

DIÁLOGO

**RECONSTRUIR EL
ARCHIVO VISUAL
REPRIMIDO**

Entrevista con

**SUSANA DE
SOUSA DIAS**

SUSANA DE SOUSA DIAS

RECONSTRUIR EL ARCHIVO VISUAL REPRIMIDO¹

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ
NIEVES LIMÓN SERRANO

El panorama político de los últimos años ha devuelto a Europa a épocas que creíamos absolutamente superadas. El regreso del fascismo y la irrupción de la guerra han transformado por completo la vida de un continente encaminado, en apariencia, hacia la convivencia pacífica de sus diferentes pueblos. La guerra ni siquiera era una opción imaginable para la mayoría de la población cuando estalló el conflicto bélico entre Rusia y Ucrania en febrero de 2022, justo cuando estábamos terminando esta entrevista con Susana de Sousa Dias (Lisboa, 1962). Esta cineasta portuguesa ha dedicado buena parte de su filmografía a resignificar las imágenes guardadas en archivos policiales, militares y empresariales para recuperar la memoria reprimida de un pasado ominoso que, por desgracia, parece querer volver en pleno siglo XXI.

La trayectoria cinematográfica de esta creadora está atravesada por la pulsión de explorar la memoria colectiva para reconstruir aquellos momentos que no pudieron ser registrados o, peor aún, que fueron borrados intencionadamente, escamoteando del relato histórico una interpretación más honesta de lo que había sucedido. Las cuatro producciones cinematográficas de Susana de Sousa Dias que recorren esta conversación han tratado de revelar los puntos ciegos que la historiografía ha descuidado u ocultado de la larga dictadura salazarista² —en los largometrajes *Natureza morta* (2005); *48* (2009) y *Luz obscura* (2017)— o del proyecto que la Ford Motor Company emprendió a mediados del siglo XX en la Amazonía brasileña —en el medimetraje *Fordlândia Malaise* (2019)—. Al repasar los discursos ligados a estos poderes, esta cineasta señala la presencia de voces enmu-

decidas, imágenes suprimidas y sujetos desaparecidos que siempre estuvieron allí, por mucho que nuestra idea del pasado nos haya llegado filtrada por el relato de los vencedores.

Usando sus manos y desarrollando una labor prácticamente artesanal, Susana de Sousa Dias explora los álbumes de fotos policiales de los prisioneros y prisioneras políticas del salazarismo, las imágenes propagandísticas de las guerras coloniales portuguesas o el archivo de la Ford Motor Company para ofrecer lúcidos contrarrelatos que desafían la percepción de la realidad construida en su momento. En su empeño, esta cineasta no solo propone nuevas estrategias creativas para representar esas voces y miradas ocultas, sino que también señala la injusticia epistémica que supuso no haber recogido sus testimonios hasta ahora. De esta manera, sus películas consiguen dos cosas: primero, enfrentar al público con la constatación de que convive con un discurso del pasado bastante irreal; y, segundo, potenciar la capacidad de acción de aquellos sujetos cuyas experiencias han sido consideradas, en el mejor de los casos, simplemente como subalternas. Los rostros y palabras de estas personas pasan a un primer plano en todas estas películas y en ocasiones ocupan incluso buena parte de su metraje. Como explica la propia

cineasta a lo largo de este diálogo, la «forma justa» de mostrar estos materiales puede ser el resultado de realizar montajes en profundidad espacial o temporal para enfrentar al público con unos rostros —los de las personas represaliadas— durante larguísimo periodos de tiempo. Sus trabajos proponen por lo tanto una idea del cine como acción, pero también como experiencia inmersiva.

Esta forma de trabajar está basada en una minuciosa labor de investigación archivística que encuentra en la imagen fotográfica una materia de expresión prioritaria. Tomando las imágenes estáticas como punto de partida, la cineasta reencuadra detenidamente las miradas despersonalizadas y criminalizadas de las víctimas de la represión policial y colonial para devolverles su humanidad. De esta y otras maneras, sus películas destapan la opresión naturalizada que se ha producido durante décadas sobre algunos relatos, pero también revelan que la subjetividad puede servir para recuperar la memoria de todo un país. Inmersa en el estreno de *Viagem ao Sol* (2021) —un nuevo largometraje documental codirigido con Ansgar Schaefer— y en medio de múltiples viajes internacionales, Susana de Sousa Dias nos dedicó varias semanas para hablar de todas estas ausencias y, sobre todo, de su personal forma de paliarlas. ■

Todo archivo funciona como una herramienta de pensamiento, de clasificación y de ordenación (García Ambrunheiras, 2014), pero su discurso puede ser deconstruido y desafiado a través de un trabajo de apropiación y relectura posterior. ¿De dónde viene el impulso que te lleva a profundizar y a recontextualizar las imágenes de archivo?

Mi interés por las imágenes de archivo surgió cuando comencé a hacer una investigación sobre el cine portugués de los años treinta y cuarenta, los años que marcaron el apogeo de la dictadura. Encontré una serie de producciones que desconocía, desde películas de propaganda hasta meras actualidades. Me marcó, por ejemplo, el profundo racismo imbuido de paternalismo de las películas de la *Missão Cinegráfrica às Colónias de África* (Misión Cinegráfica a las Colonias de África)³ de finales de los años treinta, o los encuentros entre la juventud portuguesa y alemana, con las banderas nazis desplegadas. En esas imágenes vi claramente expuestas las raíces fascistas del régimen, pero también la construcción de un imaginario cuyas repercusiones se han prolongado hasta el día de hoy. Pero el verdadero impulso llegó más tarde, cuando vi los álbumes de fotos policiales de los prisioneros políticos, en el archivo de la PIDE/DGS⁴, y las imágenes del archivo del ejército (CAVE)⁵. Ahí ya no se trató ni de sorpresa ni de novedad, sino de un *shock*, de algo que no se podía explicar ni verbalizar. Puedo decir que solo diez años después de haber visto esos álbumes conseguí comprender a fondo las razones para semejante perturbación. Y, en el caso del archivo del ejército, me di cuenta de lo extraordinariamente reprimida que estaba la guerra colonial, y no solo en la sociedad —algo que ya estaba claro para mí— sino también, principalmente, en el seno de mi propia familia. Es un momento en el que todo se vuelve del revés, como si el propio tiempo se desorientase. Estos dos momentos fueron tan perturbadores que cambiaron el curso de mi trabajo y, en cierto sentido, de mi propia vida.

¿Consideras que tus películas hacen un uso subversivo de los archivos (especialmente, de los archivos policiales) para construir un relato alternativo a los discursos oficiales?

Mis películas parten siempre de puntos ciegos y de lagunas: las palabras que no fueron recogidas o fueron truncadas, las imágenes que no existen, la historia que fue borrada. No creo que sea subversivo; el archivo, sobre todo el de la PIDE/DGS, es el que subvierte las realidades que documenta.

¿Y cómo consigues dar forma cinematográfica a ese impulso?

Pensé mucho sobre esta cuestión. En mis películas, la forma cinematográfica surge siempre como resultado de un problema. En el caso de *Natureza morta*, fue el problema de querer partir de las imágenes de archivo para mostrar el otro lado de la dictadura y no tener más que imágenes producidas por la propia dictadura. ¿Cómo mostrar entonces ese otro lado? En el caso de *48*, el problema estaba en la ausencia de imágenes y documentos sobre la tortura. El historiador italiano Enzo Traverso (2007) habla de las «memorias fuertes», que son alimentadas por las instituciones oficiales y los estados, y que son más susceptibles de ser historizadas, frente a las «memorias débiles», que son subterráneas, prohibidas, escondidas. Mis películas operan en el territorio de estas últimas. El impulso no es tanto de subvertir como de revelar algo que fue ocultado, que no se ve o de lo que no se habla. Bueno, quizás la subversión esté aquí, en partir del propio archivo para hacer eso, aunque para mí se trató de un movimiento natural, ya que en un determinado momento me di cuenta de que las imágenes revelan mucho más de lo que aparentan.

Tu aproximación audiovisual a los archivos parece tener dos ejes temáticos principales: las imágenes de las experiencias coloniales y neocoloniales (en *Natureza morta* y *Fordlândia Malaise*) y las imágenes de la represión de la dictadura (en *Na-*

tureza morta, 48 y Luz oscura). ¿Cuáles son las diferencias en tu forma de trabajar con archivos fotográficos de distintas temáticas?

Las diferencias no están necesariamente en los temas de las imágenes, sino en la propia película que propongo. Para mí es muy importante intentar encontrar su forma, ya que la forma *forma* el contenido. Tengo que encontrar aquello que yo llamo «forma justa», que difiere de una película a otra. Trabajo siempre con dos tipos de estructura, la horizontal, aquella que es visible para el público, y la vertical, no visible, que constituye la verdadera base de la película. El montaje tiene gran importancia en mi proceso de trabajo, puesto que es el momento en que la película verdaderamente nace. En *Natureza morta*, por ejemplo, utilicé el montaje dentro del plano, un montaje en profundidad visual y espacial: era necesario entrar dentro de las imágenes, ver lo que había en su interior, encontrar los síntomas de una realidad que se intentó ocultar. En *48* también utilicé el montaje dentro del plano, solo que esta vez en profundidad temporal: el plano, en este caso constituido por la grabación de imágenes de fichas policiales, se altera a través de la duración, va adquiriendo diferentes sentidos, aunque visualmente sea siempre el mismo. *Fordlândia Malaise* fue un proceso completamente diferente: no recurrí al movimiento ralentizado para trabajar las imágenes de archivo, sino que hice justo lo contrario, ya que no me interesaba entrar dentro de ellas. La forma de problematizarlas pasó precisamente por el movimiento opuesto, por la aceleración: la primera parte de la película, que apenas está compuesta por imágenes de archivo, tiene centenares de planos, muchos de un solo fotograma. Se trata de un montaje intersticial: lo que está oculto surge en los intersticios.

