
El testimonio y sus límites.

La experiencia en el límite de lo visible en *48* de De Sousa

Elena Arroyo Serrano
Universidad Autónoma de Madrid, España

RESUMEN. En el film *48* de Susana de Sousa, tanto los testimonios de quienes sufrieron la violencia del Estado Novo durante la dictadura de Salazar como las imágenes de archivo repletas de indicios de esa misma violencia, apuntan hacia un acontecimiento fuera de cuadro. No existen pruebas fotográficas de tales capítulos ominosos de la historia y tampoco es posible reconstruir con exactitud lo ocurrido a través de la palabra de los testigos. Siendo así, ¿con qué contamos para elaborar una imagen que nos permita reconocer al otro –y la experiencia del otro– en nosotros? ¿Es posible servirse de este vacío para traer al presente un otro tipo de imagen que restituya lo humano otrora negado? Y si es así, ¿qué características tendría esa imagen? Tratamos aquí de explorar, a través del análisis de *48*, qué se abre para nosotros, los espectadores, cuando no hay más apoyo que el de la ausencia.

PALABRAS CLAVE: imagen-ausente; imagen-relámpago; imagen-prueba; testimonio; De Sousa.

RÉSUMÉ. Dans le film *48* de Susana de Sousa, aussi bien les témoignages de ceux qui ont souffert de la violence d'Etat pendant la dictature de Salazar que les images d'archives remplies d'indices de cette même violence, sont révélateurs d'un événement hors cadre. Il n'existe pas de photographies prouvant ces chapitres abominables de l'histoire; il n'est pas non plus possible de reconstruire avec exactitude ce qui est arrivé à travers la parole des témoins. Partant de là, sur quoi nous appuyons-nous pour élaborer une image qui nous permette de reconnaître l'autre -et l'expérience de l'autre- en nous ? Est-il possible d'utiliser ce vide pour faire advenir dans le présent un autre type d'image restituant l'humain autrefois nié ? Et dans ce cas, quelles seraient les caractéristiques de cette image ? Il s'agit ici, à travers l'analyse de *48*, d'explorer ce qui s'ouvre pour nous, spectateurs, quand il n'y a pas d'autre appui que celui de l'absence.

MOTS CLÉS : image-absente ; image-foudre ; image-preuve ; témoignage ; De Sousa.

ABSTRACT. In De Sousa's *48* both the testimonies of those who suffered the violence during Salazar's dictatorship and archive images filled with the signs of this very violence point to an out of frame event. There is no photographic evidence of those ominous chapters of history, and it is not possible to make a reconstruction of what happened through the words of witnesses. Taking that into account, what can we relate to in order to draw an image that allows us to recognize the other -and their experience- as belonging to us? Is it possible to use this emptiness to bring to the present a different kind of image that restores that humanity which was previously denied? And if so, what kind of image would it be? By analyzing *48*, this article explores what is left to the viewer when they have nothing but absence to rely on.

KEYWORDS: Image-Absent; Lightning-Image; Image-Proof; Testimony; De Sousa.

48 es el tercer trabajo¹ de la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias quien se ocupa de recuperar archivo y testimonios para contraponer a la memoria oficial que dejó el régimen de Salazar. El título hace alusión a los años que duró la dictadura, un largo periodo donde se sucedieron numerosas violaciones a los derechos humanos tanto en el territorio nacional como en las colonias. La PIDE/DGS fue el órgano encargado de vigilar a la población civil y represaliar cualquier tipo de oposición interna al régimen. Su actividad fue de una llamativa intensidad (llegaron a elaborar cuatro millones de fichas policiales) bien alimentada por legiones de informadores dispuestos a denunciar al vecino al precio de unos pocos escudos. Como consecuencia del celo de vigilancia y control, un número elevado de presos políticos se diseminó por las cárceles y los centros de reclusión portugueses. De 1933 a 1974 están registrados cerca de treinta mil detenidos. Por cada nuevo ingreso, los funcionarios completaban una página con los datos biográficos del preso o la presa ilustrándola al pie con una fotografía antropométrica (de frente, tres cuartos y perfil). Datos e imagen se actualizaban por cada nueva detención.

Un conjunto de estas fotografías conforma el corpus visual de *48*. La selección responde principalmente al hecho de poder contar al mismo tiempo con el testimonio oral de quienes aparecen retratados en dichas imágenes. Los testigos tienen que estar vivos, tienen que querer/poder testificar, tienen que exponerse públicamente y sufrir la frustración que surge de dar la palabra sin que esta sea aval de verdad ni que haya seguridad alguna de que llegue a sus destinatarios.

Jacques Derrida, en una conferencia leída en Buenos Aires en 1996 en torno a la figura de Paul Celan y que lleva por título *Hablar por el otro*, nos recuerda este callejón sin salida del testimonio, de la palabra que el testigo dice sin ninguna garantía de llegar a aquel a quien se dirige, incluso cuando esa palabra es remitida a sí misma. « Sin embargo es gracias a esa incertidumbre que el testimonio encuentra su razón porque de ser probado aquello de lo que testimonia, paradójicamente, corre el riesgo de perder su estatuto testimonial. En cuanto es

¹ Los largometrajes de De Sousa en la misma temática que aquí nos ocupa son: *Processo-Crime 141/53. Enfermeiras no Estado Novo* (Portugal, 2000), *Natureza Morta* (Portugal, 2005), *48* (Portugal, 2010) y *Luz Obscura* (Portugal, 2017).

confirmado, un testimonio ya no es confirmado *como* testimonio » (Derrida, 1996 : 18).

En 48 se suceden los testimonios de los/as expresos/as políticos/as del Estado Novo². Refieren en primera persona la violencia sufrida durante los años de reclusión. Hablan, en esa forma fragmentada, por momentos inacabada, oscura, entrecortada, en que tristemente se reconoce la fractura de quien ha vivido una experiencia extrema. Relatan sobre el momento en que fueron tomadas las fotografías que tienen delante de sí, sobre las ropas o el peinado que portan, las expresiones faciales, las palabras que recuerdan que fueron dichas por ellos o por los torturadores, el momento de su detención, el interrogatorio, las vejaciones, el olvido, el dolor, la clandestinidad (si la hubo) y el 25 de abril de 1974³, día en que acabó todo.

