

Resistir con la imagen es un acto político. Sobre *48* de Susana de Sousa Dias

Melissa Mutchinick

Arkadin (N° 6), pp. 63-75, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

RESISTIR CON LA IMAGEN ES UN ACTO POLÍTICO

Sobre *48* de Susana de Sousa Dias¹

MELISSA MUTCHINICK

melissamut@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 07/02/2017 | Aceptado: 09/05/2017

RESUMEN

Este texto propone pensar la potencia de la imagen (particularmente la imagen-archivo) ante los hechos de genocidios y torturas ejercidos por parte del Estado, a partir del film *48* (2009), de Susana de Sousa Dias. Nos preguntamos aquí, frente a las tesis de lo «inimaginable» y de lo «irrepresentable»: ¿Cómo dar cuenta de los horrores cometidos por los hombres contra los hombres? ¿Es posible una representación? ¿Con qué objeto? ¿Es capaz la imagen de aportar algún tipo de conocimiento histórico? Apostamos por la *posibilidad*, y a la vez la *necesidad*, de pensar, imaginar y mostrar el horror, *pese a todo*, para sostener viva la memoria de los pueblos y como acto de resistencia política.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; imagen archivo; memoria; resistencia

¹ Este texto es continuación del artículo «Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» (Mutchinick, 2016) publicado en el número anterior de esta revista. Algunas cuestiones que aquí sólo se mencionan ya han sido trabajadas en ese texto.

« [...] Toda decisión política concerniente a la exposición de los pueblos se tomaría en el momento mismo en que la supervivencia [...] se hace resistencia [...]

En el momento en que la mostración del dolor se convierte [...] en desafío del dolor.»

Georges Didi-Huberman ([2012] 2014)

«Un rasgo de supervivencia puede construirse como un hecho de resistencia.»

Georges Didi-Huberman ([2012] 2014)

¿Cómo confiar en la verdad de las imágenes cuando nos encontramos frente a lo *irrepresentable*? Este interrogante no ha dejado de suscitar intensos debates teóricos, partiendo de la filosofía como su campo principal, y siendo ampliamente cuestionado en el ámbito del arte y de la historia. Especialmente luego de las atrocidades conocidas en los campos de concentración y de exterminio nazi (que suelen sintetizarse en Auschwitz, pero son muchos más los que cubrieron a toda Europa durante el Holocausto: Belzec, Chelmno, Treblinka, etcétera.), se conformaron comités de ética determinando los límites del arte y de la representación.

A la vez, entra a jugar un rol imprescindible la cuestión de la memoria. ¿Cómo conformar una memoria de estos hechos, a los cuales siquiera se los puede nombrar? Y ligado a ello, entonces, ¿cómo hacer la historia de los pueblos? (Didi-Huberman, 2014). Si pensamos además, en que no sólo forman parte del pasado, sino que se actualizan en cada presente, determinando el modo en que lo habitamos y nos pensamos en él, (atendiendo aquí a las tesis de Walter Benjamin, donde «la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella», (Benjamin, [1940] 2009: V-9); cuánto más necesario entonces es volver a revisar estas cuestiones, en momentos que acechan, una vez más, los «tiempos de oscuridad», como bien definía Hannah Arendt –retomando a Bertolt Brecht– a las épocas de opresión política (Arendt, 2001).

Ante los oscuros panoramas que cubren nuestro presente, con un giro hacia las nuevas derechas neoliberales en Latinoamérica, el conservadurismo en Estados Unidos y gran parte de Europa, y un discurso negacionista que vuelve a golpear fuertemente, nos vemos forzados a indagar nuevamente en estas preguntas:² ¿Cómo dar cuenta de los horrores cometidos por los hombres contra los hombres? ¿Cómo hablar de ello? ¿Cómo mostrarlo? ¿Es posible cualquier tipo de representación? ¿Para qué? ¿Con qué objeto?

La película *48* (2009), realizada por la artista portuguesa Susana de Sousa Dias, donde revisa la cuestión de la tortura y la represión ocurridas a lo largo de los 48 años que duró la dictadura de Portugal (1926-1974), nos permite abordar algunos de estos interrogantes y, quizás, esbozar algunas respuestas.

