

Pasado, historia y primera persona

El uso del archivo en FOTOGRAFÍAS de Andrés di Tella

Agustín Díez Fischer (Buenos Aires)

RESUMEN: En los estudios sobre la filmografía del documentalista argentino Andrés Di Tella (1958) es recurrente la referencia a la centralidad de la narración en primera persona, al director como investigador y al uso de recursos ensayísticos para articular la memoria personal y la historia argentina. En esta dirección, analizaremos su película FOTOGRAFÍAS como un ensayo sobre el archivo y sus dispositivos en función de reconsiderar las relaciones entre el repositorio público y el privado, entre lo personal y lo nacional, y entre el pasado y el presente. Desde este punto de vista, si las relaciones con el archivo fueron fundamentales para la memoria de los sucesos traumáticos de la dictadura argentina, este film permite pensar que esas investigaciones permearon y fueron permeables a ensayos cinematográficos que no se focalizaron directamente en la elaboración de ese pasado histórico.

PALABRAS CLAVE: archivo; cine documental; historia; primera persona

Dentro de la extensa filmografía de Andrés Di Tella, la película FOTOGRAFÍAS (2007) es una de sus producciones más complejas y también uno de sus filmes más analizados y discutidos. Desde el punto de vista narrativo, se construye a partir de constantes saltos temporales y espaciales donde se entrecruzan historias y lugares diversos que rompen constantemente la linealidad del relato. Este modo de narrar conforma un *collage* de materiales visuales de diversa índole, como registros pertenecientes a archivos privados, filmaciones públicas o escenificaciones ficcionales. Desde la perspectiva temática, FOTOGRAFÍAS es un film que funciona también como una breve retrospectiva que condensa temas presentes en toda su filmografía: la dictadura militar, la censura –tanto política como familiar–, el exilio o la historia de sus padres entrecruzada con los avatares políticos de Argentina. Todos estos aspectos son presentados cinematográficamente, a su vez, a través del uso de la primera persona y una explicitación del proceso de realización del documental.

Antes de iniciar el análisis específico del film, resumiremos en pocas líneas su argumento principal. FOTOGRAFÍAS narra la búsqueda de su director, Andrés Di Tella, por reconstruir las raíces hindúes de su familia materna; un legado que su madre, Kamala Apparao, había mantenido en reserva

durante su vida. A partir de un conjunto de fotografías donadas por su padre –disparador de la realización de la película– Di Tella planteará sus dificultades, sus contratiempos y también los desafíos que le genera transmitirle ese legado a su hijo Rocco.

VIAJE AL PAÍS DE MI MADRE, como originariamente se había propuesto llamar a la película, se divide así en dos grandes partes: la primera está centrada en Buenos Aires y la Patagonia, y la segunda en la visita a sus familiares en la India. Los viajes en el film son literales y figurados en tanto se convierten en alusiones a su propio desarrollo espiritual y personal a través de una infinidad de imágenes alegóricas como caminos ascendentes, tormentas o umbrales. Al mismo tiempo, mientras se va desarrollando el relato, aparecen múltiples historias paralelas que se entrecruzan: algunas se encuentran vinculadas directamente a su propia familia –como la de su primo Gautam, la de su prima Vidyā o la de sus padres– y otras resultan más lejanas, como la experiencia hindú de Ricardo Güiraldes, las sesiones espiritistas de su esposa, Adelina del Carril, o el encuentro con Ramachandra Gowda, el hijo adoptado por la misma Adelina en la India y que Di Tella visitará en su viaje a la Patagonia. Una figura clave que se convertirá en guía, gurú o maestro del propio director en el proceso de descubrir su pasado a lo largo del film.