A través de la polifonía de los testimonios, una polifonía que se desarrolla como si se tratara de una única voz dado que en conjunto refieren una experiencia colectiva, es posible hacerse una idea del proceder violento e intimidatorio ejercido por el régimen en los centros de detención, así como del sufrimiento padecido por quienes eran objeto del mismo. Pero la impresión que nos hacemos de todo ello, lo sabemos, será siempre incompleta. No hay, en ningún caso, una imagen capaz de probar aquello que nos dicen los testigos e, incluso, en el caso de que la hubiera, no hay seguridad de que aquella que se mirara fuera la misma imagen por todos vista y compartida.

Lo que este texto se propone responder es, dado que no podemos contar con imagen-prueba alguna y tampoco con la exactitud de la palabra de los testigos, qué podemos pedirle al encuentro que se produce en 48 entre el pasado y el presente, la imagen de archivo y el testimonio.

Siguiendo la reflexión de Derrida arriba apuntada, comprendemos que una imagen-prueba que viniese a confirmar el relato quebrado de los testigos no haría sino anular su pertinencia cuando no su misma posibilidad. ¿Cuál sería la necesidad de dar testimonio de aquello que ya ha sido probado? La falta de datos verificables abre la posibilidad al testimonio como la imagen-prueba⁴ ausente abre la posibilidad a un gesto de confianza, un ver que no es *ver*, a través del otro. Pero antes de pasar a analizar el alcance de los testimonios en 48, es necesario analizar en qué consiste ese *ver sin ver* que es el movimiento mental que realiza el espectador para acceder a aquello que excede lo visible.

2 El *Estado Novo* es uno de los nombres que recibe en portugués la dictadura de Salazar.

3 Es la fecha en que los militares junto al pueblo provocaron la caída del régimen de Salazar en lo que se ha dado en llamar La Revolución de los Claveles.

4 A diferencia del término acuñado por Nancy Berthier en su artículo *Guernica o la imagen ausente* (2008: 96-113) para hablar de la falta de imágenes materiales que dieran fe del acontecimiento de la destrucción de la ciudad vasca, preferimos hablar de *imagen-prueba ausente* para distinguir entre lo que sería una imagen-material, fotográfica o filmica (que es la que realmente falta) y una imagen-mental que se presenta justamente por interposición de una ausencia.

Ver sin ver

Son muchos y muy prolijos los ensayos que señalan qué de lo visible apunta a lo invisible y también extensas las propuestas sobre cómo encarar modos de ver más allá de la superficie plana de la representación. Son menos los ensayos que evidencian que eso que llamamos ver no es solo el resultado de una operación del nervio óptico sino que también interviene el movimiento mental del sujeto que ve.

80

Entre los ensayos que abordan las operaciones imagéticas en el campo del espectador se encuentran los trabajos de Marie-José Mondzain. Para la pensadora francesa, el momento donde se produce una confrontación de un sujeto con una imagen-ausente es el momento donde nace el espectador como tal. La imagen no es sino que acontece y acontece en el ámbito de una relación entre las partes. Por tanto, la huella de un acontecimiento real impreso en una fotografía importa menos que la visión que produce mentalmente el espectador confrontado con esa estampa. La movilización que experimenta, ese *ver sin ver* y someter a juicio lo que le es dado a ver, es posible cuando el espectador, más que a imágenes concretas, se enfrenta a una imagen invisible.

Lo invisible en una imagen física contribuye a espolear el deseo de ver de quien mira. Gregorio de Nisa nos recuerda que « el objeto de deseo del ver debe huir hasta el infinito para continuar siendo objeto de deseo⁵ » (Mondzain, 1996: 96). Es la visión, en tanto creadora de una ilusión sin referente real, que compone la imagen en su sentido iconográfico. Por contraste, la imagen-prueba será entonces un objeto paralizante porque propone explícitamente todo lo que en ella hay sin ocultar nada. El espectador, nos alerta una vez más Mondzain, « se ve privado de movilidad cuanto más lo visible pretende manifestar la compacidad pseudo-sustancial de una verdad⁶ » (Mondzain, 2007: 205).

Esa necesidad de imagen-prueba que sea garante de verdad es, en lo que concierne a nosotros, la imposición hegemónica de toda representación del pasado. Beatriz Sarlo es categórica al respecto. Actualizando las palabras de Susan Sontag nos dice que siempre « es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar » (2005 : 26). Todo recuerdo del pasado es siempre una construcción. Frente a la imposibilidad de una verdad histórica existe la posibilidad de una ficción, una representación que muestre sus propios límites para no ser cómplice de lógicas totalitarias. El arte no debe tener como finalidad hacer pensable lo impensable o imaginable lo inimaginable sino más bien abrir la puerta al encuentro de lo humano.

Trasladando esta reflexión al objeto que nos ocupa, se pone de manifiesto que no se trata aquí de cómo, en ausencia de una imagen-prueba, el relato de los testigos reconstruye fielmente una memoria traumada sino más bien qué se logra como consecuencia de esa misma ausencia.

5 « Qu'est-ce que l'objet du désir de voir ! ? Et il [Grégoire de Nysse] répond : l'objet du désir de voir, c'est un objet qui doit se dérober à l'infini pour continuer à être l'objet du désir ».

6 « Plus le visible prétend manifester la compacité pseudosubstantielle d'une vérité, plus la vision sera réduite à n'être que de la communication saturée et plus le sujet sera privé de toute mobilité ».

Si Sarlo confiesa que « solo encontró en la literatura [léase arte] (tan hostil a que se establezcan sobre ella límites de verdad) las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias » (Sarlo, 2005 : 161), nosotros podemos añadir que es en el campo cruzado del reconocimiento entre quien *hace ver* y quien *accede a ver*⁷, en el pacto entre el autor (en este caso, como veremos, el testigo) y el espectador, que se produce una suerte de restitución. Lo que acontece en esa acogida de *la verdad del otro* en ausencia de una imagen-prueba es otra imagen que nada tiene que ver con el recuerdo fiel de un acontecimiento sino con el reflejo de un espacio ético donde se restituye algo de la humanidad en otro tiempo afectada.