Pero antes, es preciso que volvamos a examinar algunas cuestiones en torno a las relaciones entre imagen, memoria, resistencia e historia y la cuestión política que marca estas relaciones. Nos interesa rescatar aquí un sostenido debate que se dio en el ámbito teórico en cuanto al lugar concedido a la imagen y, particularmente, a la imagen archivo, en lo que

² Al respecto ver el artículo «Imagen-Archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» (Mutchinick, 2016), publicado en el número anterior de esta revista, donde iniciamos este planteo.

refiere a los hechos sucedidos durante el Holocausto. Este debate se originó a partir de la exposición *Memoria de los campos* (París, 2001), donde se exponían imágenes fotográficas de los campos de concentración y de exterminio nazi. Georges Didi-Huberman, en su catálogo, plantea la discusión en cuanto al poder de la imagen y su capacidad de tocar lo real, tomando para su estudio cuatro fotografías de agosto de 1944, capturadas por miembros del *Sonderkommando*, de manera clandestina [Figura 1]. A las tesis de Huberman, Gerard Wajcman (1998), entre otros, responde con un discurso fuertemente acusador, que se sustenta bajo la idea de la imposibilidad de su representación, en lo que hace a las cámaras de gas y al Holocausto en general. Wajcman lo define así como la «producción de algo irrepresentable», pero no sólo eso, sino también de lo indecible y de lo impensable: «objeto invisible e impensable por excelencia», e incluso de lo inimaginable: «más allá de la imaginación y de este lado de la memoria» (Wajcman en Didi-Huberman, 2004: 51). No entendemos bien cuál sería para él «este lado de la memoria», pero, si está más allá, ¿es más allá de *toda memoria posible*? ¿Cuál sería el modo de acceder entonces a una memoria de ellos? De seguir esta postura, que se presenta como lo éticamente correcto (o como dice Huberman, una «bella estética negativa», 2004: 51), ¿No corremos el peligro, acaso, de que se convierta en acto de rendición? ¿No estaríamos fomentando el cometido de los verdugos (al no hablar, no mostrar, no imaginar) de justamente hacer desaparecer todo vestigio de lo que pudo haber sucedido, de proceder al borramiento de toda memoria, individual o colectiva, como en la legendaria novela de George Orwell, *1984* (1949)?³ Por el contrario, «¿no deberíamos reconocer, en cada documento de la barbarie algo así como un documento de la cultura que muestra no la historia propiamente dicha, sino una posibilidad de arqueología crítica y dialéctica?» (Didi-Huberman, 2013: 4).



Figura 1. Anónimo, miembro del *Sonderkommando* de *Auschwitz* (Agosto de 1944). Extraída del libro de Georges Didi-Huberman (2004).

³ Respecto a la comparación con la novela de George Orwell ver la nota de Jaime Fernández Miranda, publicada en el diario *Página 12*, el 11 de febrero de 2016, luego del triunfo en las urnas de la derecha neoliberal en Argentina. (Fernández Miranda, 2016); en este sentido ver el artículo «Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» publicado en el número anterior de esta revista.

Apostamos entonces, siguiendo a Didi-Huberman, a que *debe* hacerse, *pese a todo*: mostrar, decir, imaginar; *re-presentar*; aunque sepamos que esto nunca podrá dar cuenta *del todo* de *toda* la *verdad* -imposible dar cuenta de la dimensión completa, real, de tal grado de horror; aunque apenas sean *minúsculas muestras*; aunque solo sean vestigios y aunque sea en medio de saltos entre los huecos y lagunas que conforman su historia.

