

Mércores 25 de abril ás 21.45h no Pichel

48 (48, Susana de Sousa Dias, Portugal, 2010, 93', VOSG)

INCISIÓNS NA HISTORIA

Celeste Araujo

«Nun primeiro momento poderíamos pensar que *48* (2009), de Susana de Sousa Dias, é un filme moi sinxelo que afronta un conxunto de fotografías de prisioneiros políticos extraídas do Arquivo da PIDE/DGS (a policía política da ditadura portuguesa, 1926-1974) coas voces dos mesmos detidos moitos anos despois. Imaxes e sons que tratan de contar a historia dos corenta e oito anos da ditadura portuguesa. Un relato narrado polos mesmos suxeitos representados nas fotos por medio de pequenos detalles que só eles son quen de identificar na imaxe: «un bigotiño», «un aceno», «unha chaqueta ás costas», «un gabán por riba da chaqueta», «unha calva» ou «un sorriso». Miudezas reveladoras deses tempos. Non só das estruturas políticas represivas e das formas de resistencia, senón tamén do xeito en que vivían e desexaban.

Porén, baixo a aparente simplicidade deste dispositivo filmico agroman cuestións complexas que atinxen á natureza mesma da imaxe. Entre as fotos que vemos e o que aconteceu hai, decote, un abismo que as voces dos antigos presos poñen de manifesto: «aquí non o amosa a fotografía, pero eu xa encanecera», «o que é estraño é que é unha foto tirada na policía. Son eu, pero non lembro nada», «miña nai non é esa, ese non é o seu rostro», «ese é o rostro de dentro, non o de fóra»... Unha tensión entre o que amosa e o que agocha, propia do mecanismo fotográfico, que implica sempre un *fóra de campo* invisíbel (espacial e temporal) que interfere na imaxe e que, no caso desas fotos carcerarias, fala precisamente do dispositivo que as configurou: un conxunto de procedementos adoptados polo sistema policial para fixar a identidade do detido.»

Deste xeito, ao interpelar as imaxes, *48* revela os mecanismos que as produciron e as relacións de poder que están implícitas nelas.

“Retratáronme, máis non tiveron o coidado de me preparar para a fotografía”, di nun determinado momento no filme, facendo alusión ao cerimonial presente nesa toma de cara e de perfil que marcou a pasaxe á condición de prisioneiro político. Un xeito convencional de indexación da face instituída por A. Bertillon¹ (*A fotografía xudicial, 1980*), que fixa uns trazos nunha película sensíbel e transforma a fisionomía do detido nun campo regulamentar. Ao filmar estas fotos, a película pon en entredito o suposto realismo do retrato policial, que representa como un procedemento en extremo codificado que acada a corporalidade do preso.

Son fotografías de diferentes momentos da reclusión de cada un, filmadas e montadas en continuidade para amosar os efectos que o encerro e a tortura operaron sobre a faciana. Sabemos, polo que contan os antigos presos, que a represión sobre os homes foi diferente á das mulleres e que as formas de tortura empregadas en Portugal foron moi distintas ás das antigas colonias africanas. Mais as fotos tamén presentan índices de resistencia ao xeito de identificación e represión policial: “faces depresivas”, “sinistras” ou mesmo “sorrisos” —“non se pode fuxir de sacar a foto, mais somos quen eliximos a expresión do rostro”-, unha falsa calvicie que enmascara os trazos da identidade fixados na toma carceraria, o exceso de roupa para resgardar o corpo da violencia física que lle agardaba aló adentro e o silencio, “eles tiñan o poder de nos torturar, de nos bater...”, mais nosoutros tiñamos un poder único que eles non tiñan: non falar”.

¹ Ademais de teorizar sobre as formas de fotografía policial, Bertillon (1853-1914) creou a antropometría, unha técnica de medición de varias partes do corpo que aplicou á identificación dos criminais; nun tempo no que as técnicas de identificación policial, que o sistema xudicial adoptou, xurdiron asociadas a unha teoría determinista do home delincente.

Fronte ao silencio dos anos de cárcere, Susana de Sousa Dias devolve voz aos detidos, mantendo as dúbidas, as pausas e as repeticións nos seus discursos, como tamén os ruídos dos espazos: un reloxo, bucinas dun coche, a respiración dun corpo... Sen embargo, o silencio está tamén presente ao longo do filme, non como ausencia de son, senón como presenza do corpo no espazo, e, xunto cos ruídos e os matices da fala (que permiten adiviñar os lugares de procedencia de cada un), edifica un espazo filmico capaz de restituír *carنالidade* a esas imaxes carcerarias. Ademais, este xesto aparentemente sinxelo que enlaza as voces e os sons de hoxe coas imaxes de hai moitos anos abonda para crear diferentes temporalidades dentro das propias fotografías. Poderíamos tentar explicar esta complexidade de tempos no filme a partir de Benjamin: non é que o pasado proxecta a súa luz sobre o presente ou o presente a súa luz sobre o pasado, senón que nestas imaxes o pasado se une ao presente nunha sorte de constelación.

As fotografías filmadas en *48* deixan de ser simples documentos, materias inertes depositados nos arquivos da PIDE (Policía Internacional e de Defensa do Estado), pasan a ser outra cousa. Isto acontece non só pola irrupción do son nestas tomas, senón tamén porque Susana Sousa Dias, consciente que "a fotografía non é máis que un fotograma sacado do cinema infinito" e que "o movemento consista nunha sucesión infinita de breves instantes durante os que só hai repouso"², filma estas fotografías

introducindo lixeiros movementos (ralentizados despois da montaxe). Cando se presenta a foto fixa con lixeiras oscilacións, o ángulo de poder presente nestas tomas carcerarias, e que aínda se conserva intacto no interior do arquivo, rómpese, abrindo a imaxe máis aló do seu uso policial. A cámara arrinca deste xeito estas imaxes de arquivo e crea unha nova topografía que devolve centralidade ao suxeito representado e pregnancia histórica.

Se en *Natureza Morta* (2003) a cineasta portuguesa partía da confianza de poder representar un sistema político a través de imaxes, en *48* propón moitas cuestións sobre os límites desa posibilidade e introduce certa desconfianza sobre a capacidade da imaxe de se construír por si propia como documento. Isto acontece non só porque o filme se constrúe a partir da evidencia de que unha foto encerra sempre un sentido oculto, un abismo que non pode ser desvelado por todas as miradas, senón tamén polo constante uso do negro. Aínda que o negro está presente ao longo do filme, nos momentos finais é constante e significativo, e tenta *encarnar*, xunto con algunhas imaxes borrosas filmadas polo exército portugués en África, as fotografías dos prisioneiros políticos que se perderon xunto cos arquivos da PIDE nas antigas colonias africanas. Incorporando tanto as fotos carcerarias do arquivo como as que desapareceron, que aparecen no filme en tanto que ausencia, *48* traballa nos límites da imaxe para tentar revelar os movementos históricos xusto nesa escisión.

2 Hollis Frampton, "Para una meta historia del cine", en "Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía", MACBA, 2007.

■ PROYECCIONES

Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)
cineclubedecompostela@gmail.com
<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

■ ASOCIACIÓN

O Cineclub de Compostela

tenta ser unha asociación autoxestionada.

Cota mensual traballadores/as: 5 e. // Estudiantes e parados/as: 3 e. // Socios/as protectores/as: 75 e./ano