

Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa

Susana de Sousa Dias and the ghosts of the Portuguese dictatorship

Mariana Souto

RESUMEN

Este artículo investiga el trabajo de Susana de Sousa Dias como uno de los exponentes del cine portugués hecho sobre la dictadura de Salazar. *48* (2009) y *Natureza Morta* (2005) utiliza retratos de prisioneros políticos y *found footage* de la policía para criticar y reflexionar sobre el régimen y sus consecuencias en la vida de la gente. Así, la cineasta construye un discurso que resiste desde el interior, convirtiendo el material del gobierno en su propia arma. El artículo argumenta a partir de la descripción del trabajo de Sousa Dias sobre el montaje y el diseño de sonido (por ejemplo el cambio de velocidad de las imágenes, la luz, los lentos fundidos, la banda sonora compuesta por ruidos disonantes) que esas películas establecen una atmósfera fantasmagórica y parecen ser parte de lo que llamamos “documentales de terror”.

PALABRAS CLAVE

Documental, cine portugués, dictadura de Salazar, *found footage*, fotografía, 48.

ABSTRACT

This article seeks to investigate Susana de Sousa Dias' work as one of the exponents of the Portuguese cinema made about the Salazar dictatorship. *48* (2009) and *Natureza Morta* (2005) utilize portraits of political prisoners and found footage from the police in order to criticize and reflect upon the regime and its consequences on people's lives. Thus, the director produces a discourse that resists from the inside, turning government material into her own weapons. Describing Sousa Dias' work in editing and sound design (for instance the change of speed of the images, the lighting, the slow fades, the soundtrack composed of dissonant noises), the paper argues that these films set a phantasmagoric atmosphere and seem to be part of what we call “horror documentary”.

KEYWORDS

Documentary, Portuguese cinema, Salazar dictatorship, found footage, photography, 48.

La dictadura de António Salazar, que terminó hace más de cuarenta décadas con la Revolución de los Claveles, todavía hoy deja huellas tanto en el arte como en la sociedad portuguesa. A menudo el cine contemporáneo portugués aborda este periodo histórico desde diferentes perspectivas estéticas, y así películas de ficción como *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) o *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), o documentales como *Linha Vermelha* (José Filipe Costa, 2012), tratan esa cuestión de maneras distintas, sutil y directamente, focalizando en temas tan diversos como las guerras coloniales, la inmigración africana, el proceso revolucionario y la colonización. Actualmente, entre los directores que se ocupan del Estado Novo, Susana de Sousa Dias es uno de los exponentes, pues la dictadura es el epicentro de sus películas *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009).

La mirada en esas películas se caracteriza por una distancia histórica, radicalmente distinta de la del cine realizado tras la caída del régimen. *Torre Bela* (Thomas Harlan, 1975), *As armas e o povo* (Union of cinema workers, 1975), *Cenas da luta de classes em Portugal* (Robert Kramer and Philip Spinelli, 1977), y *O bom povo português* (Rui Simões, 1981), por ejemplo, se hicieron en el calor del momento y están dotadas de un halo de excitación y urgencia. Manifestaciones, discursos públicos, el movimiento de la masa, celebraciones en las calles, y entrevistas con grandes multitudes están presentes en la mayoría de aquellos filmes. Algunos de ellos usan imágenes temblorosas o *found footage* de cineastas amateurs. Con un poderoso sentido de la espontaneidad, estas películas son testimonio de un momento único y especial en la historia portuguesa. Intentan pensar sobre el *Estado Novo* dejando atrás la dictadura, y reescriben los hechos de aquellos años.

Susana de Sousa Dias parte de lo estético y crea un modo específico de sumergirse en este mismo periodo. Sus películas poseen una cierta sobriedad, una sensación de luto, incluso una introversión -lo que puede relacionarse con su pertenencia a otro periodo histórico, años antes de la era Salazar y de su caída, así como con un contexto social de individualización y perspectivas microhistóricas-. Mientras las películas de los 70 se forjaron a partir de tendencias macrohistóricas y sociológicas, dedicadas a la representación de los grupos (el pueblo portugués, los soldados, los marinos) con pinceladas de individualidad, y la interpretación del proceso revolucionario como un problema de lucha de clases (el fascismo como imposición de la clase dominante y la revolución como subversión de la clase obrera), Sousa Dias se centra, principalmente en *48*, en la subjetividad a través de las historias y los recuerdos de los prisioneros de manera individual.