Vemos estas cuestiones ya presentes en el famoso film de Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (Noche y Niebla, 1955) y en su uso de la imagen archivo, oscilando continuamente entre la imposibilidad y la obligación, pese a todo, de mostrarlo y de decirlo. Por ejemplo, en el momento que oímos la voz en off de Michel Bouquet recitando el texto escrito por Jean Cayrol:⁴ «con los cuerpo, no se puede decir...» o «la única señal...pero hay que saberlo...» y tras una pausa lo *dice*, pese a todo: «...con los cuerpos...hacían jabón», «...son los arañazos en el techo» y la imagen lo *muestra*, pese a todo (los cuerpos muertos y decapitados... el jabón, los arañazos sobre el techo, una montaña de cabello de mujer, o los hornos donde quemaban los cuerpos) [Figura 2], sabiendo aún que «ninguna descripción ni imagen podrá nunca revelar su verdadera dimensión», sino «tan solo mostrarnos el caparazón exterior, la superficie» (*Noche y Niebla*, 1955). Y sin embargo, allí, donde la palabra no alcanza para describir el horror, está la imagen: en la secuencia que la voz repite «Cuando los aliados abren las puertas...todas las puertas...» y no puede completar la frase, vemos las imágenes de archivo de los cuerpos muertos amontonados, ya conocidas por todos. Este film presenta una profunda reflexión sobre la memoria como exigencia necesaria de resistencia, colocando a la imagen en un lugar central para dicha reflexión.



Figura 2. *Noche y Niebla* (1955), Alain Resnais

Otro es el caso más reciente del film de Harun Farocki, *Respite* (2007), donde revisa las imágenes de archivo de los campos de Westerbork –construido en 1939 por los holandeses, llamado también *Campo de tránsito para judíos*– las cuales fueron encomendadas por

⁴ Poeta, ensayista y novelista francés. Superviviente del Holocausto. En 1941 se une a la resistencia francesa, en 1943 es arrestado y enviado a los campos de concentración de Mauthausen-Gusen, donde, entre 1944 y 1945, escribe varias de sus poesías, publicadas muchos años más tarde.

el comandante del campo al fotógrafo Rudolph Breslauer, interno del mismo, quien meses después de haber hecho el registro de estas imágenes fue deportado a Auschwitz y allí asesinado. En este film, Farocki realiza un montaje minucioso sobre las imágenes, a través de detenciones, reencuadres, ralentís y repeticiones y las pone en relación con la palabra (texto escrito) para *abrir*las en el espesor del tiempo, excavar en sus capas, y poder interrogarlas, poder *verlas* en profundidad, con todo lo que está presente en ellas.

Estos dos films –de maneras diferentes, pero semejantes–, ponen en crisis la imagen en tanto documento de archivo, para interrogarla y con ello interrogar al pasado. Se apuesta al poder de la imagen como forma de acceso al conocimiento, así también como de revisión de la historia y como constitución de la memoria. La pregunta que sobrevuela, sin embargo, es: «¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este ‘conocimiento por la imagen’?» (Didi-Huberman, 2013: 2-3).

Siguiendo esta misma línea, en *48*, Susana de Sousa conforma una compleja estructura, en la que indaga sobre la tortura y la represión, compuesta por una serie de fotografías de los rostros de 16 presos políticos, extraídas de los archivos de la policía política de Portugal (PIDE), de entre miles de centenares que componen los catálogos. Junto a estas imágenes, en un juego de complementos y contrapuntos, las voces en off de los mismos fotografiados, entrevistados por la directora para la realización del film, narran en forma de testimonio sus recuerdos y vivencias, confrontados a sus propias fotografías– relatos de experiencias traumáticas vividas durante esos años.⁵

Con estos dos elementos, la fotografía y el testimonio, la imagen y la palabra, Susana de Sousa vuelve a investir de experiencia estos acontecimientos. Es indagando a través de las memorias individuales, donde se hace posible el surgimiento de memorias involuntarias (aquellas que conservan las huellas de la situación en que fueron creadas)⁶, como entreteje una memoria colectiva que permita reconstruir los niveles de la tortura ejercidos por la dictadura portuguesa. Pues, allí donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción, en la memoria, con elementos del pasado colectivo. De este modo los recuerdos voluntarios e involuntarios pierden su exclusividad recíproca (Benjamin, 1999).

48: ENTRE LA IMAGEN Y LA PALABRA

« [...] Cuando desaparecen las imágenes, desaparecen también las palabras y los sentimientos.

Así pues la transmisión misma.»