Al margen de trabajar con archivos de imágenes, algunas de tus películas también construyen archivos sonoros a partir de testimonios como los que oímos en 48 o Fordlândia Malaise. ¿Cuál es la función de este tipo de testimonios para ti?

Terminan por funcionar como un contra-archivo. Cuando leemos los procesos criminales que estuvieron en la base del encarcelamiento de las prisioneras y prisioneros políticos, lo que oímos es la voz de la policía política, incluso en las supuestas transcripciones de las declaraciones de estas personas. Sabemos que fueron torturadas, pero no encontramos una sola referencia a este hecho, por lo que recoger estos testimonios resulta imperioso. En el caso de *Fordlândia Malaise*, la película también aborda una supresión: existe una historia oficial, la historia del proyecto de Henry Ford en la selva amazónica, y parece no existir nada más. Se habla mucho de Fordlândia como la ciudad utópica de Henry Ford o como una ciudad fantasma —y esta última aparece incluso en varios *rankings* de internet como una de las diez más aterradoras—. La verdad es que una designación es el corolario de la otra: una vez fracasado el proyecto de la ciudad utópica, parece que hoy ya no puede existir nada más allí que una ciudad fantasma. Esa es la episteme —y la doxa— dominante. La realidad, sin embargo, es muy diferente. Los testimonios sirven para contradecir las narrativas oficiales.

¿Crees que la forma en que recuperas estos testimonios puede sacar a la superficie aspectos menos conocidos de procesos y acontecimientos históricos más transitados por otros discursos y relatos?

Sin duda. En cierto sentido, se trata de «cepillar la historia a contrapelo», como decía Walter Benjamin, encontrar los ecos de las voces enmudecidas.

Jacques Derrida (1997) comparó las imágenes de archivo con fantasmas de un pasado reprimido. ¿Qué quieres dar a ver al público actual a través de tu relectura de las imágenes de archivo de la dictadura salazarista y de la Ford Motor Company?

En el fondo, se trata de confrontar al público con lo que ha sido reprimido. Y de interpelarlo, buscando romper la idea de espectador pasivo. El filósofo

portugués Eduardo Lourenço escribió en 1976 — solo dos años después de la Revolución de los Claveles— un texto titulado *O fascismo nunca existiu* en donde explicaba la rapidez con que la palabra «fascismo» estaba desapareciendo del discurso y de la memoria, dando inicio a la represión de los 48 años de dictadura. Cuando hice *Natureza morta*, que terminé en 2005, las imágenes que mostré estaban muy poco vistas, no se hablaba de la guerra colonial, mucho menos de prisioneros políticos, por no hablar de prisioneras. En 2007, por el contrario, las imágenes del dictador volvieron al espacio público y un concurso televisivo lo erigió como el portugués más grande de todos los tiempos⁶. Las prisioneras y prisioneros políticos, por el contrario, siguieron ausentes del espacio público, todavía no habían sido instituidos como sujetos históricos. Esta situación solo ha empezado a cambiar en los últimos años, pero no podemos olvidar que desde finales del siglo pasado está en marcha un proceso de criminalización de la tradición revolucionaria y antifascista. Y, al margen de esto, hoy existe, claramente, un problema de transmisión de memoria. Por eso, el trabajo con estas imágenes expone lo no pensado y lo no dicho: para mí es muy importante dar a ver estas imágenes no de manera pasiva, como si solo estuviésemos conociendo la historia de algo que ocurrió en el pasado y ya ha terminado, sino de una forma activa, sumergiendo al espectador en una experiencia y, simultáneamente, haciéndole pensar en su propio presente. En *48*, fue muy importante confrontar al público con prisioneras y prisioneros, y no con exprisioneras y exprisioneros, que en el fondo es la condición presente de la persona que habla. Al mostrar tan solo las fotografías de la ficha policial, obligo al público —que simbólicamente está situado en el lugar del encarcelador, que es una posición incómoda— a confrontarse con las miradas de los prisioneros que lo interpelan directamente y no con la mirada de los exprisioneros (figura 1). Las imágenes de Ford, por otro lado, remiten a un pasado que, en realidad, todavía no ha termina-



Figura 1. Fotografía de la ficha policial de Maria Antónia Fiadeiro, reproducida en *48* (2009)

do. Son imágenes de una historia oficial que sigue anulando todo lo que está al margen de ella. En el fondo, se trata siempre de la misma cuestión: ¿Qué historia es esta?, ¿quién la escribió?, ¿por qué continúa en nuestro presente e influencia nuestro futuro?, ¿cómo combatirla? Las imágenes están ahí para hacernos pensar.

ARCHIVOS OCULTOS Y ARCHIVOS EXPUESTOS

La digitalización de las imágenes del pasado y su actual disponibilidad a través de internet han cambiado nuestra relación con los archivos, que han pasado de ser archivos ocultos a archivos expuestos. Esta supuesta accesibilidad contrasta, sin embargo, con la tendencia a encontrar en internet solo aquello que ya sabemos que existe. ¿Qué tipo de estrategias artísticas crees que pueden ayudar a visibilizar y resignificar el archivo expuesto para evitar que se convierta en una nueva versión del archivo oculto?

Las estrategias artísticas son amplias y dependen en última instancia de cada artista. Por un lado, ya no es posible trabajar hoy con imágenes de archivo sin tener en cuenta el mundo visual en el que están inseridas, porque las imágenes, en este

momento, constituyen también la materia prima del mundo, lo construyen, actúan. Por otro lado, uno de los problemas del archivo expuesto es pensar que todo está visible y que lo que no se ve no existe. Este problema me parece que es uno de los más urgentes. Y también, como decís, ir solo al encuentro de aquello que ya se sabe que existe; no porque se quiera, sino porque hay todo un sistema de algoritmos que conduce a eso. En el fondo, se trata de encontrar formas de esquivar ese sistema y no caer en simplificaciones. Cuando estaba haciendo *Fordlândia Malaise* me quedé bastante impresionada con las imágenes que aparecían en internet, tanto las reproducidas por personas que nunca habían estado en la antigua *company town* como las fotografiadas por personas que iban allí de paso. Las imágenes son todas similares —cosa que ocurre habitualmente con las imágenes producidas por turistas—, pero en este caso no solo están mostrando un lugar, sino que están demostrando una idea, la de que Fordlândia es una ciudad fantasma. Ahora bien, es imposible, habiendo estado allá, no darse cuenta de que no lo es. Es como si el imaginario ya hubiera sido capturado por una construcción exterior, lo cual es terrible.

Durante el proceso creativo de tus películas, ¿cómo de necesario es para ti la contemplación de fotografías e imágenes?

Es absolutamente fundamental: es necesario observar una imagen durante mucho tiempo para comprenderla más allá de su sentido informativo superficial. A veces, nos impregna, hay zonas que se comienzan a abrir a los sentidos. Pero siempre es necesario ir atravesando sus capas, ya que después de una capa siempre se descubre otra: dentro de una imagen siempre se esconden otras y hace falta tiempo para detectarlas. Hay diferentes maneras de mirar: puede ser una observación activa, más analítica, una contemplación que permita que la imagen nos impregne, o apenas una mirada por el rabillo del ojo, una especie de vislumbre de algo que está presente y que de repente se ilumina...

Hablando del proceso de montaje: a veces me ocurre que no estoy mirando directamente la imagen y me doy cuenta de que hay un tempo que no está correcto. Cuando estaba montando *48* dedicaba muchas horas a contemplar las imágenes, sintiendo su duración en el tempo del montaje. Podía pasar un día con una única imagen. Pero aquí también hay otro factor importante: la contemplación no solo con los ojos, sino también con el cuerpo. Yo pienso también con las manos y por eso soy yo quien monta siempre mis películas. Puedo tener asistentes de edición puntuales, pero la película siempre se crea en el montaje, a través de un pensamiento que se construye con las manos. Y después están también los gestos, las manos que no solo teclean, sino que fluctúan, intentando medir tiempos, ritmos, intensidades. La verdad es que todo se conecta con el tempo y con la duración. Y con la creación de un espacio. Durante muchos años monté a oscuras. *Natureza morta*, *48* y *Luz obscura* fueron montadas en la oscuridad. La única luz que veía, cuando montaba, venía de las propias imágenes. De hecho, la oscuridad se extiende más allá del montaje: a partir de cierto momento comencé a vivir en la sala de montaje, a tener comida allí, mantas, una zona para acostarme. *Fordlândia Malaise*, por el contrario, ya fue montada a la luz del día.