Su primer largometraje, *Natureza Morta*, combina el uso de fotografías (del archivo del PIDE-DGS -“Policía Internacional e de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança”, la policía política del régimen-) con imágenes en movimiento (de Salazar, actos oficiales, manifestaciones populares, todas de una variedad de fuentes como reportajes, películas de propaganda, registros televisivos, etc.). La cineasta modifica la velocidad de las imágenes, las ralentiza hasta parecer más fotografías que vuelven a la vida que una película en *slow motion*. Y si pensamos en ellas como “fotografías en movimiento”, parece como si estuviesen extrañamente provistas de volumen y profundidad. Además, la directora usa largos fundidos -la cinematografía parece iluminada por una vela, y las personas emergen de la oscuridad, otorgándoles un aspecto similar a una aparición, o fantasma-.

El sonido de *Natureza Morta* también está ralentizado. La banda sonora está compuesta por sonidos disonantes y poco familiares; algunos de ellos parecen sonidos de portazos, o de bisagras viejas y chirriantes, así como de cadenas. Por eso, la banda sonora está de alguna manera desconectada de las imágenes; trabajando dentro del imaginario de las casas embrujadas y las películas de terror, su objetivo parece ser crear una atmósfera de peligro, tortura y miedo. Incluso aunque la película esté categorizada como documental, tiene una gran dosis de abstracción y experimentación, al igual que de elementos de las películas de miedo propias del campo de la ficción. Así, desde esa perspectiva, quizá podríamos decir que *Natureza Morta* es un filme de terror, y en ese sentido es posible rastrear una filiación con *O bom povo português*, que también usa imágenes muy ralentizadas y ruidos, transmitiendo una idea de extrañamiento y de fantasmagórico. Esos efectos en la película de Rui Simões, realizada en 1981, también parece poner en perspectiva las imágenes de la Revolución de los Claveles, pero en este caso tiende a la ironía. Montada pocos años después de los otros filmes previamente mencionados y pasado el momento de euforia, *O bom povo português* contempla la Revolución con una dosis de frustración por su desarrollo. Al final, el poder no fue a la gente, contrariamente a algunas expectativas socialistas.

Como Simões, Susana de Sousa Dias usa material producido por el propio Estado Novo, pero subvierte sus intenciones principales. Con la manipulación de las imágenes y sonidos del Poder, ella produce un discurso que se refleja en ello y resiste desde el interior, convirtiendo el *found footage* del gobierno en sus propias armas -con similitudes y diferencias a los gestos de Harun Farocki y Andrei Ujica en algunas de sus películas realizadas con *found footage*-. La idea de trabajar con los retratos de los prisioneros políticos, presente en partes de *Natureza Morta*, se convierte en central en su siguiente

película, *48* (2009). Su tercer y más conocido filme tuvo una positiva recepción en festivales alrededor del mundo y ganó el Gran Premio del Cinéma du Réel en 2010. Este documental está completamente fabricado con los retratos de identificación del PIDE y los testimonios de esa misma gente, entrevistados años más tarde por la cineasta. Mientras vemos las imágenes de fotografías estáticas en blanco y negro, escuchamos las voces del presente. Ellos son supervivientes de la dictadura, y viven en libertad algunas décadas después de la Revolución de los Claveles. El título *48* hace referencia a la duración del Estado Novo –desde 1926 a 1974, la dictadura más larga del Oeste de Europa en el siglo XX–.

48 se construye alrededor de este dispositivo extremadamente sencillo y minimalista. Sin embargo, el filme es muy riguroso, ya que está limitado a sus propias reglas durante casi todo el metraje, con pequeñas variaciones. Tras la aparente simplicidad del dispositivo, hay un exhaustivo trabajo de investigación así como una meticulosa concepción del montaje y del diseño de sonido. El montaje dedica largo tiempo a cada fotografía y también a los silencios entre el discurso de los personajes. Cada retrato aparece y desaparece a un ritmo suficientemente lento, así que los espectadores pueden observar e investigar aquellas caras y expresiones con mucha atención, comparando o haciendo asociaciones con las palabras que escuchan. A veces el tiempo dura lo suficiente para que los rostros se conviertan en formas abstractas, o líneas, contrastando puntos de luz y sombra.