La imagen-mental que produce el espectador de 48 viene de la mano de la construcción cinematográfica donde observamos tres elementos estrechamente relacionados. Estos elementos son : la evanescencia de las fotografías que traen al presente rostros envueltos en un halo fantasmagórico, la posición cruzada en que se encuentra el espectador con respecto al plano visual y al plano sonoro, y los rostros que lo enfrentan y cuya vulnerabilidad lo *conmueve*.

Apariciones y desapariciones

Lo que el espectador de 48 mira son exclusivamente las fotografías de frente, perfil y tres cuartos procedentes de los archivos de la PIDE/PDG. Los retratos se suceden uno detrás de otro como muestra aleatoria de una lista que bien podría ser interminable. Emergen del o se sumergen en el negro de la pantalla con una inquietante lentitud sostenida por larguísimos fundidos y encadenados que no hacen sino desmaterializar los contornos precisos de los cuerpos en ellas representados. Apariciones y desapariciones que remiten a la fugacidad de toda existencia pero también a la evanescencia de todo recuerdo, a la dificultad de fijar cualquier memoria. Las imágenes fotográficas vacilan en la pantalla levemente animadas por un incesante temblor. Son fotografías refilmadas durante unos breves segundos y sometidas durante el proceso de montaje a una operación de ralentí. Este procedimiento expande el instante de la toma a la duración necesaria para que cobre cuerpo cada uno de los testimonios. De este tratamiento nace la sensación de que lo que vemos es una aparición.

Las fotografías ponen cara a las voces que escuchamos pero aquellas pertenecen a un tiempo sido mientras que estas corresponden a un tiempo presente. Este hiato produce un asalto a la lógica de lo inteligible. La fractura espacio-temporal nos sitúa, sitúa al espectador, en una posición suspendida, una distancia que, a diferencia del efecto de distanciamiento brechtiano, lo empuja a aceptar por los sentidos lo que no puede acomodar por medio de una crítica

7 Ligera modificación de la fórmula empleada por Mondzain en *Homo spectator...* (Mondzain, 2007: 241) « reconnaissance entre celui qui *fait voir* et celui qui *voit* ». Nosotros añadimos el verbo *acceder*. La palabra *acceder* recoge tanto en español como en francés, dos acepciones oportunas para lo que aquí está en juego: 1. Entrar o pasar a un lugar y 2. Consentir en lo que alguien solicita o quiere.

objetiva y racional. De las imágenes siente emanar una suerte de latido fantasmagórico. De las voces, que alguien viene de otro espacio-tiempo a hablarle.

Se podría apuntar que esta no es sino la esencia del cine trayendo a colación la definición que en su día diera André Bazin en su famoso ensayo *¿Qué es el cine?*: una especie de embalsamamiento de cuerpos que reviven con cada nueva proyección. Pero lo fantasmagórico, lo que *aparece* y relampaguea en *48* no es la conciencia de un tiempo en fuga sino de un tiempo histórico en el sentido de una situación repetida a lo largo de la historia. El pasado ignorado, anónimo, sin voz, que pertenece a los muertos, parece encarnarse aquí en un puñado de caras que además fijan por momentos su mirada en nosotros. Los rostros que nos miran –que nos apelan–, nos obligan a tomar posición⁸.

Por cada testimonio, miramos una, dos... cuatro imágenes en función tanto del tiempo fílmico (para mantener activa la atención del espectador) como del número de tomas de control realizadas al preso o la presa durante su encarcelación. Cuando esto sucede, es posible comparar un antes y un después. En ese lapso de tiempo nos llega una segunda imagen derivada de una ausencia: la imagen entrevista de la violencia acaecida fuera de cuadro que emerge de la comparación entre las diferentes tomas. En la segunda observaremos caras abotargadas, ojeras pronunciadas, miradas graves, desaliño, bozo crecido, flacidez, calvicie, etc. La ausencia, sentimos, es también la del tiempo sustraído durante el cautiverio a unas vidas en libertad. Un robo que se nos manifiesta también a través de los testimonios y que se hace aún más flagrante en el caso de las mujeres que nos relatan la falta de hijos debido a que perdieron su edad fértil durante el confinamiento.

A lo largo de la película observamos que ningún testigo se repite. Se repiten, sí, algunos retratos que dan pie al espectador a reconstruir constelaciones familiares cuando, sobre la palabra que testimonia en relación al padre, la madre, el compañero o la compañera, se nos muestran las fotografías de estos igualmente extraídas del archivo policial. Cuando el padre, la madre, el compañero o la compañera toman la palabra ellos mismos, se repetirán las fotografías previamente vistas. Gracias a esta articulación de interrelaciones, el espectador alcanza a comprender dos cosas. Por un lado, la potencia destructiva de la maquinaria del poder policial; un poder capaz de cercar a todos los miembros de una misma familia. Por otro, que todos los testigos, en tanto miembros de un clan, en tanto hijos, hermanas, padres o compañeras a un tiempo, testimonian por el resto.

No hay una razón aparente, ni narrativa, ni cronológica, por la que dar la palabra a un testigo antes que a otro, ni justificación para poner punto y final a esta sucesión. La selección de presos y presas en *48* no hace sino mostrar su carácter lacunario. Lo acontecido excede lo representado. Pero si bien no hay motivo aparente para el orden de esta sucesión, De Sousa los intercala a fin de

8 Didi-Huberman rescata esta expresión: « tomar posición frente a las imágenes » del efecto de distanciamiento teorizado por Brecht. Para el dramaturgo alemán la imagen aparece cuando el espectador comprende que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera que la imagen representa. (Didi-Huberman, 2015).

crear una progresión dramática con la que organizar la estructura interna del film. Según avanza el metraje, los relatos se endurecen al mismo tiempo que la imagen se ausenta.