Georges Didi-Huberman (2004)

Las imágenes llaman a las palabras y las palabras invisten de sentido a las imágenes. Se establecen, a partir de estos dos elementos, dos cuestiones esenciales en cuanto a la

⁵ En relación a la cuestión de la experiencia ver Walter Benjamin (1999), donde plantea ciertas diferencias entre la idea de «vivencia» y de «experiencia» y propone la noción de «Shocks traumáticos» y «experiencia del shock».

⁶ Hacemos referencia aquí al concepto de memoria involuntaria propuesto por Marcel Proust y retomado luego por Walter Benjamin (1999).

idea de *imagen* y de *verdad*, la cuestión del *ver* y la cuestión del *saber*, que marcan la íntima relación que existe entre uno y otro.⁷ Es decir, por un lado qué vemos en estas imágenes (rostros en primer plano de frente y perfil, de hombres y mujeres) y, por el otro, qué sabemos de ellas (registros fotográficos de presos políticos realizados por la policía política de Portugal -PIDE).

Entre ambos, está la lectura posible que podemos hacer de ese pasado, lectura que se actualizará en cada presente.⁸ A su vez, será preciso apelar también a la imaginación para acceder al conocimiento, como enuncia Didi-Huberman «para saber hay que imaginar» (2004:43), único modo de acceso a lo que está contenido en la palabra –a través del testimonio de los propios sobrevivientes– y que escapa al poder de las imágenes.

Pero para saber, también, es preciso tomar posición, lo que significa «colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez [...] implicarse [...] afrontar, ir al meollo» (Didi-Huberman, 2008:12). Al comienzo del film, la directora toma posición ante estas imágenes, y llama al espectador a hacer lo mismo; nos ubica en un tiempo y espacio, y nos otorga algunas herramientas *necesarias* que hagan posible nuestra lectura, pudiendo acceder también a aquello que no llega a ser *visible* a primera vista, pero está contenido en la imagen. Cada una de estas fotografías no son apenas un retrato o una imagen, sino que son mucho más que eso, hay en ellas todo un tiempo que se desdobra y una serie de informaciones que pueden darnos. Existe en ellas toda una co-presencia de tiempos heterogéneos mucho más compleja que la de ser la ilustración de un pasado. En este sentido, la imagen archivo es una imagen del presente, que coloca al espectador en la incómoda posición del fotógrafo para confrontarlas.⁹ Desde la pantalla en negro comienzan a *aparecer* a través de un fundido las palabras que dan forma al texto que contextualiza lo que veremos; en apenas un par de párrafos Susana de Sousa sintetiza una breve descripción y definición de la dictadura de Portugal («la más larga de la Europa Occidental del S.XX») y del rol de la iglesia, el ejército y la policía secreta (PIDE/DGS) como sus pilares.¹⁰

Tras varios segundos de negro, en lo que se ve la ausencia de imagen, se oye, de manera apenas audible, una respiración, sonidos guturales y silencios; como de quien va a dar inicio a hablar, pero no encuentra aún las palabras para hacerlo. Mientras a través de un extremadamente lento fundido, *aparece* la imagen, es precisamente una *aparición*, que va tomando nitidez y forma de modo casi imperceptible, hasta que logramos distinguir, dentro del negro, un rostro de mujer de perfil y la palabra que finalmente llega, corporizada en una voz off de mujer: «me acuerdo». La imagen presenta ciertas marcas que evidencian su origen, y nos permite identificarla en su calidad de «archivo policial» (la posición de la persona fotografiada, la posición de la cámara, el número detrás de su cabeza, etc.) [Figura 3].

⁷ Ver los desarrollos de Georges Didi-Huberman al respecto, especialmente en: (Didi-Huberman, 2004).

⁸ En relación a la lectura de la imagen y la lectura del pasado, ver Walter Benjamin (1975, 1989, 1999, 2005 y 2009) y Georges Didi-Huberman (2008).

⁹ Ver al respecto la entrevista realizada a la directora en «Photoespaña presenta 48. Una película de Susana de Sousa Dias».

¹⁰ «De 1926 a 1974 Portugal vivió la dictadura más larga de Europa Occidental del Siglo XX/Antonio de Oliveira Salazar fue su líder e ideólogo político. La iglesia, el ejército y la policía secreta (PIDE/DGS) eran sus pilares/ Colonias, nación y regímenes se mezclaban en una construcción mítica, basada en el concepto de Imperio./Con el inicio de la guerra colonial, en 1961, la acción de la PIDE/DGS se intensifica en las colonias./El 25 de abril de 1974, el Movimiento de las Fuerzas Armadas puso fin a los 48 años de dictadura y a la guerra colonial...».