Sirva esta breve sinopsis como introducción para enunciar el objetivo de este trabajo: nos proponemos en este artículo analizar los distintos tipos archivísticos que aparecen en el film, las tecnologías de registro que son utilizadas, las relaciones entre el pasado y el presente, y sus funciones dentro del documental. En la primera parte del trabajo, indagaremos sobre el uso del archivo en FOTOGRAFÍAS en comparación a su anterior película, LA TELEVISIÓN Y YO (2002), para mostrar cómo la mera referencia al paso del archivo público al privado no explica la completa dimensión de la transformación operante. En la segunda, analizaremos algunos aspectos específicos del film que, si bien parecen no ser centrales para el argumento, son fundamentales para comprender qué tipo de funciones cumple el archivo en la película y qué modelos archivísticos pueden servir para interpretarlo. En la última parte, examinaremos brevemente el modo en que esa transformación en el uso del archivo y el registro implicó un cuestionamiento no sólo de la propia condición de la primera persona –ya de por sí caracterizada por una identidad fragmentaria y en crisis– sino de su misma existencia.

Es necesario remarcar la importancia de esta perspectiva dentro del marco del cine de investigación. Ya sea en sus realizaciones cercanas a la ficción

o en la producción documental que se centró en investigar los crímenes durante la dictadura militar, el archivo se convirtió en un tópico central y recurrente que fue abordado desde diversas dimensiones. Esas elaboraciones, sin embargo, no pueden ser entendidas como fenómenos aislados o circunscritos por esquemas de género. Por el contrario, lo que planteamos es que incluso aquellos filmes –como FOTOGRAFÍAS– que se concentran en indagar sobre pasados personales encuentran con aquellas producciones –muchas centradas en explorar el pasado político de la Argentina– múltiples interrelaciones. Analizar el archivo como ese espacio de convergencia será el sustento del presente artículo.

Archivo público y archivo personal

Las películas LA TELEVISIÓN Y YO y FOTOGRAFÍAS han sido consideradas como producciones en tal medida próximas que incluso su distribución comercial se ha realizado en conjunto bajo el lema “dos ensayos autobiográficos de Andrés Di Tella”. Los críticos cinematográficos, por supuesto, no han dejado de señalar la íntima cercanía entre los dos filmes. Pablo Piedras (2014)¹, por ejemplo, sostiene que es posible constituir un par temático donde la primera película se focalizaría en la historia de la familia paterna y los devenires de la empresa Siam Di Tella, y la segunda en el legado materno y su ascendencia hindú.

La vinculación entre ambos documentales es, sin embargo, más compleja. Se advierte –con una lectura retrospectiva desde FOTOGRAFÍAS– que LA TELEVISIÓN Y YO presenta determinadas escenas y objetos que funcionan como anticipación de la siguiente película: por ejemplo, el cierre final del padre y el hijo frente al tren que pasa en LA TELEVISIÓN Y YO parece continuar en el inicio de FOTOGRAFÍAS en el sueño de su madre viajando en ferrocarril.² También pueden establecerse lazos entre escenas y objetos que se repiten en ambos filmes, como el caso de las revistas Misterix o la variedad de situaciones donde la mirada es abordada como tema en las dos películas.

¹ Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Paidós, 2014).

² Alisa Lebow (2012) ha referido a esta imagen del ferrocarril y de su madre viajando en la dirección opuesta como una forma metafórica de la vuelta hacia el pasado. También ha identificado cómo el tren puede leerse como una alusión a la imagen cinematográfica. Cf. Alisa Lebow, “The Camera as Peripatetic Migration Machine” en *The Cinema of me: the Self and Subjectivity in First Person Documentary*, ed. por Alisa Lebow (New York: Wallflower Press, 2012), 219–32.



Fig. 1: LA TELEVISIÓN Y YO (2002) / FOTOGRAFÍAS (2007)

En esta dirección, si *LA TELEVISIÓN Y YO* narra el fin de una herencia con el quiebre de la empresa paterna, *FOTOGRAFÍAS* plantea, en contraste, la posibilidad de activar un legado posible de ser transmitido a su hijo Rocco. La figura de su padre, el famoso sociólogo Torcuato Di Tella (h), se conforma como un personaje ambiguo que, por un lado, posibilita el comienzo de la exploración de la historia materna al donar el archivo que da inicio a ese proceso y quien, por otro, simbólicamente es obstáculo en la recuperación de ese legado. Este aspecto se revela de varias maneras a lo largo de la película: en sus advertencias sobre la realización de un film sobre la familia, en su desapego a la tradición representado por la cremación de los restos o en la distancia con su propia experiencia en la India.