Poco a poco percibimos que las fotografías de frente y perfil que nos encaran aparecen en la pantalla a intervalos cada vez más distanciados y permanecen allí, nítidos, durante menos tiempo. La fotografía de uno de los expresos que está testimoniando se desvanece. Poco después, tres testigos más tomarán, uno detrás del otro, la palabra. Las fotografías de frente y perfil del archivo de la PIDE/PDG no aparecerán ya más. En su lugar, un negro al que densifican breves y arbitrarios destellos que por momento parecen alumbrar un paraje estepario, un cercado, un árbol muerto, una cuneta, una noche cerrada. Podríamos decir que estas imágenes fugaces funcionan por sí solas como signo de desolación y símbolo de desamparo. Para otros públicos, como el español, podrían llegar a remitir al imaginario colectivo sobre los campos baldíos donde yacen diseminadas las fosas aún enterradas, ocultas a la vista, de la Guerra Civil, (el caso portugués como laguna del resto de regímenes dictatoriales). Sin embargo, las imágenes que a destellos densifican el negro, tan solo remiten a la nada. El paisaje baldío espesa la nada pero es la nada la que habla. Una nada que viene a decirnos una vez más que son infinitos los testimonios no recogidos, incontables los ausentes, insondable la historia a la sombra de las pruebas. La pantalla en negro, paradigma de la imagen-ausente, de la ausencia misma, nos recuerda que el verdadero testigo, el testigo integral, es el *muselmann*⁹, aquel que muere como persona en los campos de exterminio nazi. El *muselmann* no puede regresar de la muerte para dar fe de su pérdida, pero justamente y siguiendo a Giorgio Agamben, su ausencia señala su misma posibilidad.

Vale la pena detenerse un instante en alguno de los tres últimos testimonios del film de De Sousa que se desarrollan sobre la oscuridad de la pantalla. Los primeros dos serán ex-presos políticos de las colonias. Lo reconocemos por el acento y porque uno de ellos nos dice que estuvo preso en la cárcel de Machava (Mozambique). Además, recordamos que el intertítulo del comienzo nos informaba de que los archivos policiales de la PIDE en las colonias fueron destruidos. No hace falta mucho más para entender que de los presos políticos de las colonias no existen imágenes materiales. No hay fotografías que testimonien la existencia del resistente africano, del negro de las colonias. No tienen la opción (¿casualidad recurrente de la historia?), como otros prisioneros blancos, portugueses de Portugal, a una imagen que pudiera ser rescatada por otros. Esa falta acentúa una diferencia transversal de toda la historia cultural de occidente: la de la raza, la cultura y la clase –otras veces será el género–. Esa ausencia subraya la desigualdad entre quienes tienen derecho y quienes no a disponer de una imagen pública. Si, como dice Didi-Huberman, « basta con que una imagen se haga pública, se *torne cosa pública* –res pública– para que entre en un pie de igualdad en los circuitos del derecho, los juegos del poder y el campo

9 En *Si esto es un hombre*, Primo Levi nos hace saber, ignorando la razón, que con el término « *Muselmann* » (Musulmán), los veteranos del campo designaban a los débiles, los ineptos, los destinados a la selección. (Primo Levi, 2002: 52).

conflictivo de la cosa política » (Didi-Huberman, 2014: 95), ¿qué pasa cuando no hay imagen?

Amós Mahanjane, el primero de los expresos de las colonias en tomar la palabra, es una voz audible. Una voz que toma la palabra y relata su experiencia: lo que ha visto, lo que ha oído, lo que ha vivido. Habla con cruda desnudez –más si cabe que el resto– de las torturas sufridas. « Chico podía golpearte. Después de un rato te ordenaba quitarte la ropa e inclinarte. Entonces traía un alambre para metértelo por el culo, eso hacía ». Al dejar a un lado el rencor, su testimonio conmueve. La ausencia de amargura es en sí una muestra de humanidad que contrasta con la inhumanidad padecida.

Mahanjane recuerda con una precisión inusitada los sonidos, los nombres, las dinámicas... La imagen mental surge cristalina de su relato: « Por la mañana siempre me traían papilla. *Cu-cu-cu*, llegaba la papilla. Cinco o diez minutos después se oía el tintineo de las llaves de Chico... *chiquichiquichi*. Hacía cundir el pánico...¹⁰ » (01:14:54). Y si en otros momentos previos del film surgía del fundido de dos fotografías tomadas en dos tiempos (antes y después de la tortura) una imagen-relámpago¹¹ del horror vivido fuera de campo, aquí la imagen-relámpago vendrá por la palabra: « Yo era un hombre joven a quien empezaba a salirle barba. [...]. Al salir ya tenía barba, pero una cara rota, deformada » (01:14:00). Entre ambas frases queda elíptico el tiempo del sufrimiento.

En otra parte de su relato este testigo va a testimoniar por quienes no pueden hacerlo. Se trata de un relato en abismo porque cuenta algo que no ha presenciado por él mismo sino que lo ha escuchado de otros. « Yo no lo vi por mí mismo, otras personas me lo contaron » –dice. Otros que como él ahora, fueron testigos y relataron lo que vieron con la necesidad de que tales sucesos no caigan en el olvido. Todos ellos acuden a la palabra como única vía para suplir la falta de pruebas materiales. Mantienen así viva una suerte de transmisión oral que, sabemos, caerá en el olvido cuando no haya ya quién la transfiera a alguien dispuesto a escuchar.

La nada en la pantalla se abre a la fugacidad brevemente destellante del campo baldío, el árbol muerto, el cercado, la noche cerrada. El ambiente sonoro cambia e inmediatamente intuimos que no hay relación entre el espacio cerrado en que se encuentra la voz que habla y el espacio abierto parcialmente entrevisto en las imágenes. La voz tiene eco, reverbera en un lugar vacío. Si hasta ahora sentíamos que las estancias donde situábamos las voces eran lugares cotidianos, aquí la voz reverbera en un espacio que nuevamente, pero ahora de la mano del sonido, nos emplaza en la nada.