Mientras la palabra viene a confirmarlo: «es en las oficinas de la PIDE, de cuando me arrestaron en 1949» (48, 2009), claramente en referencia a la imagen que tenemos frente a nosotros.



Figura 3. 48 (2009), Susana de Sousa Dias

Ni la palabra ni la imagen son capaces de mostrarnos ni de decirnos todo a cerca de la tortura, eso es sabido, pero es en su interrelación, en su dialéctica continua, en lo que no termina de *aparecer* en la imagen y en lo que *escapa* a la palabra, en lo que se mueve *entre* ellas, donde Susana de Sousa encuentra la posibilidad de acceder a algún vestigio, alguna forma posible de hacerla *visible* y de ese modo hacer posible su transmisión.

Va componiendo así un montaje que se estructura en forma de cruz,¹¹ con lentos fundidos, –que van y vienen del negro (*fade-in* y *fade-out*)– de los rostros de los presos políticos fotografiados. Entre uno y otro se permite espacios en negro, silencios, vacíos. Las imágenes se superponen en lentos fundidos encadenados cuando el rostro pertenece a la misma persona, dando cuenta, en esas mutaciones que se van creando en él, como en un *morphing*, del paso del tiempo (son imágenes de la misma persona, tomadas en distintos momentos a lo largo de los años –lo notamos en las facciones mutadas del rostro o en las arrugas que antes no estaban). A su vez, la imagen va oscilando en micromovimientos ocasionados por el ralentí de las filmaciones realizadas sobre las fotografías, persiguiendo sus *síntomas*,¹² creando un suave latir como si respiraran, como si algo vivo latiera en ellas; va generando imperceptibles acercamientos y distanciamientos sobre esos rostros fotografiados, reencuadres que buscan señales presentes en ellas de aquello que las voces en off van narrando: recuerdos del momento en que fueron tomadas las fotografías; detalles del

¹¹ Según la propia directora lo explica, esto sería por un lado una estructura horizontal, que es visible para el espectador y, por el otro, una vertical, que está escondida, a partir de la cual va uniendo todos los puntos de la estructura horizontal.

¹² «Había algo en su interior, una especie de malestar, una sombra, algo que escapaba al mensaje que la dictadura pretendía transmitir a través de ellas» (De Sousa Dias, 2012).

espacio o de la ropa; las distintas formas de torturas, físicas, psíquicas y morales; el dolor, el sufrimiento; la muerte como amenaza y como deseo.

En este sentido Didi-Huberman dice que «saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma» (Didi-Huberman, 2013: 8), entendiendo que «una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, 2013: 7).

IMAGEN, POLÍTICA Y RESISTENCIAS

«Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje.»
Georges Didi-Huberman (2013)

En 48, Susana de Sousa toma posición frente a estas fotografías como un acto político, entendido como «una política en presente» en donde la «construcción del porvenir no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza» (Didi-Huberman, 2008: 43). Es entonces través de esta toma de posición que interroga nuestra capacidad «para saber ver hoy los documentos de nuestra oscura historia» (Didi-Huberman, 2008: 45). En los entres, en las pausas, en esos vacíos y silencios que mencionamos antes, abre un tiempo para la reflexión del espectador, que es incorporado dentro del film. Le propone no sólo un modo de *ver* estas fotografías, sino también de *implicarse* en ellas, de «ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia» (Didi-Huberman, 2013: 8). Aquí, según los planteos de Didi-Huberman, «la cuestión necesita toda una paciencia –por fuerza dolorosa–, para que unas imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que historia y memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes» (Didi-Huberman, 2013: 6). Es con este fin que es construido el dispositivo por Susana de Sousa, marcado continuamente por las pausas y los silencios, dando un tiempo necesario a cada una de las fotografías presentadas, para que el espectador pueda concentrarse detenidamente en ellas; en sus propias palabras:

Dar tiempo al espectador para ver la imagen y confrontarlo a él mismo con la propia imagen del preso político [...] lo que yo pretendía era precisamente abrir esa imagen e ir más allá de esa superficie, abrirla dentro de su propia sustancia [...] entrar dentro de lo que ocurrió en prisión, ver alguna cosa de ahí adentro (De Pedro, 31 de mayo de 2011).