Pablo Lanza (2010), por su parte, ha identificado también que los dos documentales oscilan entre el uso de materiales de archivos públicos –preponderantes en el primer documental– y la incorporación de material de repositorios privados –que prevalecen en la segunda película:

‘en estos dos filmes’ –cito a Lanza– ‘la principal función del archivo no es la interrogación de la imagen, sino la de establecer un dispositivo narrativo: si en el primer caso [*LA TELEVISIÓN Y YO*] le provee la excusa necesaria para adentrarse en su historia familiar; en el segundo caso [*FOTOGRAFÍAS*] es el pretexto que da paso al relato’³.

En efecto, en ambos filmes el archivo es un disparador para la narración de la historia. En el caso de *LA TELEVISIÓN Y YO*, la falta de registros visuales de los primeros años de la historia televisiva y la ausencia de recuerdos propios sobre esa etapa, lo encaminan a preguntarse sobre el pasado de su familia

paterna. En *FOTOGRAFÍAS*, por su parte, el archivo se presenta al inicio del documental como un obstáculo, un elemento en parte inaccesible o difícil de decodificar que impide recuperar ese legado. Frases como “no es posible”, “no sé quiénes son”, “hacía que tachaba, que anulaba el pasado”, “rompía fotos” se repiten en esta suerte de introducción filmica para culminar con la frase del director refiriéndose a su relación con su hijo: “me gustaría contarle a Rocco algo de la India (...) me da vergüenza –dice– no saber nada”.

En ese comienzo se hace evidente que la noción de archivo en la película será múltiple: aparecerán depósitos de características diversas –arcones, álbumes, vitrinas, bibliotecas, carpetas– y formas de registro vinculadas a distintos archivos domésticos –*Súper-8*, *home video*, fotografías, diapositivas, cartas, postales, etc.– que, en coincidencia con lo que han señalado Clara Kriger y Pablo Piedras (2012: 70) para otros filmes documentales, en *FOTOGRAFÍAS* se exhiben siendo manipulados, mostrando la “instancia de mediación subjetiva entre lo documental y lo real”⁴.

Este último aspecto es reforzado en este film con la recurrencia a lo que Roger Odin (2007)⁵ ha denominado *rememoración colectiva* del archivo privado: las fotografías, los filmes y videos caseros cumplen la función de reconstruir una historia común en el acto mismo en que son exhibidos junto a la familia, ya sea en las proyecciones filmicas o de diapositivas; aspecto performativo del manejo de los objetos de recuerdo que resulta tan significativo como la fotografía o el video mismos. Finalmente, la forma del archivo privado organiza también la estructura de *FOTOGRAFÍAS* que se desarrolla a partir de diversas entradas divididas por cortes que, en gran medida, aluden al diario personal.⁶ En otras palabras, el documental se encuentra atravesado por diversos archivos que no sólo participan del film sino que constituyen su propia forma.

Sin embargo, todas estas características, fundamentales para su comprensión, no dan cuenta de un aspecto que diferencia directamente a *FOTOGRA-*

⁴ Clara Kriger y Pablo Piedras, “Vestigios de un pasado doliente: los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 70 (2012): 93–106.

⁵ Roger Odin, “El film familiar como documento: enfoque semiopragmático”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57–58 (2) (2007): 197–217.

⁶ Podría interpretarse *FOTOGRAFÍAS* también como una transformación en la relación con el archivo de su madre: si comienza con imágenes estáticas, el final de la película refiere a archivos de movimiento, ya sea en la aparición de su madre en un registro *súper-8* o en las fotos sucesivas de Di Tella junto a Kamala en las escenas finales.

³ Pablo Lanza, “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes,” *Revista Cine Documental*, 1 (2010): acceso 30 de noviembre de 2015, http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html.

FÍAS del film anterior: la explicitación recurrente en este último documental de la continuidad entre el universo de objetos que pertenecen al archivo y aquellos que se encuentran por fuera de éste. Esas estrategias pueden agruparse en cuatro grandes grupos: relaciones de *superposición*, *técnicas*, de *encadenamiento* y de *repetición*, y *asociación*.