De Sousa cuenta con fotografías del archivo policial para poner cara al último testigo que ya no es un expreso de las colonias. Sin embargo, decide mostrarlas bajo el velo de la oscuridad: a medio camino entre aparecer como ima-

¹⁰ Las palabras en cursiva son transcripciones onomatopéyicas articuladas por el testigo.

¹¹ Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia...* argumenta que « articular el pasado históricamente no significa reconocerlo “tal y como ha sido” [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro » (Benjamin, 2008: 307). En lo sucesivo, utilizaremos el término imagen-relámpago para referirnos a las imágenes mentales que puede entrever el espectador gracias a la construcción fílmica.

gen-huella y desaparecer como imagen-ausente. Un límite por el que han transitado todas las imágenes-huella durante el film. La decisión cae por su propio peso. De Sousa no puede mostrar con nitidez ninguna imagen fotográfica después de habernos hecho atravesar la nada. Lo que queda, parece decirnos, es un umbral, algo parcialmente entrevisto que nos toca a nosotros desentrañar.

La última frase audible se rompe en un sollozo: « solo queda el recuerdo... El mal recuerdo de las cosas que has vivido... Y que nunca te sacarás de la cabeza... » (01:28:05). El enunciado confirma la imposibilidad de todo testimonio, de toda memoria. La voz que no es ya palabra sino llanto quebrado, no consigue articular inteligiblemente el sufrimiento humano.

El punto de vista del verdugo

Que no haya en estas tres últimas ocasiones fotografías que vengan a sostener el testimonio oral de los exprisioneros, no impide que podamos sentir el rostro de quien habla. El rostro en 48 no son exclusivamente caras humanas sino que, como nos recuerda Lévinas, « está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto, ni tocado, porque en la sensación visual o táctil, la identidad del yo envuelve la alteridad del objeto que precisamente llega a ser contenido » (Lévinas, 2002: 207). El rostro desborda lo visible, la mirada y la objetivación. El rostro es una imagen-ausente no en el sentido de una imagen-prueba sino de aquello invisible que se ofrece al pensamiento para ser visto. Judith Butler explica bien esta cuestión del rostro como lo que excede cualquier tipo de enunciado. Siguiendo a Lévinas nos recuerda que es aquello para lo que no hay palabras que puedan funcionar. « El rostro parece ser una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido, el sustrato de una vocalización sonora que precede y limita la transmisión de cualquier rasgo semántico » (Butler, 2002: 159). Por tanto, los rostros en 48 enfrentan al espectador tanto en el plano visual como en el plano sonoro.

En el plano visual, las imágenes fotográficas nos miran a los ojos, como fantasmas, se dice, pidiéndonos cuentas. Nos miran del mismo modo que en su día los presos y presas se enfrentaban al objetivo que los cosificaba para la administración. Nos enfrentan pidiéndonos cuentas porque el lugar que ocupamos hoy es el lugar que una vez tomó como posición el verdugo recordándonos una vez más que los verdugos son nuestros semejantes, que nosotros podíamos haber sido ellos. El espectador reproduce la mirada de quien una vez deseó matar a quien tenía enfrente dado que el fotógrafo o los fotógrafos que tomaron las imágenes que hoy miran formaban parte, ellos también, del aparato de represión policial.

Un testigo nos cuenta que si bien no podía negarse a ser fotografiado, al menos sí podía controlar la expresión con que manifestar resistencia a tal proceso de cosificación. Por él sabemos que a los verdugos les encantaba ver la cara de sufrimiento de los presos y que por eso a veces se buscaba una expre-

sión de desprecio haciendo una mueca con los labios. Por una testigo nos llegan las vejaciones perpetradas por el fotógrafo mismo: « Yo solo notaba el flash, muchas veces, en la cara. Me agarraron por los sobacos y me tiraron al suelo. Me daban puñetazos y patadas todo el tiempo... Era la misma persona que me hacía las fotos » (00:55:33).

A la pregunta que en circunstancias similares se hace Jean-Claude Bernardet sobre « cómo escapar de las implicaciones ideológicas de las imágenes originales que son imágenes tomadas del poder¹² » (Bernardet, 1981: 36), y que Ramos Monteiro responde apuntando que « el paso del tiempo, unido a los dispositivos que exponen radicalmente las contradicciones del material, revela lo que en este tipo de imágenes hay de resistencia » (Monteiro, 2015: 5), pensamos que es justamente en relación a la ausencia, a aquello que esas mismas imágenes no muestran, que el poder se exhibe y nos permite –siempre que haya conciencia de la misma– prestarle resistencia.

En el caso de las fotografías antropométricas el poder se hace visible ahí donde el cuerpo es mera carne (cuerpo objeto privado de subjetividad), ahí donde muestra el resultado de su propia represión, ahí donde no da voz, ahí donde clasifica. En el caso de otro tipo de imágenes fotográficas, como las de los fastos que De Sousa recuperaría del archivo propagandístico del Estado Novo para su film *Natureza Morta* (2005), se hace visible en la ausencia del pueblo. En que el pueblo no aparezca se reconoce la voluntad del poder, el gesto de dominación. El número de huellas que perduran para la historia, ya lo hemos ejemplificado en relación al archivo policial desaparecido de las colonias, es directamente proporcional a la importancia político-social de lo que exponen esas mismas huellas según el entramado de valores que hace perdurar esa misma historia. « No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie » (Benjamin, 2008: 309).

La palabra nos dice

La palabra *nos* dice. « Me acuerdo » enuncia la primera voz y de esta ocasión en adelante el espectador escuchará la misma premisa incluso cuando sea una negación: « No me acuerdo ». Quien habla lo hace en presente y dice *yo* confrontando un recuerdo vago a la evidencia de las fotografías. Quien habla está frente a estas lo mismo que el espectador y aspira, una vez más lo mismo que el espectador, a ver más allá intentando representarse una imagen que se fuga. Las dificultades de quien habla intentando hacer memoria y poner palabras a lo inenarrable son en un punto semejantes a las que experimenta el espectador intentando dar forma a una imagen-prueba que no está. « Me acuerdo » enuncia la primera voz, en presente y dice *yo*. No habiendo nadie más que el espectador en la sala de proyección, ¿a quién corresponde la voz que habla?