¿Y cómo accedes a esos fondos? ¿Qué retos —técnicos, de contenido de las imágenes, etcétera— encuentras en el trabajo con este material sensible?

Los retos son muchos, desde conseguir superar los obstáculos creados por los propios archivos hasta intentar obtener las imágenes con la mejor calidad posible, cosa que a veces es imposible: porque fueron digitalizadas en un momento en que los teclines eran claramente insuficientes para los requisitos actuales —pero, como ya están digitalizadas, no se van a buscar los originales— o porque se digitalizó una parte y lo que está en película pasa automáticamente a estar inaccesible. Es como si dejase de existir o, peor aún, como si nunca hubie-

se existido. Y con respecto al contenido de las imágenes, también es muy complejo: hay que pensar por qué razón se muestra una imagen, cómo va a interactuar con las demás, qué se está haciendo y cómo. Por ejemplo, en *Natureza morta*, mostré imágenes de la parte más violenta de la guerra colonial. Desde ARTE me pidieron que las quitase de la película y yo me negué. En aquel momento no se hablaba de la guerra colonial, por lo que era fundamental sacar esas imágenes del olvido y llevarlas ante el público.

En varias ocasiones has remarcado la importancia que tiene para ti la ordenación y secuenciación del material fotográfico con el que trabajas ¿Cuáles son los criterios de selección que has utilizado para construir tus películas?

Conozco siempre muy bien los materiales con los que voy a trabajar, hago siempre una investigación profunda antes de iniciar el proceso de construcción de la película. Paso mucho tiempo con las imágenes, viéndolas, antes de seleccionarlas para la fase de montaje. Durante el montaje, voy comprendiendo cuáles son verdaderamente esenciales e intento potenciarlas al máximo. En este proceso, cada imagen es siempre una entidad activa: nunca sé *a priori* cuál va a ser exactamente su lugar en el todo de la película. Hay todo un conjunto que se va a ir trabajando y descubriendo en simultáneo: imagen, sonido, estructura, etcétera.

¿Cuánto material se suele quedar fuera y cuánto pasa a formar parte de tus trabajos?

Una de las cosas que he tenido que aprender a hacer es el luto por el material no utilizado. La mayor parte de las imágenes, por no hablar de los testimonios, se queda fuera. Hubo imágenes con las que empecé a montar *Natureza morta* que para mí eran absolutamente esenciales para la película y al final comprendí que no cabían. Fue muy perturbador. Por eso es tan importante tener tiempo para el proceso, para comprender que la imagen no cabe y para aceptarlo. En *48* también fue muy difícil. El

testimonio de cada persona aparece una única vez en la película, que se compone de células, dieciséis, una por persona, y solo estamos una única vez en cada una de estas células. Uno de los lados más problemáticos de la película, de hecho, estuvo ahí: a veces, las personas decían cosas extremadamente relevantes, pero yo solo podía poner el principio o el final. La opción era radical: tenía que cortar una cosa u otra, o hacer una película totalmente diferente que no sería *48*. Ese proceso me costó mucho, a pesar de pensar que —sobre todo en esta película— menos es más. Y, en realidad, para mí, esta era la forma justa de hacer esta película.

LA MIGRACIÓN DE LAS IMÁGENES

Las imágenes llevan décadas en proceso de migración de los archivos a las obras artísticas y de los formatos analógicos a los formatos digitales. En estos tránsitos, tus películas ofrecen al público la posibilidad de contemplar el material fotográfico de una forma muy particular. Las herramientas de postproducción digital, de hecho, facilitan su manipulación, visualización y resignificación al permitir su ralentización y reencuadre, su libre combinación, las superposiciones y yuxtaposiciones, los micro movimientos sobre cada fotografía, etcétera. ¿Estos efectos responden a cuestiones estéticas o a otro tipo de motivos?

Nunca pongo la cuestión estética en primer lugar. La estética es algo que surge de un proceso. Doy un ejemplo: cuando estaba haciendo *Natureza morta*, durante los visionados en los archivos, me di cuenta de que a veces, en el interior de los planos, aparecían señales de desintegración interna del mensaje que el régimen pretendía transmitir. Para poder observar atentamente esos planos tuve que ralentizar las películas en la mesa de montaje, avanzando, retrocediendo, parando. Los principios formales de la película —reencuadre, ralentización de la velocidad y fundidos a negro— están ligados a ese proceso. O sea, estos principios, que pueden ser entendidos como me-

ramente estéticos, en realidad surgieron de varios factores: de la necesidad de abrir estas imágenes más allá de sus sentidos inmediatos, del cuestionamiento del valor estético e histórico de la imagen de archivo, de una posición de naturaleza ética con respecto a estas imágenes, pero también de una determinada concepción de la imagen y de la historia que está en la base de mi trabajo. En 48 sucedió lo mismo. La decisión de mostrar solo las imágenes de las fichas policiales y no incluir los rostros de las personas en la actualidad no fue una decisión estética sino de fondo, con implicaciones de carácter político. Es decir, más allá de querer confrontar al público con las prisioneras y prisioneros políticos, como ya expliqué, estaba la cuestión de no querer crear una fractura temporal que contribuyese a vaciar las imágenes y las palabras. Si mostrase el rostro de las personas en la actualidad, la fotografía dejaba de tener la potencia que tiene y pasaba a ser una mera ilustración de esa persona cuando era joven. Y los relatos serían inmediatamente remitidos al pasado. Ahora bien, el proceso aquí es precisamente el contrario: se trata de comprender cómo el pasado llega al presente y cómo es transversal a nuestra contemporaneidad. Para mí, la estética no puede estar dissociada de lo político.

¿Hasta qué punto las imágenes se transforman durante este proceso? ¿Siguen siendo las mismas o ya son diferentes?

Las imágenes son las mismas, pero vistas de una forma diferente. Mis películas no parten del *détournement* de las imágenes, pero sí de su *renversement*, o sea, de darles la vuelta, ponerlas del revés, cambiar un orden determinado para descubrir alguna cosa, girar la dirección en sentido opuesto. Esta operación, al contrario del *détournement*, no pretende descontextualizar las imágenes y producir nuevos sentidos más allá de los que contienen en sí mismas, sino trabajarlas dentro de lo que ya contienen en potencia, dentro de su materia original. Esta operación no solo obliga a un visionado

muy atento, sino a una conciencia muy clara de las condiciones de producción y realización de las imágenes, y de su contexto histórico.

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO Y COMO SISTEMA DE IDENTIFICACIÓN

Historiadores como Hayden White (1988) entienden la fotografía como una herramienta básica que nos permite narrar, representar y comprender la historia. ¿Crees que estás construyendo, con los archivos, una nueva historia visual de los lugares, acontecimientos y personas que aparecen retratadas en esos mismos archivos?

Creo que cada cineasta, cada artista, está en el fondo añadiendo piezas que pueden contribuir a crear un nuevo conocimiento de las cosas y, en el caso específico del trabajo con archivos, contribuyen a desarrollar una nueva historia visual o, mejor, nuevas historias visuales. La cuestión aquí es la manera en que se utilizan los medios cinematográficos. Jean-Luc Godard hablaba de «la forma que piensa» por oposición a «el pensamiento que forma». Hayden White llama la atención sobre el «contenido de la forma», o sea, sobre las ideologías que se esconden en las más variadas formas narrativas, que es algo que se aplica tanto a la historiografía como a la historiofotografía. Cuando el pensamiento forma o cuando la narrativa formatea el pensamiento, no puede haber novedad. La forma pensante, por el contrario, está viva, no tiene un esqueleto, tiene un sistema nervioso en devenir permanente. La historiografía artística — llamémosle por ahora así— no fija, sino que abre, y de esa abertura puede irrumpir un nuevo conocimiento.

El empleo de fotografías para identificar a todo tipo de prisioneros es una práctica habitual en la historia de este medio. Hay incluso varios «fotógrafos de cárceles» que, sin alterar la uniformidad de este tipo de imágenes, llegaron a firmar algu-

nos de sus retratos. ¿Encontraste alguna marca de autoría en las fotografías de fichas policiales con las que has trabajado? ¿Llegaste a identificar a alguno de esos fotógrafos?

Hay diferencias notorias entre las fotografías, que también están muy ligadas a la época en que fueron tomadas y a los materiales utilizados —no hay que olvidar que fue una dictadura que duró 48 años—, pero no encontré propiamente marcas de autoría, porque tampoco las abordé desde esa perspectiva. Pregunté siempre por los fotógrafos, pero no llegué a identificarlos.

¿Qué recursos utilizas para dar un nuevo sentido a estos retratos, es decir, para recontextualizar y resignificar las imágenes deshumanizadas de los archivos policiales?