Las dos primeras se corresponden con distintos aspectos de las tecnologías de registro. La primera, implica la *superposición* de una figura presente sobre una proyección de un material de archivo; en una escena, por ejemplo, la aparición de la sombra del director se mezcla con la silueta de una pareja, una de las cuales es su propia madre. La segunda, la utilización del Súper-8 para filmar un acontecimiento presente, es un recurso usual dentro del documentalismo que Di Tella repite en una grabación de su propio rostro y en una escenificación con la actriz que representa a su madre.



Fig. 2: FOTOGRAFÍAS (2007)

Las opciones de *encadenamiento* se caracterizan por la sucesión en el montaje de imágenes de archivo y filmaciones presentes que muestran una asociación evidente. Por ejemplo, se observa en una ocasión la continuidad entre dos fotografías de navegación –una con su padre y otra con Rama– o, en otro momento, a su propia madre filmada en Súper-8 muchos años atrás continuando las risas de una reunión familiar presente en la India, creando con mecanismos cinematográficos un evento común entre el pasado y la contemporaneidad.

Finalmente, el recurso más recurrente y sobre el cual analizaremos el modelo de archivo en el siguiente apartado es la repetición y asociación de imágenes u objetos a lo largo de los diversos niveles de la filmación. Se trata, en la mayoría de los casos, de formas alegóricas o sumamente simbólicas dentro del documental. El caso más paradigmático es la figura del elefante, símbolo



Fig. 3: FOTOGRAFÍAS (2007)

de la memoria pero también de la fortuna y la protección del hogar, que se repite tanto en las fotografías, en una estatuilla en el arcón de su madre que luego limpia junto a su padre –quien le advierte su error al atribuirle el título de Ganesha– y con un elefante real frente a su hijo –cuyo segundo encuentro en la India alude directamente a su reconciliación con el pasado hindú.⁷

Esas repeticiones que a lo largo de la película atraviesan los diversos órdenes archivísticos son constantes también en una infinidad de elementos que representan fuertes simbolismos como el agua y la inmersión, el calzado y la caminata o el fuego. El archivo rompe así, a través de una modalidad de repetición y recurrencia, una temporalidad signada por la sucesión cronológica propia de un diario personal.

Pero, a su vez, no es solamente en el orden del tiempo donde interviene el archivo, sino también en su rol dentro del film: en el caso de FOTOGRAFÍAS, el archivo no funciona ni con una función ilustrativa ni directamente informativa –mucho menos probatoria–; las imágenes se estructuran como un elemento con relativa independencia del narrador y no aportan, en la mayoría de los casos, datos de relevancia para el desarrollo argumental. La imposibilidad de traer información sobre la familia a través del archivo es paradigmática con la lectura del epígrafe en idioma sueco de una fotografía de sus padres que había salido en un diario nórdico: Di Tella repite las palabras y adivina los sonidos sin conocer lo que está leyendo. Lo que se dice –en un aspecto sobre el que regresaremos más adelante– es dicho por alguien que desconoce su significado.

⁷ Los animales son absolutamente recurrentes y centrales a lo largo del film, y sus funciones pueden agruparse en dos grandes grupos: metáforas de la propia condición de exilio como los yaks –animales que quedaron varados en la Patagonia luego de una filmación ambientada en el Himalaya– o figuras de mediación, como Nandi, el toro de Shiva intermediario entre hombres y dioses que aparecerá en varias ocasiones en el film.

En el siguiente apartado intentaremos dilucidar el tipo de modelo archivístico al que se hace referencia con estas diversas estrategias en la película.

Del archivo personal a la historia

En una de las escenas más paradigmáticas de FOTOGRAFÍAS, Andrés Di Tella y su hijo Rocco revisan un viejo arcón que pertenecía a Kamala, su madre. Allí encuentran una escultura de un elefante y un busto femenino –los mismos que luego limpiará su padre en casa de su hijo–, un cuadro, dos muñecos y una serie de diapositivas correspondientes a la casa de Freud en Inglaterra. Esa última referencia al fundador de psicoanálisis no sólo no es aislada, sino que representa un aspecto que debe ser remarcado.

