de las escenas tumultuosas de las otras series, en estas predomina la calma, y aparece una mirada esperanzadora: “¡El sol sale para todos!” Escribe en la foto del amanecer.

Como se ve, muchas de las fotos tienen como escenario el balcón de su casa, y suele aparecer, también de manera recurrente, la bandera argentina como protagonista. También sorprende una fotografía del mural de Eva Perón (colocado en el edificio histórico de Obras Públicas), que se superpone con una publicidad de un micro donde podemos leer “En tu trabajo exigí estar en blanco”⁷. La fotografía parece ser sacada de manera muy espontánea al mural, sin embargo al prestar atención al detalle del colectivo, se puede percibir la intencionalidad en la composición que sugiere una relación entre la frase y el mural.



*Banderas argentinas
(S.9:1056)*

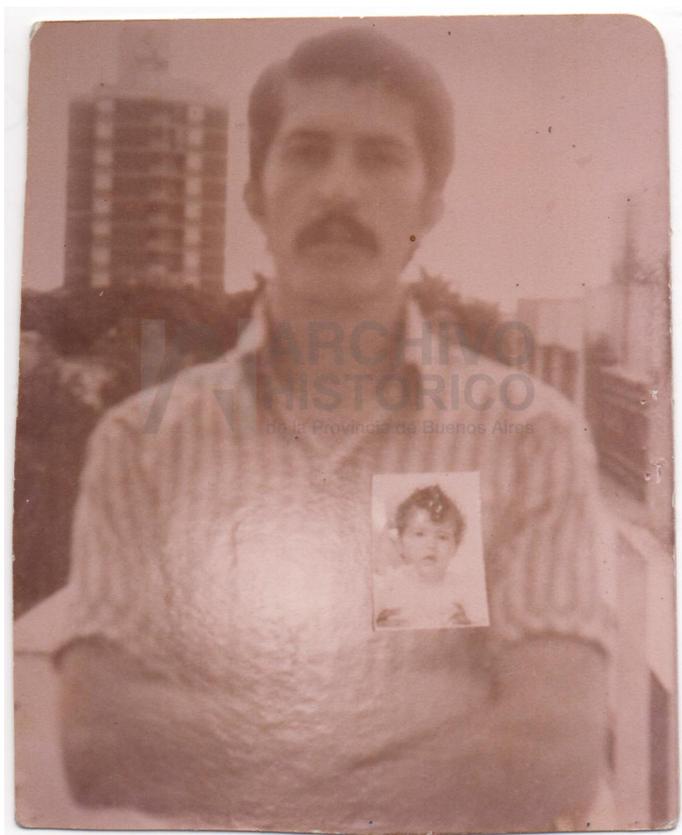
7
er

te antiperonista, sin
ante.

S/f. Foto en Buenos Aires, mural Eva Perón, propaganda (S.9:3639)

Finalmente, elijo una última foto que cierre estas reflexiones sobre el uso de la fotografía en Adelina, y que dan cuenta del uso creativo que realizaba de la misma. Hurgando en las diferentes cajas me encuentro con un fotomontaje que Adelina realiza en el balcón de su casa, según dice el epígrafe. En ella Adelina superpone una foto de Carlos y una de su nieta bebé. Es un fotomontaje hecho de manera casera, ya que lo que hace es superponer una foto sobre otra y luego les saca una foto. En el lado izquierdo del pecho de Carlos Adelina superpone la foto pequeña de su hija, Florencia. La foto además guarda cierto misterio, ya que como señalan en el archivo Carlos parece mucho más mayor de lo que era al momento en que lo secuestran. Tiene bigotes y una mirada seria. Parece “otro Carlos”, en relación a la fotografía que Adelina suele llevar en las manifestaciones o elegir para el ritual de las marchas y conmemoraciones: ese Carlos nos devuelve la mirada de un joven, podríamos decir más añorado. En este fotomontaje el Carlos de la foto que Adelina interviene parece más cercano a la figura militante, por el peinado y el bigote, también por la corporalidad. No sabremos porqué Adelina eligió esa foto, si será Carlos o no (aunque todo indicaría que sí) lo cierto es que en esa composición Adelina realiza un ejercicio compositivo que es además un ejercicio de memoria, superponiendo la figura de padre e hija, dos personas que nunca se conocieron. Los acerca, aunque más no sea a través de las fotos, del gesto estético. Superpone dos tiempos lejanos, los condensa en una misma imagen. Dando como resultado, un tiempo artificial, sintético, que vincula bloques temporales no contiguos en la realidad (Aumont, 1990) Podemos pensar que la fotografía es para Adelina una manera de acercarse a Carlos, traerlo a un presente que la experiencia

límite le arrebató. Carlos también sacaba fotografías. Aquí la fotografía parece adquirir el lugar de duelo.