De este modo es que toma posición, «lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento», movimiento que es tanto acercamiento como separación y que supone siempre un contacto interrumpido (Didi-Huberman, 2008:12). Pero para saber, también hay que *saber ver*, y en este sentido Didi-Huberman cita a Ruth Berlau (1955), sobre el proyecto de la *Kriegsfilmbel*¹³: «si *ver* nos permite *saber e* incluso, *anticipar* algo

del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria» (Didi-Huberman, 2008: 42-43).

Si bien estas fotografías no «representan» la tortura, ni muestran el *in situ*, el momento mismo en que está *siendo* la tortura,¹⁴ sino su antes o después,¹⁵ dejan ver sin embargo algunos jirones, pequeñas señales, marcas que la tortura fue dejando en los rostros de los prisioneros, evidenciado a través del paso del tiempo entre una y otra fotografía. Podemos verlo sobre todo en el endurecimiento de las facciones y en el dolor sostenido de la mirada, pero también en la aparición de nuevas arrugas, en los labios lastimados o resquebrajados, o incluso en los cabellos ajados y estropeados. [Figura 4]



Figura 4. 48 (2009), Susana de Sousa Dias

Pero al mismo tiempo, estas fotografías dejan ver también algunos actos de resistencia frente a ese espacio de opresión que son evidenciados y descritos por la voz de sus propios protagonistas. En ellos atendemos, por ejemplo, a la mirada a cámara: en varias fotografías los rostros fijan su mirada desafiante hacia sus verdugos (la policía política portuguesa, responsables de la captura fotográfica, así como de las torturas recibidas), como un modo de «defender nuestra dignidad», según lo explicita la mujer que da el primer testimonio. O también en los gestos, por ejemplo fruncir la boca o el ceño a modo de

¹³ Didi-Huberman hace referencia aquí al libro de Bertolt Brecht (1955), específicamente a la placa 47, donde vemos una imagen fotográfica de un japonés en el suelo y, frente a él, de pie, a un soldado americano; el epílogo dice: «un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. El japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses».

¹⁴ Respecto a esta cuestión ver los desarrollos realizados por Ana Longoni y Luis Ignacio García (2013), sobre las fotografías rescatadas por Víctor Basterra del centro clandestino de detención ESMA.

¹⁵ Así como lo plantea Didi-Huberman respecto a las cámaras de gas en las cuatro fotografías de agosto de 1944 (Didi-Huberman, 2004).

desprecio: «buscaba un gesto de desprecio [...] no darles el placer de verme con cara de torturado» dice el segundo testimonio [Figura 5]; o bien «poner caras feas [...] para fastidiar a la policía» como lo vemos en las fotografías del hombre que da el sexto testimonio, quien da cuenta de esas resistencias en su relato: «Ahí teníamos otro poder [...] No puedes evitar que te saquen la foto, pero la cara la decides tú». A su vez, relatan otras resistencias que no son visibles en la imagen como «no decir el nombre» o no hablar: «teníamos ese poder, el poder de no hablar» (48, 2009).



Figura 5. 48 (2009), Susana de Sousa Dias

Podemos entender estos gestos como una *verdad* presente en la imagen, «minúsculas muestras en una realidad tan compleja, [apenas] breves instantes en un *continuum*» (Didi-Huberman, 2004: 65) que duró años para muchos de los que vemos allí retratados. Estos son, para nosotros, como dice Didi-Huberman, para nuestra mirada actual, la verdad en sí misma, es decir su vestigio, su pobre andrajo (Didi-Huberman, 2004: 66).