Junto con el relato del sueño sobre su madre al inicio del film, FOTOGRAFÍAS incorpora constantes asociaciones a escenas oníricas, al inconsciente, a la anti-psiquiatría, etc.⁸ Se podría sostener que estas diversas referencias se condicen con la profesión de su propia madre como psicóloga –dato que, sin embargo, no es mencionado en la película– aunque, a nuestro entender, resultaría más productivo pensarlas como una forma de tematización de las diversas relaciones entre el universo del archivo y el registro presente.

En su investigación sobre los usos de los procedimientos archivísticos en el arte moderno y contemporáneo, Sven Spieker (2008)⁹ ha analizado cómo ciertas tecnologías surgidas en la segunda mitad del XIX son comparables a las investigaciones sobre el aparato psíquico desarrolladas por Freud. Algunas analogías podrían encontrarse en las divisiones entre, por un lado, el registro –entendido como el lugar donde se encuentran los documentos cuando están en uso– y el archivo –como el espacio en el que luego se consignan– y, por otro, la conciencia –y sus contenidos manifiestos– y el inconsciente –y sus contenidos latentes– en la estructura topológica freudiana.

Ambos esquemas resultan significativos en la forma en que se plantea la relación entre los distintos niveles. Así, por ejemplo, el *principio de procedencia* mostraría cómo la estructura del archivo está ya determinada en un orden del registro y, del mismo modo, nociones como desplazamiento o condensación darían cuenta de las variadas relaciones entre contenidos latentes y manifiestos.

⁸ En algunos casos, se presentan como imágenes mínimas que se entrecruzan entre las escenas, como la breve filmación de una persona sosteniendo el libro *Your luck in your dreams*.

⁹ Sven Spieker, *The big archive: art from bureaucracy* (Cambridge: The MIT Press, 2008).

Para el análisis específico de FOTOGRAFÍAS, más que asociar las divisiones entre archivo y registro como análogas al aparato psíquico, lo que resulta productivo es analizar sus formas de interrelación. Si considerásemos los diversos depósitos, álbumes, grabaciones familiares que aparecen en la película como el ámbito del archivo, se podría vincular a la propia filmación que realiza Di Tella como correspondiente al orden del registro –reforzada por una estructuración similar a la de un diario. Entre esos niveles lo que tendría lugar es una relación de continuidad y superposición que sería característica de FOTOGRAFÍAS: una vinculación que no se presentaría en el desarrollo central de la película sino en aspectos que resultan aparentemente laterales, como si su propio carácter secundario le permitiese a objetos y escenas atravesar el umbral entre el archivo y el presente.

Michel de Certeau (1999)¹⁰, al momento de realizar su libro *La Escritura de la Historia*, analiza la relación entre historia y psicoanálisis en su investigación sobre el *Moisés y la religión monoteísta*. La división la plantea entre historia y tradición: si la primera se constituye en la ruptura entre pasado y presente (una operación que, por supuesto, se realiza en el propio presente) la tradición se plantea como la presencia de los muertos en los vivos y la coexistencia del pasado dentro del presente. Así como la historia como disciplina se constituye en base a la ruptura entre el sujeto de saber y el objeto; en el tradición, si no hay un presente aislado, dice Certeau, no existe la posibilidad de construir el pasado como un objeto de saber. En este sentido, utilizando la propia postura de Certeau, la referencia al psicoanálisis en el film FOTOGRAFÍAS no estaría vinculada a aplicar, por ejemplo, ciertas categorías psicoanalíticas al desarrollo del film o la personalidad del director, sino en abordar un tipo de relación distinta entre presente y pasado, donde tradición y psicoanálisis, de algún modo, encontrarían un punto en común.¹¹

FOTOGRAFÍAS respondería así a la advertencia que Torcuato Di Tella le había realizado a su hijo Andrés en el documental anterior: la complejidad de filmar una historia familiar –le advierte– es que se carece de la distancia histórica que separe al sujeto de su objeto de estudio. En el uso del archivo y su vinculación con el presente, FOTOGRAFÍAS muestra no sólo esa distancia co-

¹⁰ Cf. Michel de Certeau, *La Escritura de la Historia* (México: Universidad Iberoamericana, 1999).