La duración. Y trabajar con la copresencia de temporalidades heterogéneas. En el caso de *48*, también fue fundamental mantener la integridad de la fotografía, en el sentido de no interrumpirla, no cortarla, no yuxtaponerla a otras imágenes de otro género. Se trata de un montaje en profundidad temporal, como expliqué anteriormente, en el que la manera de articular la imagen y el sonido es crucial. Una misma imagen se transfigura a través de la duración. Su estatuto oscila, a veces entre polos opuestos. La misma imagen puede instituirse tanto en imagen de archivo como en imagen de memoria; en imagen objetiva o en imagen mental; en imagen familiar o en imagen impregnada de extrañeza. Otro aspecto crucial es la mirada: quién ve y quién es visto. A veces, el público observa las imágenes a través de su propia mirada; otras, esa observación se realiza a través de la mediación de las palabras de los propios prisioneros y prisioneras, cuando se refieren directamente a las fotografías. En otras ocasiones, intenté que el público pasase de observador a observado. La condición del plano, en todo caso, se va alterando desde un punto de vista formal, actuando sobre la percepción del espectador y colocando su neutralidad en cuestión. En realidad, los recursos son

bastante simples: ralentización, fundidos a negro y uso de planos en negro. Los fundidos a negro no solo hacen que la imagen desaparezca: ellos mismos actúan, hacen aparecer post-imágenes. De igual forma, los negros no son inertes, sino todo lo contrario: tienen espacio dentro de ellos, también actúan; entre otras cosas, anulan la frontera entre el espacio de la película y el espacio de la sala de proyección y se instituyen como pantalla de proyección del imaginario de los espectadores y espectadoras.

¿Trabajas también con archivos privados?

Sí, sobre todo con acervos personales, con imágenes que forman parte de la historia familiar de las personas que filmo: un álbum familiar con fotografías de la clandestinidad, álbumes de familia de niños y niñas austríacas, en fin, imágenes que voy descubriendo a través del contacto con la gente, por lo que el acceso es natural. *Viagem ao Sol*, por ejemplo, ha sido una película realizada mayoritariamente con acervos personales, aunque también utiliza metraje de archivos públicos. Es una película que tiene un estatuto particular dentro de mi trayectoria, ya que la idea de su realización no fue mía, sino que fue un trabajo a varias manos, incluso el montaje, algo que fue completamente nuevo para mí. Se trata de una codirección con Ansgar Schaefer, mi productor desde hace mucho tiempo —también marido— y autor de la idea. Son fotografías y películas familiares de los años cuarenta y cincuenta que abren otro tipo de cuestiones, ya que la mayoría de veces son imágenes sujetas a los códigos de representación familiar de la época en que fueron creadas: hace falta saber quién cogía la cámara en el contexto familiar —normalmente la figura masculina— y de qué forma cada imagen puede estar mediada por esa mirada. No obstante, en lugar de entrar en las imágenes a través del *zoom in*, como hice en *Natureza morta*, en donde la imagen reencuadrada está ampliada, esta vez intenté mantener el tamaño original de la imagen, utilizando peque-

ños marcos para destacar determinados detalles. Una de las razones tiene que ver con el hecho de que los niños y las niñas siempre aparecen en los márgenes —de las imágenes, de la historia— y querer explicitar este hecho. Otro aspecto importante de este proceso fue intentar contar la historia a través de la mirada de esos niños y niñas en lugar de a través de la mirada del adulto que reflexiona sobre las experiencias de la infancia. Hay momentos, en los testimonios de vivencias infantiles, en que oímos claramente la voz de esos niños y niñas hablando dentro del adulto. ¿Qué vieron esos niños y niñas? ¿Y qué esconden o revelan las imágenes familiares en que figuran? La película nace de esta articulación.

MIGRACIONES COLONIALES EN NATUREZA MORTA

Natureza morta presenta la guerra colonial como el inicio de la agonía política de la dictadura salazarista. La película, en este sentido, parece tener una dimensión forense, como si la revisión de las imágenes permitiese hacer una autopsia del régimen político que las produjo. ¿Cómo fue el proceso de selección de las imágenes específicas que finalmente componen el metraje de esta película?

Fue un proceso extremadamente largo. Vi centenares de horas de imágenes de archivo y acabé por seleccionar cerca de veinte como base para el montaje. Después pasé a una primera fase de organización de estas horas en secuencias predeterminadas. Es importante explicar que la película fue pensada en torno a la noción de «exposición»: exposición como acción de colocar alguna cosa a la vista de alguien, como modo según el cual un objeto recibe la luz, etcétera. Esto implicó pensar en una estructura espacializada, como si el público estuviese en un espacio con varias salas, por lo que las secuencias fueron pensadas como salas: «sala de las colonias», «sala de la iglesia», «sala de la libertad», etcétera. No se trata aquí de intercambiar

una palabra (secuencia) por otra (sala), sino de una conceptualización diferente con implicaciones distintas, es otra forma de pensar y de hacer. Y hubo un aspecto muy importante: en un momento dado, comprendí que no eran necesarios, digamos, diez planos para transmitir una idea, sino que a veces bastaba solo con uno de esos planos —siempre que entrase en él en profundidad, en un proceso de montaje dentro del plano—. De ahí que la primera versión de la película tuviese cerca de 45 minutos de imágenes de archivo, mientras que la versión final, que tiene una duración de 72 minutos y que terminé un año después, tuviese poco más de 12 minutos de imágenes de archivo, al margen de las fotografías. Pensé mucho sobre cada imagen. Fue una construcción con elementos mínimos, pero trabajados con precisión. Busqué imágenes muchas veces descuidadas, anodinas, restos que no entran en la gran historia pero que son reveladoras de lo que el tiempo ha reprimido. Jacques Rancière (2013: 23), en su análisis de la escena de apertura de *Le tombeau d'Alexandre* [La tumba de Alexandre] (Chris Marker, 1993), explica que «la historia es el tiempo en que aquellos que no tienen el derecho de ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen». Esa es una de las potencias de la imagen de archivo: la aparición, muchas veces de fondo o en los márgenes, de los olvidados de la historia.

Has explicado en otras ocasiones (Armas, 2012) que la imagen inicial del pequeño mono que avanza hacia una mano humana (figura 2) establece una conexión entre tu memoria individual —por el recuerdo de un tío militar que volvió de la guerra con un mono parecido— y la memoria colectiva —de muchas otras personas que interpretaron esa imagen de forma similar—. No obstante, ¿hasta qué punto esa imagen (o cualquier otra imagen) puede ser polisémica?

La idea es precisamente esa. La imagen inicial, de hecho, no está ahí por causa de esa conexión. La gente suele pedirme que explique el significado de esa imagen y yo respondo que no es mi obje-



Figura 2. Imagen inicial de *Natureza morta* (2005)

tivo cerrar las imágenes a un único significado. Las imágenes están abiertas a diversas lecturas, y ese es uno de los propósitos de la película. Suelo explicar, sin embargo, mi razón privada, que es la que decís, el hecho de cruzar mi memoria con la memoria colectiva: muchos militares volvían de la guerra con un mono y esos monos se quedaron en la memoria de muchas personas. Bueno, hoy probablemente solo los más viejos se acordarán, pero, en el momento en que hice la película, este recuerdo todavía estaba muy presente.

¿Cuántos significados pueden coexistir, en tu opinión, en una única imagen?

Muchos, depende del uso que se haga de las imágenes. Podemos hacer una imagen para decir todo y su contrario, especialmente cuando la sometemos a un texto o a una narrativa. Chris Marker lo demuestra muy bien en la película *Lettre de Sibirie* [Carta de Siberia] (1958), en la secuencia sobre Yakutsk. Después están los procesos de montaje que pueden subvertir el sentido original de una imagen, por asociación. Estas fueron algunas de

las dificultades con que me encontré cuando monté *Natureza morta*. No quería usar texto, porque acabaría siempre por inducir una lectura de las imágenes y tampoco me interesaba subvertir la imagen hasta el punto de que su lectura fuese extrínseca a su contenido original. La cuestión resultó compleja al trabajar con imágenes de propaganda, que fueron producidas para difundir un mensaje muy específico. Nunca traté las imágenes como puntos fijos en el curso de la historia: la lectura de una imagen depende de muchos factores, como el momento histórico en que se ve y también quién la ve. Marcel L'Herbier decía que la cámara «hace ver lo que no pudieron ver aquellos que vieron». Ver una imagen en el tiempo en que fue realizada o cincuenta años des-

pués es completamente diferente: los significados se van abriendo. Georges Didi-Huberman dice que no basta encontrar sustantivos o adjetivos en relación con las imágenes para decir lo que son, es preciso ver lo que hacen. Nunca traté las imágenes como cosas inertes. Busqué verlas siempre en su dimensión de acontecimiento.

¿Crees que es posible interpretar la imagen del mono como una referencia a los procesos de migración colonial que llevan a las personas (y a los animales) más allá de su lugar original?

Creo que la imagen es muy poderosa y que tiene muchas posibles lecturas.

¿E incluso como una alegoría de la miniaturización de los pueblos portugueses y africanos durante la dictadura salazarista?

Nunca la vi de esa forma, pero admito que esa lectura también puede surgir.

Uno de los momentos más intensos de *Natureza morta* es el zoom out que haces sobre fotografías

de diferentes mujeres detenidas por la PIDE, a mitad del metraje (figura 3). ¿Se trata de otro nexo entre la experiencia individual y la experiencia colectiva?

Sí, no son personas aisladas que están presas, sino que es toda la sociedad la que está sujeta a ser vigilada. Hasta ese momento solo había mostrado imágenes de fichas policiales en secuencia, una detrás de otra. La película, de hecho, comienza con una serie de imágenes que se van yuxtaponiendo de prisioneras y prisioneros políticos, mirando hacia nosotros: son mujeres y hombres que interpelan al público directamente. Para mí, era muy importante comenzar la película con esa interpelación. En el momento en el que hago el *zoom out* ya no solo vemos individuos, es toda la sociedad la que está ahí representada.