Después de todo, el tiempo y la duración son importantes en la película –uno de los aspectos más violentos de la dictadura portuguesa, como decíamos, es precisamente su duración, *48* largos años. Algunas de las personas entrevistadas por Sousa Dias crecieron en prisión. En otros casos, podemos ver, entre las fotos de diferentes épocas, un envejecimiento prematuro y forzado, debido a las condiciones adversas de los prisioneros. En otras palabras, la película captura no solo el envejecimiento que ocurre naturalmente en prisión, sino también aquel que ocurre como consecuencia de la falta de libertad. La lenta fusión entre las fotografías del rostro joven y del viejo de la misma persona muestra la resistencia de los años en prisión. El tiempo deforma a las personas.

Además de los silencios ya mencionados, la banda sonora de *48* se compone de pequeños ruidos que salen del contexto de la entrevista en el presente (un reloj, algún coche en la distancia,

una persona tocando un objeto, movimientos de la ropa, etc.). Los testimonios no se han registrado en un estudio, con un audio limpio, sino en un ambiente que evoca cierta intimidad, quizá una casa. Los ruidos, de esta forma, contribuyen a la construcción del espacio cinemático –el espectador puede sentir la situación de copresencia entre el entrevistador y el entrevistado que acontece en algún lugar del mundo–.

Si durante el régimen el silencio era a la vez una imposición y una estrategia («el silencio es por excelencia el llanto de la muerte y la palabra del prisionero político: condenado al silencio, que es también su forma de resistir a la tortura¹») (LEANDRO, 2012:35), ahora la palabra recupera su fuerza. El discurso no se usa como un interrogatorio, contra la voluntad del militante, sino como testimonio a su favor.

Algunos de los entrevistados en *48* mencionan que la posibilidad de resistencia en la cárcel era el silencio o su propia expresión facial. «No podemos escapar a que nos fotografien, pero podemos elegir qué cara ponemos», dice uno de ellos. El rostro es el lugar del enigma, la pantalla de las marcas del tiempo, a veces el lugar de una contradicción (como el caso de una joven que sonríe para la foto de un policía y se siente culpable por ello). En su ensayo sobre la expresión facial, Deleuze y Guattari (1996) dicen que la cabeza, incluso la humana, no es necesariamente una cara. El rostro está producido por la humanidad, sucede cuando hay una producción social. Podemos pensar que Susana de Sousa Dias lleva a cabo algo similar: realiza una operación que transforma un número de cabezas en rostros, dándoles voz, subjetividad, identidad, pasado, presente e historia.

Por supuesto, otros realizadores de la historia del cine han experimentado con el poder de los rostros observados muy de cerca (Dreyer, Cassavetes, Bergman, por nombrar unos pocos), pero no tantos tomaron esa idea para extenderla haciendo de ella una película entera. Como *48*, los *Screen tests* (Andy Warhol, 1964-66) son ejemplos de películas que están hechas exclusivamente de rostros humanos en todo su metraje, aunque reaccionan a diferentes motivaciones.

En el trabajo de Sousa Dias vemos caras en las fotografías –a veces dos o tres retratos de la misma persona en diferentes períodos de tiempo–. Aquí y allí, los rostros representan una idea de identidad y el tema de la identificación cruza la película en muchos puntos. Con las fotografías en su presencia, se estimula a esos antiguos prisioneros a hablar sobre esta

1. En el original: “O silêncio é o grito dos mortos e a palavra por excelência do prisioneiro político: condenado ao silêncio, é também pelo silêncio que ele resiste à tortura”.

materialidad: la forma de mirar en aquel momento, las huellas visibles capturadas por la cámara. Uno de ellos se da cuenta de las arrugas y recuerda el color verdoso de su piel como consecuencia de la privación de sueño. Otro habla sobre su aumento de peso porque en la cárcel no podía moverse. Otros sobre la horrible expresión que ponían frente a la policía. El hijo de uno de los personajes no reconoció a su padre porque sólo contaba con una vieja foto como referencia. En algunos casos, los personajes no se reconocen a ellos mismos en las imágenes. Así, la identificación es un tema importante en *48*, junto con el modo en el que la dictadura actúa sobre ella: modifica, envejece, mutila y deforma a la gente. La tortura, el miedo y el largo tiempo encarcelado produjeron unos efectos muy concretos y visibles en los rostros de estas personas, en sus cuerpos y en sus identidades.