¹¹ Las características de esa relación, por supuesto, también están vinculadas a lo que François Hartog (2003) ha denominado el fin del régimen de historicidad moderno y la caducidad del tipo de relación que planteaba entre presente y pasado. Cf. François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (Paris: Seuil, 2003).

mo imposible, sino que ambos órdenes –el archivo y el registro o el pasado y el presente– no podrían abordarse en términos de separación. El viaje a la India no sería así sólo la búsqueda de su desarrollo personal, sino la posibilidad de transformar una concepción de la historia y una posición de conocimiento que se asocia directamente a los cuestionamientos epistemológicos de los que ha sido objeto el documental como género cinematográfico.

Volviendo a la consideración de *Odin*, el uso del archivo familiar, los registros fílmicos, fotográficos e incluso la referencia a grabados de manuales ilustrados o mapas no se incorporan al film como una forma de aportar conocimiento de la India o para ilustrar la vida de la madre –aspecto que queda particularmente relegado en la cinta final– sino en función de articular otro tipo de relación entre pasado y presente. Ese contrapunto también puede ser visto entre las escenas en Buenos Aires y la India: su padre corrigiendo a su hijo una incorrecta atribución –quien identifica como Ganesha a un simple elefante– se contrapone a la de su primo Gautam, quien al llevarlo al ritual de inmersión del propio Ganesha responde, ante la pregunta sobre el significado de la ceremonia, con un contundente “ninguno de nosotros lo sabe”.

El archivo en primera persona y la memoria traumática

Me gustaría referir brevemente al alcance que tendría ese rol de la configuración del archivo en el uso de la primera persona del documental. Sus diversas características han sido extensa y profundamente analizadas en sus alcances, sus condiciones de aparición y también su genealogía histórica por los investigadores Pablo Piedras y Clara Kriger, entre otros. Ellos han señalado cómo esa primera persona no se presenta a sí mismo con una identidad estable, sino en una situación de crisis y autocuestionamiento que queda explícita, además, por la exhibición del mismo proceso de realización. Un aspecto que, como lo ha señalado Estrella de Diego (2011)¹², atraviesa las diversas artes en el uso de la autobiografía con la presentación de un sujeto escindido y fragmentario.

En *FOTOGRAFÍAS*, la formulación de esa identidad incompleta y en permanente reconfiguración encuentra su paralelo con la referencia al fracaso del documental, a las constantes dudas con respecto a lo que debe ser filmado o a la recurrente aparición de filmaciones *de otros*. Una fragilidad que alcanza también a la del propio país, cuando uno de los textos fundamentales de la

¹² Cf. Estrella de Diego, *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid: Editorial Siruela, 2011).

literatura gauchesca y constitutivos de una “identidad nacional” como *Don Segundo Sombra* se descubre como deudor de la cultura hindú. Asimismo, un tipo de identidad que encuentra su correlato en un archivo igualmente frágil, que no se posiciona desde un lugar de autoridad, sino explicitado en su carácter constructivo y ficcional, como cuando se graban en Súper-8 imágenes del presente o cuando su madre filma un libro de fotografías para crear un registro ficcional de un viaje que había realizado, pero en el que no había tomado imágenes.

El uso del archivo va, sin embargo, más allá del acompañamiento a la presentación de esa identidad en crisis y alcanza incluso a cuestionar la propia posición del enunciador en el film. Esto se pone en evidencia en la escena final, cuando el propio Di Tella consulta un médium para contactarse con su madre:

mi mamá habla a través del vidente, y entonces se pone en duda también el testimonio: ¿quién está hablando? ¿es mi mamá? ¿el vidente? ¿o es mi primo Gautam, el carnicero, que me traduce o me interpreta lo que quiere decir el vidente? Y después, cuando volvemos del vidente, ya en la calle, le pregunto a Gautam: ¿te parece que ella estaba ahí? Y él me dice: ‘Creo que sí’ (...) entramos como en una zona rara, donde el espectador se puede preguntar legítimamente ¿qué debo creer de todo esto? ¿y qué cree el cineasta, cree que habló la mamá o no? Toda esta es una zona que me interesa, porque no tendría una respuesta de verdad.¹³

Es otra de las constantes de la película la referencia a escenas de hipnosis, desdoblamiento, brotes psicóticos, magia o sesiones espiritistas: cuando el archivo inunda el presente, lo que proliferan son situaciones donde quien habla desconoce o no puede gobernar aquello que dice. Escenas de ventriloquismo que se ejemplifican en la pequeña película de dinosaurios que su hijo filma: los sonidos que el niño realiza con su voz –que podrían ser asociados a los del vidente al final de la película– hacen hablar a una pre-historia –los dinosaurios– a través de tecnología de filmación antigua –el Súper-8– en el presente.