Se presenta así la potencia de estas imágenes en tanto acto de resistencia política, lo cual es posible a partir del minucioso trabajo de montaje que realiza Susana de Sousa para acceder a su reverso, es decir, para «subvertir el valor de uso con el que fueron originadas»: ¹⁶ Son imágenes de identificación y reconocimiento, realizadas con ese objeto primordial y universal, que es el del control de las identidades por parte de la policía; es decir, el uso de la fotografía (ya desde finales del Siglo XIX) como evidencia privilegiada para justamente vigilarlo y castigarlo todo, para documentar las alteridades del delito, la locura o la miseria (Castro, Aurelio, 2013). La directora subvierte su valor de uso, al convertirlas en instrumento de memoria, con el fin de que podamos investir nuestra mirada sobre ellas de cierta responsabilidad ética, estética y política, y al mismo tiempo atender a «lo terrible que nos mira desde esas fotografías» (Didi-Huberman, 2004: 101).

¹⁶ En este sentido ver el artículo «Imagen-archivo y supervivencia de la memoria en tiempos de oscuridad» (Mutchinick, 2016), publicado en el número anterior de esta revista.

En este sentido, se pone en juego la decisión sobre la tarea del arte de, por un lado, «contribuir a la autodestrucción de la humanidad alienada», o bien, de «cooperar en la emancipación social mediante una práctica revolucionaria» (Expósito, 2013: 02). Siguiendo los preceptos de Walter Benjamin, el artista se definiría así ya no como autor de su obra, sino como «productor», capaz de generar las condiciones que permitan y favorezcan una lectura emancipada de la misma, con la atención puesta en el dispositivo. En otras palabras, proponer innovaciones técnicas, otorgándoles un valor de uso revolucionario, para hacer de ellas un instrumento político (Benjamin, 1975). En este sentido que propone Benjamin, tanto el artista como el historiador tendrían por lo tanto una responsabilidad común: la de hacer visible la tragedia en la cultura, para no apartarla de su historia; pero también, la de hacer visible la cultura en la tragedia, para no apartarla de su memoria (Didi-Huberman, 2013).

RESISTIR CON LA IMAGEN

«El pequeño trozo de película [...] es un límite, un lindar muy fino entre lo imposible de derecho -nadie puede hacerse una idea de lo que ocurrió aquí- y lo posible, todavía más, lo necesario de hecho, a través de estas imágenes disponemos, pese a todo, de una representación [...] aunque sabemos que “la verdad es mucho más trágica, mucho más atroz”.»

Georges Didi-huberman (2004)

« [...] lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo»

Georges Didi-Huberman (2008)

Desde Auschwitz (y antes de y después de Auschwitz) se han cometido sucesivamente los genocidios más atroces en diversas partes del mundo, se han conformado aparatos sistemáticos de la muerte para ejecutar exterminios perpetrados en nombre del Estado y se ha hecho uso de las formas de vejación y tortura institucionalizadas más atroces. Si todo esto fue posible, cuánto más necesario entonces es que sea posible nombrarlo, mostrarlo, hacerlo visible, *pese a todo*. Aunque no sea más que a través de jirones. Lo posible de Auschwitz, como lo enuncia Georges Bataille (1988), se demuestra en lo posible de su repetición. No hay impensable alguno en aquello que puede ejecutarse de manera muy pensada una y otra vez.

Si el genocidio fue pensado, por tanto era pensable, sentencia Pierre Vidal-Naquet (1995), entonces ya no es posible hablar de Auschwitz (ni de las dictaduras europeas de principio y mitad del siglo XX, ni de las latinoamericanas de los años 70) en los términos absolutos de lo «indecible» y de lo «inimaginable» (Didi-Huberman, 2004: 47). Si no existe verdad alguna capaz de mostrar el horror, si se vuelve indecible, impensable e inimaginable, entonces escapa por completo a la posibilidad de mantenerlo vivo en la memoria; corriendo el riesgo de que se vuelva mito, fábula, o peor aún, se vuelva olvido y desaparezca, junto a los miles de nombres y cuerpos desaparecidos de la historia.

