laFuga

Archivo visual de la represión y montaje. Conversación Vicente Sánchez-Biosca y Anita Leandro

Por Vicente Sánchez-Biosca y Anita Leandro

Tags | **Cine ensayo | Archivo | Crítica | Estudio cultural | Brasil**

Anita Leandro es documentalista, profesora e investigadora de cine en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Entre 2003 y 2008 coordinó el Master de realización de documentales y valorización de archivos de la Université Bordeaux Montaigne. Además de su trabajo como profesora, realiza documentales y videoinstalaciones a partir de materiales de archivo y textos literarios. Vicente Sánchez-Biosca es catedrático de la Universidad de Valencia, profesor de historia del cine y análisis de la imagen. Es, además, el investigador principal del grupo REPERCRI, que estudia las representaciones de crímenes de masas. Vicente Sánchez Biosca tiene una dilatada carrera como investigador e historiador del cine y las imágenes. Su último libro es La muerte en los ojos. Querido perpetran las imágenes de perpetrador (Alianza, 2021).

En el marco de la Conferencia Internacional "El lugar del archivo de las violencias de estado" realizada entre el 1 y 10 de Septiembre de 2021, organizada por el Proyecto Anillos de Investigación "Tecnologías Políticas de la Memoria" (Universidad Austral de Chile, Universidad Alberto Hurtado y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos) se realizó el panel "Archivo visual de la represión y montaje" con el académico español Sánchez-Biosca y la directora brasileña Anita Leandro. La conversación se centró en los usos y operaciones de archivos en los relatos sobre violencia histórica y particularmente en el film de la directora *Retratos de identificação* (2014) [1] . La presentación del panel estuvo a cargo del académico Jaume Peris, de REPERCRI, España y contó con traducción simultánea.

Jaume Peris: Hola, buenos días. Buenas tardes desde España. Buenos días para quienes escucháis desde América Latina. Es un gran placer presentar esta mesa, agradezco a la organización del encuentro y a los dos participantes de la mesa que hayan accedido de tan buena gana a realizar esta conversación. Es una conversación que versa sobre los materiales visuales del archivo de represión y sus resignificaciones a través del montaje.

Es una mesa que tiene un lugar especial en el congreso, un lugar fuera de las sesiones del programa regular. Además tiene un lugar en un momento especial, en la situación que se está viviendo en Brasil. Hoy es un día especial en Brasil por las conmemoraciones que tienen lugar y también por la situación política convulsa y difícil que se está viviendo en este momento. Creo que lo que hablemos en esta mesa también tiene una resonancia nueva a la luz de lo que está ocurriendo ahora mismo en Brasil.

Bueno, vamos a tomar como punto de debate y como objeto fundamental de debate una película, una película documental de Anita Leandro, *Retratos de identificação* de 2014. Y tenemos para hablar sobre la película y sobre el trabajo con el archivo visual de la represión que se realizó en ella a la propia autora de la película, la directora Anita Leandro, y al profesor Vicente Sánchez Biosca.

Anita Leandro es profesora e investigadora de cine en la Universidad Federal de Río de Janeiro, por lo que tiene una larga trayectoria como pensadora del cine, pensadora de las cuestiones que nos ocupan hoy, la relación entre archivo y montaje. Además, es documentalista con una trayectoria de producción detrás. Entre 2003 y 2008 coordinó el Master de realización de documentales y valorización de archivos de la Université Bordeaux Montaigne. Además de su trabajo como profesora, realiza documentales y videoinstalaciones a partir de materiales de archivo y textos literarios.Por eso nos parecía especialmente interesante convocar la mirada de Anita Leandro en un congreso como este

sobre el lugar de los archivos de la represión. De su larga, extensa y detallada investigación sobre los archivos de la represión en Brasil surgieron dos grandes trabajos. Uno de ellos, una exposición, *Arquivos da ditadura*, y la otra, que es lo que más vamos a hablar hoy, el film *Retratos de identificação.* Ella es autora de una lista más larga de documentales e instalaciones, muchas de ellas tienen mucho que ver con la cuestión del archivo.