Tu relectura del archivo salazarista en *Natureza morta* y 48 presta mucha atención a las miradas a cámara, que se convierten en un acto de resistencia frente al colonialismo y a la represión: ¿qué ves en esas miradas?

Figura 3. Fotografías de prisioneras políticas en *Natureza morta* (2005)



Cuando vemos las imágenes producidas a lo largo de las varias décadas, muchas de ellas de propaganda, percibimos que hay una dimensión ficcional en ellas, en el sentido de que las reglas clásicas del cine de ficción —por ejemplo, no mirar nunca a la cámara directamente— se mantienen en las imágenes de cariz documental. Uno de los casos más significativos para mí fue una escena de aparente confraternización entre las tropas portuguesas y los habitantes de una población de Guinea-Bisáu que encontré en el archivo del ejército. Estas imágenes estaban en una bobina de restos, de planos pegados unos a otros de varias procedencias, que no formaron parte del montaje final de ninguna película. Los militares interactúan con las mujeres que se disponen en línea, los cuerpos obedeciendo a posiciones predeterminadas, cada uno en la posición requerida. Las miradas, sin embargo, se dirigen directamente a la cámara, la miran de frente con dureza, la confrontan. No es por casualidad que estas imágenes no formaron parte de ninguna película: la fuerza de la mirada consigue romper con todo el dispositivo montado por los portugueses, físico y fílmico. En la mirada de las presas y presos políticos, muchas veces, también existe esa confrontación, sobre todo en aquellas personas que pertenecían a organizaciones políticas, como el Partido Comunista Portugués, por ejemplo. Los cuerpos tienen que estar en las posiciones requeridas, pero nadie puede controlar la expresión desde el exterior.

¿Qué tipo de emociones consigues distinguir en esas miradas?

Cuando abrí por primera vez los álbumes de reconocimiento de la PIDE/DGS, me quedé extremadamente perturbada por aquel conjunto de rostros y por el abanico de expresiones que se detectaba en ellos. Cuando se habla de fotografía judicial, muchas veces se refiere el carácter de desobjetivación que provoca en las personas: rostros despersonalizados, atrapados por el sistema policial y por el sistema de fuerza que es el propio dispositivo foto-

gráfico judicial. Pensé mucho en esto, pero lo que pasa es que, cuando alguien entra en el marco de las prisiones políticas, la situación cambia: hay un imperativo moral, de lucha contra un sistema inicuo; pero también hay sorpresa o incluso terror al ser atrapado por este sistema sin entender por qué. Por eso estas imágenes son tan potentes y perturbadoras. Y, en lugar del efecto de desubjetivación, lo que se produce es exactamente lo contrario: la subjetividad queda inscrita con gran intensidad.

¿Cuánto tiempo podías pasar ralentizando y reencontrando las imágenes en las que aparecen esas miradas hasta encontrar el ritmo y el tono adecuado para identificar y destacar esas emociones?

Mucho tiempo. Mucho, mucho tiempo, de verdad. De hecho, como ya expliqué, la primera versión de *Natureza morta*, con cerca de hora y media, utilizaba unos 45 minutos de metraje de archivo. Fue en el transcurso de los meses siguientes de montaje que empecé a adentrarme en esas imágenes, a estar con ellas sin la presión del tiempo. La película fue en parte financiada por ARTE France – La Lucarne, un *slot* dedicado a cine de autor, por lo que me dieron plazos fijos. Afortunadamente, acordaron darme más tiempo y conseguí tener un año más allá del plazo inicialmente estipulado para terminar la película. En ese momento estaba haciendo mi tesis de máster y, a través de la Facultad de Bellas Artes [de la Universidad de Lisboa], en donde trabajo como profesora, recibí un apoyo que me permitió dedicarme a tiempo completo, durante dos años, a la investigación, incluyendo la realización de la película. Pasó lo mismo, de hecho, con *48*, que formó parte de mi tesis de doctorado, pero ahí ya fueron tres años. Durante ese tiempo pude concentrarme completamente en cada una de las películas. Lo que ocurre es que la relación con el tiempo no solo cambia durante el proceso de montaje, sino que el propio tiempo se extiende y se dilata en todas las dimensiones de la vida. Durante el montaje de *48* me empezó a ocurrir una cosa extraña e inesperada y es que, a pesar de

estar obcecada en el montaje de la película, y de estar comiendo y durmiendo en la sala de montaje, cuando paraba para hacer un descanso vivía ese pequeño intervalo de forma muy intensa, durante todo el tiempo que contenía. Cuando leía, por ejemplo, cada palabra era casi vivida, como si leyese con el cuerpo entero. Comencé a tener tiempo interior para leer poesía. Tiempo para caminar. Esta dimensión temporal, que en el fondo es interna, es fundamental para trabajarse con las imágenes.

Las imágenes de prisioneras y prisioneros políticos incluidas en *Natureza morta* muestran una gran diversidad social: mujeres europeas, hombres africanos, niños y adolescentes, etcétera. ¿Esa diversidad ya estaba presente en la propia organización del archivo o ha sido destacada después por ti, para la película?

Algunos de los álbumes de reconocimiento contienen, aunque sea parcialmente, alguna categorización, pero son la excepción: personas uniformadas, hombres africanos, etcétera. Está la página que filmé que agrupa mujeres, pero la gran mayoría se encuentran dispersas. Para mí era muy importante mostrar esa diversidad y destacarla en la película, ya que se trató de un régimen que afectó a toda la sociedad; cualquier persona podía ser detenida. No obstante, el proceso para conseguir filmar esas imágenes estuvo lleno de obstáculos, comenzando por la negativa de la directora [del archivo] en aquel momento a autorizarme a hacerlo. Esta persona consiguió dificultar bastante el rodaje en 2003, pero no lo pudo impedir. Poder llegar a fotografías que mostrasen esta diversidad social y generacional fue un proceso kafkiano, porque el archivo exigió autorizaciones de cada una de las personas que figuraban en las fotografías o bien, si habían fallecido, tenía que presentar las autorizaciones de sus herederos, los certificados de defunción... en fin, fue muy complicado porque ni siquiera me permitieron tocar las fotografías para ver los nombres que estaban en su reverso. Y en una dictadura que

duró 48 años, con tanta gente detenida, puede imaginarse la dificultad. Sería fácil, como de hecho fue, contactar a las detenidas y detenidos políticos más conocidos, pero ¿y la gran masa de gente anónima? Si una persona se somete a las imposiciones de los arcontes, como tan bien les llamó Derrida, la historia estará siempre parcelada.

Las imágenes de archivo tienen un carácter sincrónico, porque retratan un aquí y ahora, pero también admiten una lectura diacrónica, ya que se pueden organizar en series. *Natureza morta*, en este sentido, tiene una secuencia que muestra lo que permanece —la dictadura, la represión— a través de lo que cambia —el proceso de envejecimiento de los prisioneros y de los dirigentes de la dictadura—. ¿Cómo se te ocurrió la idea de este montaje?

La película tiene como base una determinada concepción de la imagen y de la historia. En el momento en el que comencé a trabajar en el proyecto, acababa de publicarse el libro *Devant le temps* de Didi-Huberman (2000)⁷. Después salió *L'image survivante* (Didi-Huberman, 2002)⁸ y también hubo una reedición en francés de los escritos de Aby Warburg, de quien poca gente hablaba en aquella época. Ambos autores fueron una puerta de entrada para pensar la imagen de archivo y la construcción de la historia a través de la imagen en movimiento, a quienes se añadirían después otros autores. La cuestión de la sobredeterminación de la imagen, el concepto de síntoma, la «fórmula extrema», «ver o saber», que Didi-Huberman (1990) explica en *Devant l'image*⁹ —frente una imagen estamos ante un dilema entre ver y saber y, en última instancia, o sabemos o vemos—, fueron determinantes para la concepción de la película. La noción de historia a contrapelo de Walter Benjamin, la idea del traperero de la historia que va recogiendo materiales secundarios, anodinos y, sobre todo, la noción de que un hecho del pasado no es un hecho objetivo, sino un hecho de memoria, implica que la historia y sus modalidades temporales sean pensadas de una forma diferente.

De ahí que la película tenga dos principios fundamentales: no recurrir a la palabra, oral o escrita, y no ser cronológica. Aun así, hay una macrocronología, pero la película trabaja con la anacronía: cada secuencia tiene, en su interior, imágenes filmadas en épocas diferentes, sin una organización cronológica, puesto que la historia no es un simple proceso continuo, ni un saber que se pueda fijar a través de un discurso causal. Por otro lado, no quería supeditar las imágenes a un texto que influyese en la forma en que deberían ser leídas. La lógica de la película es otra. Tampoco era importante explicar el contexto dictatorial portugués. Para mí, era más relevante partir de los rasgos comunes a las dictaduras para reflexionar sobre este periodo y lo que subsiste de él en nuestros días. Pero, claro, era importante que hubiese puntos de anclaje, marcadores temporales: la entrada en la OTAN, el inicio de la guerra colonial, etcétera. El dictador es uno de esos puntos de anclaje, tal vez el marcador más directo, puesto que a través de su figura percibimos el paso del tiempo: Salazar estuvo 42 años en el poder (figura 4). Y con respecto a las prisioneras y prisioneros políticos, hay también otra dimensión que para mí fue muy relevante: no se trata solo de visibilizar los años que pasan —que

Figura 4. António de Oliveira Salazar en *Natureza morta* (2005)





Figura 5. Imagen de propaganda durante la guerra colonial incluida en *Natureza morta* (2005)

son muchos y muestran que las personas fueron detenidas varias veces, o que estuvieron en prisión durante muchos años, algunas más de dos décadas— sino de hacer también visible el intento de la dictadura de destruir a estas personas, no solo desde un punto de vista físico, sino también anímico.