12 « Como escapar às implicações ideológicas das imagens originais, que são imagens tomadas da óptica do poder? ».

El conocimiento generalizado de los procesos de construcción de una pieza audiovisual resulta una traba a la hora de ver una película como si se desconociese tal proceso. Este saber nos predispone a comprender las voces que escuchamos en presente y alrededor como voces grabadas durante el tiempo del rodaje que se reproducen durante la proyección. Sin tal conocimiento de los hilos de la construcción cinematográfica, lo que escuchamos son unas voces incorpóreas que hablan en tiempo presente desde el mismo lugar desde el cual nosotros miramos. Agamben, relejendo los *Escritos Literarios* de Foucault, nos aclara a quién, en última instancia, pertenece esa voz que escuchamos: « Tomar *verdaderamente* en serio el enunciado *yo hablo* significa, de hecho, dejar de pensar el lenguaje como comunicación de un sentido o de una verdad por parte de un sujeto que aparece como titular y responsable de ellos » (Agamben, 2000: 147).

Quien escucha con atención, despojado del orden de toda gramática o de forma completamente literal, oirá *yo* y por ese *yo* sentirá estar hablando. Esa experiencia de escucha atenta del enunciado es quizás una de las herramientas más potentes si no de identificación, al menos sí de empatía. Esta empatía se ve subrayada por el rostro invisible del otro que se nos presenta a la vuelta de la palabra articulada, esto es, en el gesto del decir donde se reconocen la debilidad y la precariedad del otro.

En 48, De Sousa acentúa las huellas del decir en la construcción de la banda sonora, prestando atención a esos sonidos que habitualmente se desprecian porque interrumpen el flujo inteligible del discurso. Ella misma explica en una conversación mantenida con Gonzalo de Pedro que durante el proceso de montaje dirige la atención hacia el sonido. « Fueron construidos dieciséis silencios [...]. Las personas hablan, hacen ruidos [etc.]. Al principio yo estaba muy preocupada, pero me di cuenta de que esos sonidos eran fundamentales para la existencia del espacio filmico¹³ ». Pero si bien De Sousa se fija en los ruidos para recrear los diferentes lugares donde se ubican cada uno de los testigos, pasa por alto que es en la voz¹⁴, más allá de su color, donde se construye el espacio del intercambio humano. El gesto del decir se expresa en el quebranto de las palabras, la angustia de las respiraciones, la emergencia de las pausas y el ahogo que viste de densidad los silencios. Es en estos signos, que son voz, que el rostro oculto, velado, ausente, se ofrece a la escucha atenta del espectador. « Y sin embargo y a pesar de que uno escucha *a través del* otro, *al* otro, aun así no hay forma de hacer caer la distinción entre el Otro y uno mismo » (Butler, 2006: 42). Nadie testimonia por el testigo.

13 La entrevista tuvo lugar en el marco del encuentro fotográfico internacional PhotoEspaña el 31 de mayo de 2011. El registro del encuentro puede verse en la web de la organización (consultado el 20/05/2018): « PhotoEspaña presenta 48. Una película de Susana de Sousa Dias ». <https://vimeo.com/25149812>

14 En un pasaje de *Política* (1523 a 10-18), Aristóteles plantea que la voz, a diferencia del lenguaje, es signo del dolor y del placer y que por tanto pertenece también a otras especies mientras que la palabra sería lo que le es propio al hombre. Nosotros aquí nos apoyamos en Lévinas y Butler para hablar de la voz como el lugar donde el lenguaje manifiesta sus límites y permite entrever al sujeto trascendente por encima del sujeto lingüístico.

Cierto, nadie testimonia por el testigo¹⁵, pero en 48 esta suerte de identificación traslada el foco del reconocimiento del espectador del plano visual al plano sonoro. Situado en este cruce entre la mirada del verdugo y la voz del testigo, el espectador de 48 se ve obligado a tomar posición. Frente al gesto visible de dominación se inclina, en el mejor de los casos, por el gesto propio de la confianza. Y si bien, de esa escucha atenta no tiene por qué nacer necesariamente el sentimiento de plena identificación con la primera persona que habla, al menos, de ese movimiento de acercamiento al otro, sí es ineludible tomar la decisión de si creer o no creer al otro.

El reconocimiento del otro

Dice Derrida que « no hay otra opción que creer o no creer porque la verificación o la transformación en prueba pertenecen a un espacio al margen de la experiencia en sentido clásico; la experiencia del testimonio se sostiene en el espacio del juramento, del *sacramentum*, del mismo juramento que une al testigo y a sus destinatarios » (Derrida, 1996: 19). Ese *sacramentum* –la habitación secreta de Dios–, es el espacio de la relación basado en el reconocimiento, o dicho de otro modo, el espacio común en que se da un encuentro y porque se da, es sagrado. Si el testigo necesita comunicar lo vivido a otro aún tropezando una y otra vez con los límites del lenguaje o de la memoria, el espectador desea hacer nacer de la ausencia, una imagen que recupere el gesto perdido de lo humano reconociendo a un otro cuya experiencia lo excede. Deseo y necesidad de restablecer lo humano allí donde lo inhumano asoma. Deseo (Poros) y necesidad (Penia) son, recordemos, los padres de Eros. Se trata de un gesto inaugural con el cual nace a un tiempo como sujeto-espectador y como sujeto-autor. Es un acto de amor.

En este acto de amor el espectador es autor. Desde el deseo propio y por mediación de la necesidad de otro que quiere *hacer ver*, trasciende la ausencia de imagen-prueba y crea para sí una imagen-mental aunque esta no sea en absoluto la imagen de la verdad de un pasado, ni de la autenticidad del sufrimiento experimentado por otro, ni tampoco una imagen concreta sino quizás tan solo una forma informe de sentir.