Vamos a tener a Anita Leandro para hablar sobre su películas y las problemáticas del archivo y, junto a ella, estará Vicente Sánchez-Biosca, catedrático de la Universidad de Valencia, profesor de historia del cine y análisis de la imagen. Es, además, el investigador principal del grupo REPERCRI, que estudia las representaciones de crímenes de masas, que es uno de los grupos que participa en la organización de este encuentro y del que yo, junto a otros investigadores, participamos. Vicente Sánchez Biosca tiene una dilatada carrera como investigador e historiador del cine y las imágenes, sería ocioso hacer un listado de todos sus libros. Simplemente, quería resaltar que una de las líneas fundamentales que atraviesa toda su producción como investigador tiene que ver con la relación entre la imagen y la violencia en diferentes contextos y sentidos. En buena parte de su producción aparece la reflexión sobre la relación entre la imagen de archivo y violencia. Su campo de análisis es enorme, pero quería resaltar tres grandes áreas de acontecimientos históricos cuyas imágenes él ha analizado profundamente. Uno es el análisis de las imágenes del holocausto, el exterminio de los judíos, fundamentalmente, otro son las imágenes y el cine del franquismo en España, y la última etapa de su producción son las imágenes relacionadas con el genocidio camboyano de los Jemeres Rojos. En ese sentido, es inminente la publicación de un nuevo libro que se llama "La muerte en los ojos: Qué perpetran las imágenes de perpetrador". Si no me equivoco, está por salir en poco tiempo, tendremos la oportunidad de leerlo en breve. Tiene mucho que ver con lo que se va a plantear hoy en esta sesión, las imágenes producidas por los propios procesos de represión, los propios procesos de perpetración de crímenes.

Bueno, sin más, voy a dar la palabra a nuestros dos investigadores, y a la realizadora Anita Leandro, para que ellos planteen la reflexión en torno a los archivos de la represión y sus posibles remontajes y resignificaciones. Les cedo la palabra.

Vicente Sánchez-Biosca: Bueno, pues, buenos días para todos nuestros amigos y colegas del Cono Sur, de América Latina. Buenas tardes para quienes estén en Europa y en España, en particular. Yo también he de manifestar, para comenzar, mi agradecimiento a los organizadores de esta actividad, de este congreso, por su generosidad al invitarnos. Muy en particular quiero hacerlo a Laura Lattanzi, que nos ha mantenido al tanto y ha manifestado todos sus desvelos para que la actividad pueda ser planteada, además, con la variedad lingüística que facilita que cada cual se exprese en su propia lengua. Quiero agradecer en particular también a Jaume Peris por la gentileza de introducir al grupo de investigación REPRECRI y, muy en particular, a esta sesión que es, por así decirlo, atípica, puesto que utiliza un encuentro entre académicos, participantes y responsables de material de archivo, de biblioteconomía y demás. Y, por último, artistas o activistas relacionados con la práctica y la utilización de los archivos.

La sesión de hoy tiene, por tanto, una cierta carga experimental de lo que yo me siento muy orgulloso. Le tengo que agradecer muchísimo a Anita Leandro. No solo su generosidad a lo largo de los años en instruirme y en darme claves para entender su película y todo lo que está de trasfondo, o algunas cosas que yo he podido entender a lo largo de este tiempo, sino también su benevolencia al participar en un acto de estas características.

Vamos a organizar, después de una brevísima introducción que haré a la problemática que da sentido a lo de hoy, dos partes en la discusión, o en la conversación que tengamos. En ambas la protagonista va a ser Anita Leandro y su película. Va a haber, claro está, un fondo, un *background*, es que es todo el material archivístico y documental que ha servido para organizar y vertebrar lo que ella, con un gran criterio, con mucha selección y mucho tiempo de trabajo ha podido colocar en su película.

Es decir, su manera de hacer hablar por medio del montaje, la composición, la sonorización, la búsqueda de otra fuentes, un material que, si no hubiese sido así, hubiera permanecido mudo. Es decir, conservado en lugares ignotos y, probablemente, sin posibilidad de hablarnos e instruirnos sobre aquello que fue aquel momento preciso, 1969, cuando la tortura, este primer ensayo en el Cono Sur de América Latina, que luego se exportó *mutatis mutandis* a Chile y luego a Argentina, con

resultados tremendos, pudo ser el origen de este acontecimiento. A saber, hacer público, no solo en terreno nacional, brasileño, sino también en el dominio internacional, la práctica de la tortura y la prueba indeleble de que la tortura se producía, algo que era un secreto a voces, pero que pudo documentarse a partir de este caso particular.