Muchas de las imágenes coloniales incluidas en *Natureza morta* resultan enigmáticas para el público internacional actual, como la secuencia en la que unas mujeres africanas llevan a hombros a un militar europeo o la secuencia que muestra a unos soldados portugueses interactuando con unos niños africanos (figura 5). ¿Podrías explicar el contexto de estas imágenes?

Ambas son imágenes oficiales, propagandísticas. En el primer caso, se trata del coronel [Arnaldo] Schulz, Gobernador de la Guinea portuguesa [entre 1965 y 1968]. Esta imagen aparece en la película después del *zoom out* sobre las fotografías de las prisioneras y antes de la confrontación de la mirada de las mujeres africanas con la cámara que las filma. En el segundo, se trata de una ima-

gen tomada de una de las películas sobre las acciones psicosociales del ejército, que pretendían mostrar el supuesto apoyo que los militares portugueses recibían de las poblaciones de las excolonias y la forma benévola con la que las trataban. Al eliminar la música y la narración de la película, que inducen a una lectura muy específica de las imágenes, y descomponiendo el plano que muestra a los niños, vemos aparecer rastros de otra realidad. Estas películas buscaban inculcar en la población portuguesa la idea de que Portugal era un país cohesionado, multirracial y pluricontinental, dentro de la construcción de Gilberto Freyre, un sociólogo brasileño cuyas teorías se llegarían a convertir en uno de los grandes pilares ideológicos del régimen, con consecuencias que perduran hasta hoy¹⁰. Su concepto de luso-tropicalismo continúa activo y forma parte del imaginario de muchos portugueses y portuguesas, muchos nacidos ya en democracia.

LAS IMÁGENES QUE FALTAN

La presencia de imágenes de la guerra colonial en *Natureza morta* contrasta con la ausencia de imágenes del archivo policial colonial en 48: dentro de una película sobre imágenes que faltan (las imágenes del momento exacto de la tortura), esa ausencia añadida (la falta de imágenes de los presos políticos africanos) abre un vacío todavía mayor que tú decides explicitar en la película a través de la imagen de un paisaje nocturno casi imperceptible. Años después, *Fordlândia Malaise* también es, a su manera, una película sobre imágenes que faltan. ¿Cómo te enfrentas a estas ausencias?

Siempre es complicado. En 48 las enfrenté con una gran angustia, por ser una película basada en la articulación entre fotografías de fichas policiales y los testimonios de las personas que apa-

recen en ellas. ¿Qué hacer cuando esas imágenes no existen? La solución fue todo menos inmediata, porque pensé mucho en lo que podía hacer. Finalmente, tomé la decisión de incorporar esa ausencia a la película, evidenciando y problematizando los límites de los archivos y la constatación de que hay imágenes que faltan. Si no hay imágenes, no me las voy a inventar, voy a explicitar esa ausencia, en este caso de forma extrema, a través de la introducción de una pantalla en negro. A partir de ese momento, quebré el sistema de la película; y, al quebrarlo, se hace difícil volver atrás: una vez creada la disrupción puede surgir algo nuevo. El testimonio siguiente ya fue montado de forma diferente y decidí que sobre el negro de la pantalla se inscribiese el negro de la película que, a su vez, da paso al negro de una noche. En el caso de *Natureza morta*, la idea era mostrar el otro lado de la dictadura más allá de lo que mostraban las imágenes filmadas en la época, utilizando solo imágenes de archivo. Me di cuenta enseguida de que me faltaban todas las imágenes que necesitaba, pero la cuestión aquí es no desistir nunca. *Fordlândia Malaise* es un caso diferente, por ser una película realizada en condiciones muy particulares, ya que nació de un proceso que integró de inmediato las soluciones a esas ausencias.

¿Y cómo conceptualizas esas imágenes que faltan?

Mis películas parten de lagunas, pero su problematización no está propiamente en la ausencia, sino en el encuentro de aquello que contradice esa ausencia. O sea, la premisa nunca es «como esto no existe, ¿cómo lo voy a mostrar?». Mi proceso es precisamente el contrario: mis películas nacen del encuentro de algo que puede revelar un punto ciego, una laguna, algo que no tiene imagen. En el caso de *48*, la idea inicial no partió del hecho de no haber imágenes de tortura, sino del hecho de haber percibido que las imágenes de las fichas policiales revelaban algo para lo que no teníamos imagen. *Fordlândia Malaise*, por su parte, trata de los puntos ciegos de la historia de Fordlândia,

siendo uno de ellos la historia que antecede a su fundación, algo de lo que no existen ni palabras ni imágenes. El encuentro, en este caso, se da a través de la recreación oral de los mitos por parte de algunos de sus habitantes, para llenar un vacío existencial provocado por la ausencia de historia, dando cuerpo a un eslabón que se había perdido. Es lo que existe en potencia en una presencia que puede ser tenue, que puede encontrarse donde menos se busca, en los vestigios más humildes que las construcciones históricas han ido dejando detrás de sí.

¿Hasta dónde es posible reconstruir ese tipo de registros?

Aunque mis películas nazcan de la percepción de que hay algo que puede revelar un determinado punto ciego, el enfrentamiento con la ausencia está siempre presente. La ausencia no es pasible de ser reconstruida con palabras e imágenes, ya que nunca deja de ser ausencia. Esa es tal vez la paradoja que se encuentra en el interior de mis películas: al buscar formas de paliar una ausencia, estoy simultáneamente explicitándola, poniendo de manifiesto su implacable existencia. Esos registros, por lo tanto, no se reconstruyen, sino que se crean, a veces con saltos imaginativos, como hacen los habitantes de Fordlândia.

MIGRACIONES NEOCOLONIALES EN FORDLÂNDIA MALAISE

***Fordlândia Malaise* es el resultado de tu colaboración con el colectivo artístico francés *Suspended Spaces*. ¿Cómo surgió esta colaboración?**

Conocí a Françoise Parfait y a Jacinto Lageira cuando estaba en París, haciendo el doctorado. Fue a través de ellos que conocí a otros miembros de *Suspended Spaces* y ellos conocieron mi trabajo. Unos años más tarde, en 2016, decidimos organizar un coloquio internacional en Lisboa a partir de las investigaciones y experiencias artísticas del colectivo. Fue mi primera colaboración, que resul-

tó en un texto publicado en *Suspended Spaces #4: a partilha dos esquecimentos* (Dias, 2018: 153-159). En 2017, me invitaron a integrar el proyecto de Fordlândia, que se realizó en 2018, y desde entonces colaboro con ellos.

¿Conocías ya la historia de Fordlândia antes de recibir esta invitación?

No, fue la primera vez que oí hablar de esta antigua *company town*.

El Archivo Ford está disponible en internet, en la web de The Henry Ford Museum of American Innovation, a través de la que se puede acceder — en febrero de 2022— a 184 fotografías relacionadas con la actividad de la Ford Motor Company en Brasil. ¿Cuándo comenzaste a explorar este archivo?

Empecé mi investigación sobre Fordlândia y su historia antes de viajar a la Amazonía. Además de consultar publicaciones, también fui viendo muchas imágenes producidas por la Ford Motor Company que se encuentran dispersas por varias webs. Comencé a investigar más a fondo el propio archivo solo después de haber regresado de ese viaje, ya con una idea más clara de lo que iba a hacer.

¿Cuánto tiene de archivo expuesto —por estar disponible en internet— y cuánto de archivo oculto —por el carácter incompleto e interesado de su discurso, por todo lo que no muestra de la historia de Fordlândia?