Seguir sosteniendo la tesis de lo inimaginable y lo impensable nos conduce al borramiento de toda memoria posible, haciendo posible a su vez la repetición de esos hechos atroces; «Hannah Arendt nos ha demostrado que allí donde fracasa el pensamiento, es donde

debemos perseverar en el pensamiento, o más bien darle un nuevo giro» (Didi-Huberman, 2004: 47), la película *48*, de Susana de Sousa Dias, se abre así como un «nuevo giro» que persevera en el pensamiento, conformando al mismo tiempo un acto de memoria, que a su vez es un acto de resistencia, que a su vez es un acto político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, Hannah (2001). «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing». En Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Bataille, George [1947] (1988). «Sartre» En *OEuvres complètes, XI* (pp. 226-228). Paris: Galimard.
- Benjamin, Walter [1934] (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter [1982] (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (1989). «Pequeña historia de la fotografía» En Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I* (pp. 61-83). Barcelona-Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1999). «Sobre algunos temas en Baudelaire» En Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (pp. 121-170). Barcelona-Madrid: Taurus.
- Berlau, Ruth (1955). «Epílogo» En Brecht, Bertolt. *Kriegsfiibel*. Berlín: Eulenspiegel.
- Brecht, Bertolt (1955). *Kriegsfiibel*. Berlín: Eulenspiegel.
- Didi-Huberman, Georges [2003] (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges [2012] (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Expósito, Marcelo (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni.
- Orwell, George [1949] (2011). *1984*. Buenos Aires: Planeta.
- Vidal-Naquet, Pierre (1995). «Preface» En Decrop, G. *Des camps au génocide: la politique de l'impensable*. Grenoble: Press Universitaires.
- Wajcman, Gérard (1998). *L'Objet du siècle*. Paris: Verdier.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Benjamin, Walter [1940] (2009). «Tesis sobre el concepto de historia». En Echevarría, Bolívar (ed. y traducción). *Sobre el concepto de historia en Walter Benjamin*. Rosario: Prohistoria Ediciones. Archivo Chile [en línea]. Consultado el 29 de marzo de 2017 en <www.archivo-chile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf>
- Castro, Aurelio (2013). «48, de Susana de Sousa Dias. De crímenes y muecas». *Revista Lumière* (6), pp. 44-46. Barcelona [en línea]. Consultado el 27 de marzo de 2017 en <http://www.elumiere.net/numero6/num06_issuu.php>
- De Sousa Dias, Susana (2012). «Natureza Morta». *Revista Asociación Lumière* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php>

Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes (fragmentos) [en línea]. Consultado el 29 de marzo de 2017 en <https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>

Fernández Miranda, Jaime (2016). «La inconsistencia de la memoria y la subjetividad política contemporánea». *Página 12* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-292201-2016-02-11.html>>

García, Luis Ignacio; Longoni, Ana (2013). «Imágenes invisibles. Sobre las fotos de desaparecidos». *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://www.academia.edu/4205364/Imagenes_invisibles._Acerca_de_las_fotos_de_desaparecidos>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

De Pedro, Gonzalo (2011, 31 de mayo), PHOTOESPAÑA presenta *48*, una película de Susana de Sousa Dias. *Susana de Sousa Dias conversa con Gonzalo de Pedro*. España: Matadero Madrid [en línea]. Consultado el 27 de marzo de 2017 en <<https://www.youtube.com/watch?v=bUpwxwCjpXl>>

De Sousa Dias, Susana (2014, 12 de septiembre), *Masterclass com Susana de Sousa Dias sobre seu filme "48"*. Dictada en el marco del evento Projeto Arquivos Da Ditadura. Río de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal (CCJF) [en línea]. Consultado el 30 de marzo de 2017 en <<https://www.youtube.com/watch?v=ewG70mceFYk>>

De Sousa Dias, Susana (2009). *48*. Portugal: KINTOP. 93 min.

Resnais, Alain (1955) *Nuit et Brouillard* (Noche y Niebla). Francia: Argos Films. 32min.

Farocki, Harun (2007) *Aufschub* (Respite). Alemania: Filmproduktion. 40 min.

Oscar Bony Malena Di Bastiano

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

DE SOUSA DIAS, Susana (2009). *48*. Portugal: KINTOP. 93 min.

RESNAIS, Alain (1955) *Nuit et Brouillard* (Noche y Niebla). Francia: Argos Films. 32min.

FAROCKI, Harun (2007) *Aufschub* (Respite). Alemania: Filmproduktion. 40 min.