La estructura de nuestra sesión tendrá dos partes. La primera estará marcada por una serie de preguntas que yo le haré a Anita, y Anita desarrollará de la manera en que considere más oportuna en torno a todos los materiales generales de archivo utilizados y no utilizados para esta película, es decir, aquellos que ha decidido hacer hablar y aquellos que han resultado inoperantes o no pertinentes en esta ocasión.

Una segunda parte estará centrada en lo que las personajes que trabajamos con imágenes, con cultura visual o cinematografía nos parece fundamental. A saber, el cine y las imágenes. Es decir, las imágenes no solo transmiten elementos externos a ellas, sino que lo hacen fundamentalmente a través de unos mecanismos de lenguaje, de composición y de organización. Pues bien, tenemos que apelar a esos materiales, tenemos que verlos, tenemos que confrontarnos con ellos para poder hacerles hablar y luego analizarlos.

En este sentido, es fundamental que la película, que no podemos presuponer que todo el mundo ha visto, aunque invito a quien no lo haya hecho que la vea más tarde, no la vamos a presuponer, pero sí vamos a mostrar algunas secuencias. Estas secuencias no dan cuenta completa de lo que es la película en su conjunto, pero sí permite, desde el punto de vista del archivo, que es el que nos convoca hoy, traer a colación aquellos elementos que resultan más elocuentes a la hora de analizar el archivo.

Voy a comenzar por una breve introducción, partiendo de esta tradición que supongo han discutido ya debidamente en el congreso y que será objeto de nuevas discusiones, pero, toda esa tradición que ha trabajado la vida de los archivos, insisto, subrayo la palabra de vida de los archivos, estos no son entes inmutables. Es decir, no son ajenos a la vida política, a la vida social, a las instituciones que los catalogan y deciden qué conservar y qué abandonar, probablemente para siempre. Aquello que no ha sido debidamente conservado, probablemente se ha perdido. El archivo esta marcado por esa dialéctica entre lo que se conserva o lo que se piensa que será útil en el futuro y aquello es simplemente una reliquia, una memorabilia, un elemento que tiene poco sentido en el pasado, pero que por el hecho fetichista de guardarlo puede cosechar alguna utilidad en el futuro.

Bien, en ese sentido, sucede con los archivos de los que hablamos, como con esos otros archivos metafóricos, y aquí conviene poner comillas, que son los monumentos, las placas, no las enormes y vistosas, sino aquellas discretas que adornar nuestras calles, nuestras ciudades y nuestras plazas. Almacenar y, más aún, archivar, constituye lo que llamaríamos la condición de posibilidad para comprender, conmemorar, analizar y contramemorar, también, el pasado y su importancia en el presente y en el futuro.

Incluso, yo diría que es frecuente que la entrega de la documentación que un día formará parte de un archivo sea especialmente en lo que llamamos tiempos de transición, tiempos de paz, tiempos que no parecen recabar una información especialmente relevante, pero que son momentos de tránsito donde, justamente, se olvida el carácter duradero de aquellos materiales que se transitan. ¿Por qué? Pues, simplemente porque se supone que estamos en un momento de paso de un lugar a otro, de una época a otro, y los momentos de paso son poco relevantes. Vivimos bajo la presión, bajo el fuego, por así decir, del presente, y es fácil que todos estos materiales sean editados, sean consumidos con intensidad, ciertamente, pero como elementos del presente y jamás, o difícilmente, tengamos la distancia necesaria para considerarlos instrumentos merecedores de ser invocados en el futuro.

De estos procesos transicionales, precisamente, es de lo que vamos a hablar hoy. Proceso que son siempre modulaciones del estatuto de los archivos, procesos de cambio. Cambian las funciones, o no, varían sus responsables, o no, se modifican sus funciones, o quizás no, y se permite la entrada de otros ajenos a aquellos que habían sido partícipes tanto de la historia como de su plasmación en archivos. Aquí, evidentemente, entran fenómenos que les será muy conocidos a cada uno desde su procedencia, y también desde la perspectiva globalizada, como las leyes de punto final, las amnistías, los dispositivos de olvida y amnesia, que son tan importantes como los de memoria. De hecho, hay un notable grupo de investigación en la Universidad de Cambridge que se llama *Places of Amnesia*,

"Lugares de amnesia", que serían la contrafigura de los lugares de memoria. Aquí desempeña un lugar importante el archivo. El archivo puede ser también un desmentido de esas políticas, en todos los sentidos, ahí su enorme importancia.