S/f Fotomontaje Carlos. Hecha por Adelina en su casa. (S.9: 1331)

Reflexiones Finales

En este breve recorrido por el archivo fotográfico de Adelina, me propuse reflexionar sobre el vínculo que mantuvo con la fotografía, una relación muy dinámica y creativa. Si gran parte de las imágenes que generó buscaban dejar registro de las distintas actividades que realizó a lo largo de su vida, pudimos ver cómo en ese mismo ejercicio construyó miradas y sentidos sobre la realidad en la que actuaba.

En la primera serie, Adelina docente, la fotografía parece ocupar un lugar más espontáneo, de registro del cotidiano escolar, y en esa operación nos permite acercarnos a la experiencia del magisterio, desde las miradas de sus maestras, o de una de ellas. En la segunda, la fotografía adquiere una dimensión más política, cercana a la mirada

documental, registrando por momentos aquello que no se quería mostrar, visibilizando lo oculto, así como también registrando las acciones colectivas de las Madres desde los ojos de una de sus protagonistas. En la última serie, aquella en la que Adelina compone imágenes con nuevas temáticas, podemos sugerir que hay una búsqueda estética, más abierta, donde la fotografía parece ocupar el lugar del gusto, del deseo. Sin embargo estas dimensiones puede leerse en los tres casos, aunque considero que suele predominar alguna sobre la otra. Son las miradas de la Adelina maestra, Madre de Plaza de Mayo, y fotógrafa (en el sentido más estético).

Entonces, la fotografía fue para Adelina, un modo de dejar huella de la experiencia: en el magisterio (de esos niños y niñas, de los ámbitos en los que enseñaba) y luego en un contexto mucho más complejo y represivo, de las distintas acciones impulsadas por las Madres de Plaza de Mayo. Pero podemos pensar que fue también un modo de duelar la pérdida de Carlos, a la vez que una búsqueda personal, una práctica también de disfrute, de construcción creativa. Las fotos, además, nos permiten advertir la agencia de Adelina, y sus dimensiones políticas. También nos habla de la experiencia subjetiva de aquellas mujeres que se integraron a Madres de Plaza de Mayo, y que en ese recorrido dejaron una marca, que sigue proyectándose, a través de esas fotos, y de sus acciones, interpelando nuestro presente.

Bibliografía

Aumont, Jacques (1990) *La imagen*. Barcelona. Paidós.

Cafasso, C. (2014). *Imágenes de familia: Una exploración de las representaciones simbólicas de la familia a través de sus prácticas fotográficas* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en Memoria Académica.

Caldo, Paula (2017) *Maestras y mercado editorial en La historia argentina en perspectiva local y regional: nuevas miradas para viejos problemas*. Tomo 2; coordinación general de Susana Bandieri; Sandra Fernández. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo

Caldo, Paula (2018) *Capítulo IV Tizas y Apuntes106: costumbres en común. Maestras, libros y prácticas de enseñanza n la Argentina de 1930 en Intelectuales de la educación y el Estado: maestros, médicos y arquitectos; compilado por Flavia Fiorucci ; Laura Graciela Rodríguez. - 1a ed . - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes.*

Da Silva Catela, Ludmila. (2009) “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”. El pasado que miramos. Feld C. y J. Stites Mor (Comp.). Buenos Aires: Paidós.

Dubois, Philippe (2002) El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona: Paidós.

Farge, Arlette (1991). La atracción del archivo. Valencia: Edicions· Alfons el Magnanim, IVEI, pp. 7-39.

Feld C. y J. Stites Mor (2009) El pasado que miramos. Buenos Aires: Paidós.

Fortuny y Luis Ignacio García (editores) (2013) “Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina”, Buenos Aires, Librería, 2013.