La gran cuestión aquí, en realidad, es lo que está oculto. El archivo oficial al que podemos acceder en internet, The Henry Ford, está en consonancia con la idea que difunden las imágenes más recientes, que se van diseminando por una miríada de sitios web: la idea de que la historia de Fordlândia es una historia de una ciudad ideal imaginada por Henry Ford. Cuando empecé a investigar encontré mucha información sobre ese proyecto. Uno de los libros esenciales fue el de Greg Grandin (2009), *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgo-*

tten Jungle City. Mi idea inicial era centrarme en las cuestiones de poder y en la violencia intrínseca del proyecto y tomar como punto de partida algunas historias documentadas por Grandin en su libro. A medida que iba investigando, sin embargo, me fui dando cuenta de que esta no era una historia del pasado, porque la vida en Fordlândia proseguía. Lo único que no comprendía era la relación de la gente con las ruinas del proyecto —en aquel momento me parecía que estaba en ruinas— e incluso la distancia física en relación con ellas. Solo cuando llegué allí comprendí que esta también era una historia del presente y que había un después de Henry Ford. Y claro, también había un antes. La Amazonía, contrariamente al mito habitual, era todo menos un territorio virgen. Y la situación fue la siguiente: están las imágenes producidas por la Ford Motor Company, películas y fotografías que, en el fondo, son imágenes de propaganda, como también lo es el cortometraje documental producido por Disney, *The Amazon Awakens* [La Amazonía despierta] (1944), que está disponible en internet; y están las edificaciones de Ford, poderosas construcciones que cristalizan, de forma icónica, este universo. Pero después está todo lo que se ha ocultado: la historia desde el punto de vista de su población, tanto de los migrantes como de los amerindios, la historia de quienes viven allí hoy en día, la historia, en fin, de aquellos que, a la luz de Walter Benjamin, pueden ser considerados como «los vencidos»: vencidos por la fuerza de las epistemologías del norte que obliteran todo lo que cae fuera de su sistema, vencidos también por el sistema político de su propio país. El foco de la película terminó por ser ese: los puntos ciegos de una historia que, según la narrativa dominante, se ciñe al proyecto de Ford.

La estructura de Fordlândia Malaise aparenta estar dividida en tres partes con estilos y contenidos diferentes que parecen coincidir con los tiempos del paisaje: el pasado (en la secuencia de apertura), el pasado en el presente (a través de los

planos descriptivos en blanco y negro) y el futuro del presente (en la secuencia de cierre, en color).
¿Cuándo decides establecer esta estructura?

Esta es una pregunta muy interesante porque toda la cuestión de la película reside ahí. La verdad es que cuando viajé a Fordlândia no sabía que iba a hacer una película. Fui al encuentro de aquello que pudiese encontrar y comencé a trabajar con microsituaciones. A medida que iba encontrando personas, hablando con ellas, y que me iba confrontando con las edificaciones, con las sonoridades del lugar, increíblemente ricas, iba decidiendo lo que filmar y cómo hacerlo. La película tiene la marca de este proceso. Al principio, pensé que iba a hacer una serie de pequeñas piezas breves de vídeo, para ser expuestas simultáneamente. Después sucedió algo que surgió de una coincidencia increíble: el día de mi retorno a Portugal conocí a Vicente Franz Cecim, el escritor amazónico, y leí las primeras páginas de su libro *O Ó: Desnutrir a pedra* (2008) cuando ya estaba en el avión. Y tuve un clic: ese momento súbito en que la película aparece en nuestra mente, como una totalidad, despegando, gana existencia por sí misma todavía sin existir. Me ocurrió lo mismo con *Natureza morta*: también fue un clic, de repente la película se me apareció. Después fue muy complicado hacerla. Con *Fordlândia Malaise* pasó lo mismo, la estructura surgió de aquí, de una fulguración repentina.

La secuencia de apertura funciona como un *flashback* al pasado a través de las imágenes del Archivo Ford. Tu forma de filmar y montar esas imágenes utiliza una estrategia distinta a la de tus películas anteriores: tras trabajar con la ralentización y el reencuadre de las imágenes de la dictadura, ahora trabajas con la serialización, la repetición y la aceleración de las imágenes, incluso con el efecto *flicker* o de

parpadeo. ¿Por qué escogiste esta nueva estrategia visual y discursiva?

La estructura comprendía inicialmente tres partes: la primera, una historia visual de Fordlândia contada desde la perspectiva de los norteamericanos, a través de las imágenes producidas por la propia Ford Motor Company; la segunda, centrada en la tensión entre las memorias fuertes, cristalizadas en las estructuras fordistas, y las memorias débiles, transmitidas a través de la oralidad; y, finalmente, la secuencia del cementerio, de cariz *benjaminiano*, como si el ángel de la historia hubiese conseguido parar la tempestad que lo arrastra hacia el futuro y clamase por el levantamiento de los vencidos, haciendo llegar sus voces al presente, cambiando el curso de la historia. Después, ya con la realización, se añadió una cuarta parte, más corta.

Cuando estaba en proceso de montaje, pensando en cómo podría crear esta historia visual, me di cuenta de que las imágenes de archivo constituían aquello que ya se conoce del proyecto norteamericano y que, si me centraba demasiado en ellas, estaría perpetuando la narrativa dominante (figura 6). Por otro lado, no tenía sentido para mí

Figura 6. Fotografía del archivo de la Ford Motor Company incluida en *Fordlândia Malaise* (2019)





Figura 7. Imagen final de *Fordlândia Malaise* (2019)

sumergirme dentro de esas imágenes para mostrar lo que había sido reprimido, no tenía sentido utilizar el movimiento ralentizado para crear un contra-archivo. Quise salir de esas imágenes rápidamente, no dejar demasiado tiempo al público con ellas, por lo que decidí acelerarlas en vez de ralentizarlas, utilizando un montaje intersticial y, a través de esos intersticios, revelar lo que estaba latente en ellas —y continúa estando—, ya que los problemas no son solo del pasado, sino que son una realidad que permanece: las mujeres, obnubiladas por el mundo masculino; la potencia de la naturaleza, que no es un mero recurso como el capitalismo y la religión quieren hacer creer; los trabajadores, etcétera. Se trata de crear, a través de la banda sonora y de las imágenes, una especie de revolución: de las personas, de la naturaleza y de las propias imágenes.

El paisaje de Fordlândia es un archivo a cielo abierto de su historia reciente, a través de los ras-

tros y vestigios que la Ford Motor Company dejó en el territorio: la destrucción de la selva, la construcción de edificios, calles y carreteras, la parcelación del terreno, etcétera. Tu forma de filmar este paisaje combina una doble estrategia descriptiva —en los planos fijos y las panorámicas a nivel del suelo— y también performativa —en las panorámicas aéreas—. ¿Cuánto hay de reacción y cuánto de planificación en esta forma de filmar?

No hubo ninguna planificación, y esa fue, de hecho, la dificultad. ¿Cómo filmar algo que no se sabe cómo se va a presentar o dónde se va a integrar? De ahí la importancia del proceso de realización a través de microsituaciones, como expliqué anteriormente. Doy un ejemplo. Yo sabía que quería tratar las cuestiones de poder que el proyecto de Ford suscitaba. La torre de agua, símbolo visual y arquitectónico de ese poder, sería, por consiguiente, una estructura clave que iba a filmar en cualquier caso. Entonces me pregunté: si solo pudiese filmar un conjunto reducido de planos de Ford-

lândia y tuviese que limitarme a la torre de agua, ¿cómo la filmaría? Sabía que quería ver Fordlândia a través del punto de vista de la torre o, por lo menos, a su altura: ese es el plano que señala el inicio de la segunda parte y que mantiene la integridad de un plano secuencia, en este caso circular. Pero también sabía que tendría que rebasar simbólicamente este poder, colocando la cámara por encima del nivel de la torre; en el fondo, rebasar la altura máxima de la construcción más elevada de Ford. Ese es el último plano de la película, cuando finalmente salimos de la historia de Ford (figura 7). Todo el proceso de rodaje fue muy físico, combinando espontaneidad con racionalidad.

¿Cuándo y por qué decidiste utilizar una cámara-dron?

Cuando empecé a preparar el viaje y a pensar en el equipo que iba a llevar me di cuenta de que era importante comprender cómo se inscribió el trazado urbano en el terreno, poder ver las cicatrices que dejó. Para conseguirlo, tendría que observarlo desde un punto de vista elevado, aprovechando la perspectiva vertical, por lo que decidí llevar un dron conmigo. Después, ya sobre el terreno, descubrí una paradoja: estaba filmando un territorio que sufrió una gran violencia con una máquina de visión que es, ella misma, un instrumento de poder. Eso me llevó a probar otras formas de manejar el dron y de aprovechar su versatilidad, intentando superar el aparato ideológico intrínseco al propio instrumento. Ese aspecto pasó también por la conexión con el cuerpo, y no solo con la mirada. No miré a través del dron, miré siempre *con* el dron, intentando ver lo que él veía no a través de la pantalla, sino a través de su relación física con el espacio. Y acompañándolo siempre, en la medida de lo posible, manteniéndome yo misma en movimiento, poniéndolo a veces muy cerca de mi propio cuerpo.

Las voces descarnadas de los habitantes de Fordlândia, entretanto, llenan los vacíos del Archivo

Ford y crean otro discurso sobre la historia local. ¿Quiénes son estos informantes? ¿Dónde los encontramos?