Bueno, pues, Anita Leandro ha realizado como profesora de imagen y de montaje, y como investigadora de archivos, ella declara que no es historiadora, pero la experiencia, el trabajo y la minuciosidad con que ha realizado su trabajo sí que pone de relieve una mente inspirada en la historia. Ha realizado este trabajo a través de su libro, o, digamos, que su plasmación, su cristalización última es ese film, no demasiado extenso, pero de una enorme densidad. Un film muy modesto en producción, muy limitado en recursos, pero de un enorme fruto en trabajo de producción intelectual que permite transformar los síntomas en pruebas y los detalles en conexiones significantes para entender acontecimientos de la historia.

Para comenzar este diálogo, a mí me gustaría, y Anita ya lo ha hecho en cierto modo, lo ha anunciado al plantear la situación de Brasil en la actualidad, que es una situación que nos consterna a todos porque es la punta de lanza, como ella decía, de muchos otros fenómenos que, quizás de manera más encubierta, empiezan a manifestarse en otros lugares del mundo. A mí me despiertan una enorme inquietud porque no sé cómo la extrema derecha, la nueva extrema derecha, utiliza los mecanismos de aquella extrema derecha que conocemos y que estábamos, por así decir, capacitados para combatir en el pasado.

Yo tengo la sospecha de que la historia siempre guarda secretos que no son fáciles de entender y, precisamente, una manera de interrogarlos es preguntarnos qué relación mantiene ese pasado del que Bolsonaro es, de algún modo, no solo revisionista o, si se quiere, negacioncita, sino de qué manera ese pasado no solo puede ser reactivado en el presente, sino que va a serlo, creo que es inevitable, aunque de manera distinta al pasado que conocemos. Creo que cualquier mimetismo con el pasado es una forma de cegarse ante las particularidades del presente y creo que una manera modesta, y al mismo tiempo productiva, es preguntarse por estas cuestiones a través de la humildad de cuestiones concretas.

Una de esas humildades es preguntarse por la noción de archivo y los archivos pertenecientes a ese pasado. Veamos, entonces, la pregunta después de esta introducción que se detiene aquí, y se la hago en términos muy vagos, generales, que me parecen oportunos. Anita, tú realizaste tu film, apareció en 2014, pero es el resultado de una investigación de varios años. Mi pregunta es: ¿En qué medida cuestiones políticas han intervenido en esta vida de los archivos de la represión brasileña? Y, si es que existe alguna conexión, ¿qué tipo de conexión entre la situación política actual y la vida de los archivos? No tanto en la vida política actual, sino en la reescritura, en la vida, en el oscurecimiento de la vida de los archivos.

Leandro: Muchas gracias, Vicente, por esa introducción generosa que relanza el debate de esta película sobre nuevas bases. Pensar en el lugar de los archivos, y ya entrando en los lugares que remite al espacio del presente, es muy interesante poder pensar en los archivos de una dictadura como la brasileña, donde en el proceso se borra la historia. Existe un negacionismo, como ya se comentó, y un revisionismo para ocultar archivos que han sido procesos determinantes para la política de hoy en día.

Pensar en el lugar de los archivos en ese contexto es esencial para poder entender lo que sucede en el presente. El lugar de los archivos en Brasil, es, como dijo un periodista que los abordó, el lugar de la ocultación sistemática y la destrucción de ellos, de la misma manera en que los militares actuaron en relación a los ciudadanos de izquierda considerados como el enemigo interno que debía ser combatido y exterminado. Actuaron de la misma manera con los archivos. Los cadáveres continúan ocultos, desaparecidos, en Brasil todavía no sé sabe donde están los huesos de los desaparecidos.

¿Dónde se encuentran nuestros fallecidos? Tenemos familiares que nunca cambiaron su número telefónico en cincuenta años para que, en una eventualidad, los hijos pudieran volver a casa. Eso está muy relacionado a los archivos de la dictadura. Está directamente relacionado con la política brasileña y toda una tradición de conciliación hecha desde la parte superior, aún cuando haya movilizaciones para poder abrir esos archivos y encontrar los cuerpos desaparecidos. Hay una conciliación realizada desde arriba, entre las elites brasileñas, una tradición conciliadora para que las fuerzas armadas no

fueran molestadas en los últimos años desde la vuelta a la democracia.