48 demuestra el profundo impacto que el “Estado Novo” tuvo en las familias, y no sólo en los individuos. «Perdí el amor por mi mujer, perdí el amor por mi hija, solo quería morir», dice un personaje. Ya que el documental se monta desde el blanco y negro de esas viejas fotografías de caras, conforma un cierto aire de álbum, quizá un álbum de familia. En la estructura del filme, hay algunos personajes que vuelven cuando otro los menciona. Así, el espectador junta las piezas, reconoce los nexos, identifica los nombres y las huellas de una especie de árbol familiar.

Además de los rostros, *48* nos conduce a pensar sobre la complejidad de la historia de las miradas que cruzan aquellas imágenes (LINS et al., 2011). Una variedad de miradas y temporalidades residen en las fotografías: las personas de los retratos nos miran directamente a los ojos. Primero, los ojos de los prisioneros se encuentran con los ojos de los policías y entonces, años después, se encuentran con los ojos del espectador. La mirada escapa del dispositivo policial del pasado y penetra el presente. Sobrevivieron para contactar con nosotros más de treinta años después. El metraje recuperado evoca al momento de su producción, al único instante de presencia compartida por los cuerpos con la cámara. Algunos aspectos de la relación de los policías con los prisioneros se imprimen en las fotografías y se hacen visibles para nosotros. Como Jean-Louis Comolli señala, el documento cinematográfico es, antes que nada, el documento de su propia realización:

Para comprender las coordenadas de un plano o una fotografía es importante considerar no solo su espacio tiempo y sus condiciones histórico políticas, sino también lo que ocurre entre aquellos que filman y aquellos que son filmados. Diría que si algo se documenta es esa relación. (COMOLLI, 2010: 339)

Las fotografías, de hecho, no solo se sitúan en el montaje, no son fotogramas congelados, sino filmados, proceso que las provee de una respiración, de un movimiento casi imperceptible. En otras palabras, no son estáticas, sino cinematográficas. Igual que en *Natureza Morta* están ralentizadas, a veces un uno por ciento de la velocidad original. En ambos documentales, el espectador siente la lentitud del paso del tiempo, lo que una vez más acaso conecte con la larga duración de la dictadura de Salazar. Además de esto, los encadenados, los fundidos y las voces separadas de las imágenes otorga a los filmes de Sousa Dias una atmósfera de miedo. Aunque la película está hecha con los supervivientes del régimen, hay todavía algo fantasmagórico sobre ello. Quizá la separación del cuerpo y la mente (la superposición de un cuerpo mudo de las fotografías desde una época y la voz “descorporeizada” de otro período) produce fantasmas, separa las almas como seres aislados vagando sin cuerpo.

Si antes de la película las fotos de la PIDE eran parte de un catálogo, casi un taxonomía, ahora pueden ser vistas como elementos de un álbum audiovisual, compuesto de afecto, pero también de horror. En otras palabras, las películas de Susana de Sousa Dias trabajan para implementar un cambio de significado y propósito de esos documentos: de ser instrumentos de registro, identificación y control de los prisioneros políticos, se transforman en importantes piezas de la creación de una subjetividad y conservación de la memoria. El montaje de *48* y *Natureza Morta* trabaja contra las intenciones de aquellos que primero produjeron esos archivos. Y este desplazamiento es probablemente el mayor gesto político del filme: convertir la obra de un aparato de control no solo en testimonios vivientes de la violencia, sino también en expresión estética del horror. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris. Les Edition de Minuit.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. In: SOUZA, Gustavo; CÁNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício; CARREIRO, Rodrigo. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. Vol. I. São Paulo: Socine, 2012. p. 27-37.

MARIANA SOUTO

Mariana Souto es doctoranda en el Departamento de Comunicación de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil, donde está terminando una tesis sobre las relaciones de clases sociales en el cine brasileño contemporáneo.

LINDEPERG, Sylvie; COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do forumdoc*. bh. 2010. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andrea (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, 21, 54-67.

Fue investigadora visitante en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2014-2015). Trabaja en dirección de arte y diseño de vestuario.