El espectador de 48 comparte autoría antes con los testigos que con De Sousa. La genialidad de la realizadora está en desaparecer del primer plano de ese hacer ver que llamamos creación. Su gesto es el de dar la palabra a los testigos incluso cuando esa misma palabra está altamente transformada. Una manipulación que se aprecia entre otros recursos en la organización de los contenidos, el establecimiento de las pausas, la eliminación de las preguntas de la entrevista original o la construcción de la progresión emotiva que nos acongoja. El gesto de desaparición de De Sousa, su esconder los hilos del artificio para que le sea posible al espectador acoger la palabra de los testigos, traslada el habi-

15 Famoso verso de Paul Celan (*Niemand / zeugt für den / Zeugen*) comentado por Derrida (Derrida, 1996: 19).

tual diálogo entre autor-espectador hacia el eje testigo-espectador. La cineasta no intenta representar lo irrepresentable, ni construir un archivo de memoria que apunte a verdad histórica alguna. En cambio, da paso a lo humano creando un espacio de mediación para un encuentro que ha de producirse en la sala. El cine aquí se convierte en un medio sin fin: su centro es el gesto y no la imagen¹⁶. Lejos del orden semántico de la lectura de imágenes concretas, estamos ya en un orden ético y político.

Ético y político es también el gesto del espectador de 48 cuando desplaza su empatía del plano visual al plano sonoro. Si, sobre las imágenes proyectadas en la pantalla, tiene lugar, como veíamos, la visibilidad del poder policial, sobre la escucha se sostiene la invisibilidad de una autoridad. « El reconocimiento de una autoridad es un gesto invisible que coloca a un sujeto en el ver de otro¹⁷ » (Mondzain, 2007: 220). La autoridad es el reconocimiento por parte del espectador de que hay algo o alguien que lo excede y porque lo excede en una relación libre entre iguales (no hay coacción, coerción, exigencia, violencia, obligación), al verse a sí mismo en defecto, confía.

El reconocimiento mutuo de los sujetos implicados en el acto de ver funda el espacio ético de relaciones en 48. No se trata por tanto ya de lo que resta en acto a la posibilidad o imposibilidad sino de lo que excede a los sujetos implicados en ese mismo acto.

En 48 asistimos al proceso de identificación de las figuras del testigo y del espectador así como al proceso en que ambos son autores de una imagen-relámpago, la tercera y de mayor alcance, que viene en auxilio de la imagen-prueba ausente. Esta imagen-relámpago es el recuerdo de lo humano sagrado, la relación de confianza, en el instante mismo en que peligra. Esta imagen que nace de la relación, por la relación, en la relación, es un icono político. De tal forma que podemos decir sin temor a error que es en este espacio donde se produce la imagen que el espectador nace como sujeto ético y político.

Para Mondzain, lo que constituye lo político, es aquello que establece los protocolos de subjetivación. No hay sujeto sin imagen¹⁸. Esta imagen no es la de una trascendencia invisible, un más allá del límite de lo humanamente posible, sino todo lo contrario. Se trata de la imagen no-vista de lo que es inmanente al ser humano, a saber, el ser-en-relación. Lo más hermoso de este nacimiento, de este *tener lugar* de una imagen justamente ahí donde se ausenta otra, es que sea posible después de una experiencia de violencia extrema frente a la cual las víctimas, hoy testigos, perdieron su ser-sujeto, su imagen compartida. Es *la otra*

16 Alusión a la tesis de Agamben en *Medios sin fin. Notas sobre política* « *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética* ». Y también « *Al tener por centro el gesto y no la imagen, el cine pertenece esencialmente al orden de la ética y de la política* » (2001: 54). Cursivas en el original.

17 « *La reconnaissance d'une autorité est un geste invisible qui place un sujet dans le regard de l'autre* ».

18 En la entrevista realizada por Michaela Fiserova a Marie-José Mondzain titulada *Image, sujet, pouvoir* leemos: « *Si le sujet se construit, alors on comprend que ce que les Pères désignaient du mot d'eikon était quelque chose qui était constituant des relations entre les sujets. Donc, ce qui est constituant du politique, c'est-à-dire du vivre ensemble au sens grec, l'est parce que c'est constituant des procédés, des protocoles de subjectivation. Il n'y a pas de sujet sans image* ».

posibilidad emergiendo de las cenizas¹⁹ : la imagen iconográfica que asoma del negro ceniciento, de la nada de la pantalla. No nos resistimos a traer aquí la imagen poética de la llama que alumbrá mientras se consume las sombras en la pared de las cavernas. Pinturas de carbón (y sangre): comienza la historia.

Infancia y experiencia en la casa del espectador

90

En *Infancia e historia* Agamben, al mismo tiempo que afirma que el hombre contemporáneo es incapaz hoy de tener y transmitir experiencias, dibuja las coordenadas en que aún le sería posible en sentido clásico. El sujeto moderno solo es capaz de experimentar el mundo por medio de un conocimiento basado en pruebas. Este modo de proceder viene a ser incompatible con un padecer en el límite de lo inteligible, condición primera de toda experiencia para el mundo antiguo. Para los antiguos una experiencia no puede ser reproducida, calculada, ni predicha; de ella no resulta ninguna certeza, sino que comienza ahí donde queda suspendido el conocimiento lógico y el lenguaje. Tener una experiencia en sentido clásico supone trascender los límites del marco lingüístico asomándose fuera de sí.

Para Agamben, el lugar donde le es posible hoy al sujeto contemporáneo trascender los límites lingüísticos y escapar a la regulación de un conocimiento pautado por la lógica positivista, es la infancia, es decir, allí donde el hombre, sin haber nacido aún como sujeto que habla, establece con el mundo una relación escindida entre la lengua y los discursos (Agamben, 2007: 7-89). Esa infancia a la que se refiere el filósofo no ocurre durante la niñez sino que se produce cada vez que se dan las circunstancias en que el hombre queda expropiado del sujeto lingüístico. La infancia « es una mera etapa indeterminada que puede, en el mejor de los casos, ser interminable, en la medida en que es el presente de cada momento donde el sujeto se inscribe en el linaje de los que están en condiciones de ser a causa de su gesto²⁰ » (Mondzain, 2007: 118). Para la pensadora francesa, es en la imagen donde reside la potencia inaugural del sujeto humano, o dicho de otro modo, el sujeto nace cuando nace como espectador.