La primera cosa que hice cuando llegué a Fordlândia fue intentar entrar en contacto con algunos de sus habitantes, así que fui directa a la iglesia, que se sitúa en un promontorio en el centro, porque el cura seguramente conocería la comunidad. Él fue quien me introdujo en el presente de Fordlândia, contándome su historia reciente. Me interesaba, sobre todo, encontrar mujeres mayores, para conocer un punto de vista al que no se da atención — esta es una historia contada por hombres— y, por otro lado, para tener memorias más próximas de un tiempo pasado. A continuación, se sucedieron una serie de encuentros en cadena, en que unas personas me iban llevando a otras. Hablé con Raimunda da Silva, una mujer con más de setenta años que llegó a Fordlândia siendo todavía una niña, con sus padres, que trabajaron en la Compañía Ford —y ella misma llegó a trabajar en la plantación de caucho—. A los niños los encontré por casualidad: estaban jugando junto a la cancha de baloncesto y comencé a hablar con ellos. Una persona muy importante fue Maria do Carmo Barreto, la antigua profesora, nacida en Fordlândia, que ahora vela por el cementerio. Volví a hablar con ella en 2019, en un segundo viaje que hice a Fordlândia y, más recientemente, en 2021. Este es un proyecto al que decidí darle continuidad, debido a la complejidad del lugar, de sus habitantes, de su historia y de aquello que nos revela acerca de nuestra contemporaneidad. Júnior Brito, que compuso y escribió la música que aparece al final de la película, fue otra de las personas clave para la película: sigo en contacto con él y volví a filmarlo en 2019 y 2021. En la película, decidí utilizar solo sus voces y no convertir a estas personas en «personajes», ya que me interesaba la dimensión colectiva de la historia y el poder de la oralidad. En este momento estoy montando la segunda parte de lo que se va a convertir en un díptico, siendo *Fordlândia Malaise* el primer panel. Se va a llamar *Ford-*

lândia Panacea y parte de hallazgos recientes sobre el terreno, poniendo el foco sobre la gran ausencia de la historia de esta antigua *company town*: ¿Qué existía en aquel lugar antes de que la Ford Motor Company llegase allí?

¿Y por qué, por último, decidiste terminar la película en color?

Fue un proceso espontáneo. La película fue pensada en tres partes, como ya expliqué. Cuando estaba montando, decidí colocar el plano de Isaac, el niño que baila: siempre que lo empezaba a filmar, él empezaba a bailar, paraba cuando decidía, no importaba si la cámara todavía estaba filmándolo, si el escenario todavía estaba dispuesto para él (figura 8). Él tenía —y tiene— la libertad de retirarse de escena cuando quiere; es la libertad del cuerpo, de un tiempo descolonizado por oposición al tiempo industrializado impuesto por Ford. Como dijisteis, es el futuro del presente, dentro de la vida potencial que tiene Fordlândia hoy. ■

NOTAS

- 1 Este texto se ha escrito en el contexto del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» CSO2017-85290-P, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación y FEDER.
- 2 La dictadura salazarista comprende, en realidad, varias fases políticas diferentes —la Dictadura Militar (1926-1928), la Dictadura Nacional (1928-1933) y el *Estado Novo* (1933-1974)— que juntas componen el régimen autoritario más longevo de Europa Occidental durante el siglo XX. António de Oliveira Salazar fue su jefe de gobierno entre los años 1932 y 1968, por lo que su nombre suele utilizarse para identificar todo el periodo.
- 3 La *Missão Cinegráfrica às Colónias de África* fue una iniciativa del Ministerio de las Colonias en 1938 para promocionar y cohesionar las imágenes del imperio portugués a través de la producción de una serie de films en los territorios bajo administración colonial portuguesa —Guinea, Santo Tomé y Príncipe, Angola, Cabo Verde y Mozambique—.
- 4 La Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) fue el cuerpo de policía política y judicial encargado de tratar cuestiones relativas al servicio de extranjeros,

Figure 9. Isaac en *Fordlândia Malaise* (2019)



fronteras y seguridad del estado entre los años 1945 y 1969. A partir de esta fecha, este organismo pasó a llamarse *Direção-Geral de Segurança* (DGS) hasta su desaparición en 1974.

- 5 El *Centro de Audiovisuais do Exército* (CAVE) reúne todo el material generado por la *Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército* desde su creación en 1917.
- 6 Susana de Sousa Dias se refiere aquí al programa *Os Grandes Portugueses*, emitido por la Radio Televisão Portuguesa (RTP) entre octubre de 2006 y marzo de 2007.
- 7 Traducción al castellano: Didi-Huberman, G. (2012). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- 8 Traducción al castellano: Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- 9 Traducción al castellano: Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- 10 Gilberto de Mello Freyre fue un sociólogo, antropólogo y escritor brasileño. Su obra más conocida es *Casa-Grande & Senzala* (Freyre, 1933), un libro que analiza las relaciones sociales, sexuales y raciales entre colonos portugueses y esclavos africanos en Brasil, defendiendo las virtudes del mestizaje y desarrollando así la construcción ideológica a la que se refiere aquí Susana de Sousa Dias.

REFERENCIAS

- Armas, M. (2012). *Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias* (I). *Lumière*. Recuperado de http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php
- Cecim, V. F. (2008). *oÓ: Desnutrir a pedra*. Belo Horizonte: Tessitura Editora.
- Derrida, J. (1997). *Mal de arquivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dias, S. de S. (2018). *Estação Total: notas sobre um projeto em curso*. En VV. AA., *Suspended Spaces #4: a partilha dos esquecimentos* (pp. 153-159). Lisboa: Sistema Solar.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit.
- Freyre, G. (1933). *Casa-Grande & Senzala*. Río de Janeiro: Livraria Maia & Schmidt.
- García Ambrunheiras, I. (2014). *Explorando la memoria traumática: Susana de Sousa Dias y el archivo salazarista*. En H. Muñoz Fernández e I. Villarme Álvarez (eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (pp. 162-182). Santander: Shangrila.
- Grandin, G. (2009). *Fordlandia: The rise and fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. Nueva York: Metropolitan Books.
- Lourenço, E. (1976). *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Dom Quixote.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Valencia: Marcial Pons.
- White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty. The American Historical Review*, 93(5), 1.193-1.199. <https://doi.org/10.2307/1873534>

SUSANA DE SOUSA DIAS. RECONSTRUIR EL ARCHIVO VISUAL REPRIMIDO

Resumen

Entrevista con la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias sobre su trabajo creativo con imágenes de archivos policiales y coloniales.

Palabras clave

Susana de Sousa Dias; cine portugués; cine documental; dictadura salazarista; guerra colonial; memoria colectiva; imágenes de archivo; fotografía.

Autores

Iván Villarrea Álvarez (A Coruña, 1981) es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, profesor auxiliar invitado en la Facultad de Letras de la Universidade de Coimbra, investigador integrado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de dicha universidad (CEIS20-UC) y miembro del equipo de trabajo del proyecto de investigación «Crisis y esperanza: estructuras de sentimientos y su representación en el cine contemporáneo» (PID2020-114338GB-I00). Ha publicado el libro *Documenting cityscapes. Urban change in contemporary non-fiction film* (Wallflower Press, 2015) y coeditado los volúmenes *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (Shangrila, 2014; con Horacio Muñoz Fernández) y *New approaches to cinematic space* (Routledge, 2019; con Filipa Rosário). Contacto: ivillarrea@gmail.com.

Nieves Limón Serrano (Madrid, 1983) es doctora con Mención Internacional en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid y Premio Extraordinario de Doctorado. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (MNCARS, UCM y UAM), actualmente es profesora e investigadora en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha. Forma parte del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P). Algunas de sus investigaciones se han publicado en editoriales como *Peter Lang*, *McGraw Hill* o *Pirámide* y en revistas académicas como *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, *Historia y Comunicación Social* o *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, revista de la que es Secretaria de Redacción. Contacto: nieves.limon@uclm.es.

Referencia de este artículo

Villarrea Álvarez, I., Limón Serrano, N. (2022). Susana de Sousa Dias. Reconstruir el archivo visual reprimido. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 151-176.

SUSANA DE SOUSA DIAS. RECONSTRUCTING THE REPPRESSED VISUAL ARCHIVE

Abstract

Interview with the Portuguese filmmaker Susana de Sousa Dias about her creative work with images from police files and colonial archives.

Key words

Susana de Sousa Dias; Portuguese cinema; Documentary cinema; Salazar dictatorship; Portuguese Colonial War; Collective memory; Archive images; Photography.

Authors

Iván Villarrea Álvarez holds a PhD in art history from Universidad de Zaragoza and is visiting assistant professor with the Faculty of Letters at Universidade de Coimbra, as well as a researcher with the Centre for Interdisciplinary Studies at the same university (CEIS20-UC) and a member of the work team on the research project "Crisis and Hope: Structures of Feelings and their Representation in Contemporary Cinema" (PID2020-114338GB-I00). He has published the book *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-fiction Film* (Wallflower Press, 2015) and co-edited the collections *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (Shangrila, 2014; with Horacio Muñoz Fernández) and *New Approaches to Cinematic Space* (Routledge, 2019; with Filipa Rosário). Contact: ivillarrea@gmail.com.

Nieves Limón Serrano received her PhD with International Honours in communication media research from Universidad Carlos III de Madrid, for which she won the Extraordinary Doctorate Award. She holds a master's in the history of contemporary art and visual culture (MNCARS, UCM and UAM), and currently works as a professor and researcher with the Faculty of Communication at Universidad de Castilla-La Mancha. She is a member of the research project "Cinematic Cartographies of Mobility in the Hispanic Atlantic" (CSO2017-85290-P). Her research has been published by publishers such as Peter Lang, McGraw Hill, and Pirámide, and in academic journals such as *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, and *Historia y Comunicación Social*. She is also the editorial secretary for the journal *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Contacto: nieves.limon@uclm.es.

Article reference

Villarrea Álvarez, I., Limón Serrano, N. (2022). Susana de Sousa Dias. Reconstructing the Repressed Visual Archive. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 151-176.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