FOTOGRAFÍAS, entonces, es un documental donde la investigación sobre el archivo se convierte en un espacio de condensación para escenificar temporalidades entremezcladas, donde no parece existir un tiempo exacto o distinto, donde lo que se dice en un país parece venir de otro, y donde la primera

¹³ Andrés Di Tella en Pinto Veas, I. (2013). Andrés Di Tella, *la Fuga* 15. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/andres-di-tella/618>, fecha de consulta: 2017-01-13

persona termina siendo tan inestable que hasta pone en cuestionamiento su posibilidad de ser tal.

Para finalizar este artículo, me gustaría señalar una correspondencia entre las funciones del archivo en este documental y ciertos procesos vinculados a la memoria política. Hacia mediados de los años 90 surgieron en Argentina grupos de hijos de detenidos-desaparecidos que buscaron no sólo la derogación de las leyes que impedían el enjuiciamiento de los responsables de la dictadura militar, sino la restitución de aquellos niños expropiados que habían nacido en cautiverio. Agrupaciones como H.I.J.O.S. se sumaron, con sus caracteres particulares, a la causa que las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo reivindicaban desde los años 70.

En ese contexto, el archivo –muchas veces constituido a partir de fotos personales– sirvió no sólo para contestar políticas de Estado, sino también como documento que interpelaba a los jóvenes, hijos de desaparecidos, que desconocían su identidad.¹⁴ De este modo, esas fotografías podían generar uno de los procesos más desestabilizadores que una persona podía enfrentar con respecto a su propio pasado: descubrir que sus padres habían sido en realidad partícipes de una expropiación ilegal y que sus verdaderos progenitores estaban muertos.

En este marco, la película FOTOGRAFÍAS parece completamente ajena a esos procesos. La referencia al proceso militar es apenas una alusión al momento de mencionar el exilio familiar y la profundización de las políticas de memoria durante la década, así como la centralidad de esas discusiones en el mismo momento en que se realizaba el film no son siquiera mencionadas. El camino de la obra se concentra en un relato personal y centrado en la reconstrucción de la memoria de la familia materna que sólo en períodos puntuales estuvo afectada por esos senderos de la historia política.

Sin embargo, puede sostenerse que los elementos mencionados con respecto al uso del archivo en FOTOGRAFÍAS no son ajenos a las elaboraciones que surgieron ante los desafíos que presentó el pasado dictatorial. En este

¹⁴ En uno de los eventos más recordados de la década, un grupo de artistas –a pedido de las Abuelas de Plaza de Mayo– organizó la muestra *Identidad* (1998) en el Centro Cultural Recoleta para ayudar a la búsqueda de niños que habían nacido durante el cautiverio de sus padres en los centros de detención. La muestra estaba constituida por una única pieza donde espejos colocados a la altura de los ojos se intercalaban con retratos en tamaño real de las parejas desaparecidas junto a una breve reseña biográfica de cada uno de ellos. Así, los jóvenes que visitaban la exposición podían, al verse reflejados entre las fotografías de los desaparecidos, reconocer, eventualmente, a sus padres.

sentido, las coincidencias se plantean en la consideración del presente como un entramado complejo constituido por temporalidades diversas, la relevancia de los archivos privados como lugares de exploración para las prácticas artísticas y las consecuencias de estos procesos frente a las configuraciones de la identidad. Desde este punto de vista, FOTOGRAFÍAS permite pensar el archivo no sólo como un espacio de exploración común, sino también como un lugar que posibilita análisis comparativos entre procesos culturales de objetivos diversos.