Ambas reflexiones nos conducen a pensar que siempre que se produzca un desfase entre aquello visto y aquello dicho, aquello experimentado como límite de un exterior que nos excede y las leyes lingüísticas a las que nos acogemos para poder sobrevivir, estamos frente a una situación constituyente. Este escenario se da en todo acto de creación, ya sea el gesto creador del universo del infante, el del artista o el del testigo. « Comenzar a ver por primera vez, decir por primera vez, mostrar por primera vez son esos gestos de los artistas que

19 Alusión al *incipit* del poema de Paul Celan analizado por Derrida: « Cenizas-La Gloria detrás / de tus manos estremecidas-anudadas / ... (*Aschen-glorie hinter / deinen erschütterten-verknotteten / ...*) » (1996: 18).

20 « L'enfance n'est alors qu'une étape indéterminée et qui peut, dans le meilleur des cas, être interminable pour autant qu'elle est le présent de chaque moment où le sujet s'inscrit dans la ligne de ceux qui sont en mesure d'être la cause de leur geste ».

permanecerán fieles a la potencia inauguradora que su infancia puede conservar²¹ » (Mondzain, 2007: 118).

El acto de creación del espectador de 48, su gesto infantil, tiene lugar cuando, en ausencia de imagen material y sostenido por una autoridad que lo excede, se arriesga a imaginar, escapa de la posición del verdugo frente a las fotografías que son muerte y resurrección –una aporía–, interrumpe el sentido gramático de su *yo* para padecer el *yo* de otro, y avanza con deseo al encuentro amoroso para colmar la necesidad de otro. El espectador de 48 es sujeto de una « experiencia muda (ciega) y pura » (Agamben, 2011: 65) una experiencia en la infancia del lenguaje y la infancia interminable del espectador deseoso del mundo.

Desentrañar la imagen en cuestión

Para concluir, me gustaría traer a colación un apunte de Judith Butler en *Vidas Precarias*. La pensadora encuentra que « el punto donde las imágenes pueden interpelarnos, es precisamente en el de observador excluido de la representación, el que está mirando, el que no es captado por ninguna imagen pero cuya responsabilidad es capturar y someter, si es que no desentrañar, la imagen en cuestión » (Butler, 2006: 169). Esa imagen en cuestión no es en 48 una imagen cerrada, unívoca, completa, independiente sino más bien todo lo contrario. Es una imagen-especular de la toma de posición del espectador, una imagen-presencia del haber tenido lugar el testimonio, una imagen-fe frente a la ausencia, una imagen-relámpago, una no-imagen. La imagen en 48 no es, acontece y acontece cuando el sujeto-espectador se pone en juego en el centro de un campo de fuerzas. La clave para acceder a ver será el deseo. El deseo de ver lo que no está (la imagen y los rostros) y de alejarse de lo que sí está (la visibilidad del poder). En su inquietud, el espectador deberá atender a la palabra fracturada de un otro, a quien concede el reconocimiento de una autoridad, que intenta –necesita– hacerle ver aquello que no está, es decir, la imagen de un acontecimiento de violencia extrema de que ha sido objeto. De esta relación, que es una relación ética, amorosa, en el campo cruzado del deseo y la necesidad, surge el gesto creador del espectador. La imagen resultante –ausente-presente– es el resultado especular de su propio gesto que restituye la humanidad del otro al acogerlo. Esta imagen es, en el sentido benjaminiano, una imagen-relámpago que trae del pasado, en un instante, el recuerdo de lo sagrado. No es posible calibrar si el testigo colma o no con esta imagen, que es reflejo de lo humano que habita en el espectador, su necesidad de transmitir la experiencia vivida bloqueado por el trauma de esa misma experiencia, pero tal vez sí pueda afirmarse que se alcanza a colmar otra necesidad, en este caso silenciada, que es la de una comunión. Por su parte, el espectador se verá reconfortado no solo

21 « Commencer, voir pour la première fois, dire pour la première fois, montrer pour la première fois, tels sont les gestes des artistes demeurés fidèles à la puissance inaugurante que leur enfance a pu maintenir ».

por su gesto inaugural que lo hace nacer como autor sino también por tener acceso a una experiencia, en sentido clásico, que lo arma para la vida. Mientras tiene lugar 48, el espectador nace una vez más como sujeto escindido consciente de una evidencia que lo excede.

Œuvres citées

92

- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre el concepto de historia. Obras*, I, 2. Madrid, Abada, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude, « Os anos JK: como fala a história? », *Novos Estudos Cebrap*, n° 1, São Paulo, 1981, p. 32-36.
- BERTHIER, Nancy, « Guernica o la imagen ausente », *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Vol. 2, n° 60-61, Valencia, 2008, p. 96-113.
- BUTLER, Judith, *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- DERRIDA, Jacques, « Hablar por el Otro », *Dossier Celan. Diario de Poesía*, 39, Buenos Aires, 1996, p. 18-20.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado libros, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- FISEROVA, Michaela y MONDZAIN, Marie-José (consultado el 20 de mayo de 2018): « Image, sujet, pouvoir » http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=500.
- LÉVINAS, Emmanuel, « Paz y proximidad », *Laguna*, 18, Canarias, Universidad de La Laguna, 2006, p. 143-151.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 2002.
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*. Barcelona, Muchnik Editores, S.A., 2002.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator : Voir, faire voir*, Paris, Bayard, 2007.
- MONDZAIN, Marie-José, « Image, icône, économie », *Les cahiers du collège iconique, Communications et débats VI*, Service des Publications Institut National de l'Audiovisuel, INA, direction de l'Inathèque de France, 1996, p. 96.
- RAMOS MONTEIRO, Lúcia, *La mirada del verdugo. Apuntes sobre 48 (2009) de Susana de Sousa Dias y Retratos de identificación (2014) de Anita Leandro*, III Coloquio Internacional de Cine Documental, Quito, Mayo, 2015.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.