Entonces, tal vez, hacer una retrospectiva histórica para aquellas personas que no conocen exactamente la historia de Brasil, de la dictadura brasileña. La dictadura duró 21 años, desde 1964 a 1985, y es una de las más longevas que ha habido. También es una de las que ha producido mayor volumen de archivo.

A principios de la dictadura, a partir del año 1966, se organiza y fortalece el servicio secreto de las Fuerzas Armadas. Tanto la fuerza aérea como la marina adquirió centros de información con la misión de estudiar al enemigo interno y aniquilarlo. Son centros de información que tienen mucho poder y total autonomía, no respondían a la jerarquía de las fuerzas armadas, sino que al ejecutivo, a los ministerios de cada una de las fuerzas, que hoy día no existen, pero en esa época sí. Entonces, trabajaban con total autonomía, como una especie de superpolítica, una Gestapo de los Trópicos, como les gustaba decir cuando los prisioneros llegaban a los centros de información. Del ejército, de la marina y la armada hay muchos testimonios de los detenidos, les decían: "Bienvenidos a la Gestapo". Entonces, no es de extrañarse que hoy la extrema derecha en Brasil esté en la delantera del discurso neonazi en el mundo.

Se trabajó con mucha autonomía, matando mucha gente, y produciendo muchos documentos sobre esos hechos. En 1971, el volumen de documentos reservados, confidenciales y secretos que fueron producidos por el centro de información de la marina, de la armada en Brasil, llegaba a más de 300.000 archivos individuales. Entonces, empieza un proceso de microfilmación para poder explicar esos archivos. En dos años, los documentos de la marina ya estaban todos microfilmados, son más de un millón y medio de páginas de documentos con pruebas graves sobre violaciones de derechos humanos, secuestros, torturas, muerte y desapariciones de cuerpos.

Partiendo del comienzo de la democratización, el año '89, cuando sale José Sarney, que era muy próximo a los militares, y entra Fernando Collor de Mello, que cayó con un *impeachment* luego de asumir la presidencia, los militares, la fuerzas armadas y el servicio de información comienzan a destruir algunos archivos y ocultar otros, esconderlos. Las fuerzas armadas repatriaron todos los documentos secretos. Se formaron grandes bancos de documentos confidenciales, en el año 1992.

El ejecutivo recibe de la sociedad civil, precisamente de las familias de los muertos y desaparecidos, un dossier, una carpeta entregada por el Ministerio de Justicia solicitando que las Fuerzas Armadas se pronunciaran sobre estas desapariciones y muertes. Entonces, como las Fuerzas Armadas ya no podían decir que no existían documentos, empezaron a decir que los documentos habían sido destruidos. Las Fuerzas Armas siempre reaccionaron de esta manera, infantilizando a la sociedad brasileña y demostrando con hechos que ellos realmente tienen todo el poder, hasta hoy en día, en plena democracia. Con ese discurso repetitivo de que el pasado queda en el pasado.

Con la llegada del gobierno del Partido de los Trabajadores, que se esperaba que alguna cosa fuese a avanzar en el sentido de una apertura de esos archivos. Pero no pasó nada en el gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva. Infelizmente en 2009, al final del segundo mandato de Lula, el ejército desafío una orden judicial de apertura de los archivos del centro de información, archivos que mostrarían la localización de los cuerpos de cerca de 70 guerrilleros asesinados durante la Guerrilla del Araguaia en la Amazonia brasileña. En 1974, para quien no sabe, la Guerrilla del Araguaia fue un movimiento guerrillero que existió entre 1967 y 1974 que fue aniquilado en silencio por las Fuerzas Armadas. La información sobre este combate existió solamente veinte años después. Aún así, los cuerpos de esos 70 guerrilleros asesinados siguen desaparecidos.

En ese momento, en 2009, la Comisión Americana de Derechos Humanos presionó al gobierno de Lula. Como no hubo respuesta de las Fuerzas Armadas, se concluyó que Brasil violaba la Convención Interamericana de Derechos Humanos de la cual eran mandatarios. En 2010, con la elección de Dilma Rousseff, que fue una presa política, que fue torturada, nuestro entusiasmo se volvió a activar, pero ella tampoco pudo hacer algo más efectivo. Sí creó la Comisión de Verdad en 2012, lo que fue un gesto político-simbólico muy importante, más que simbólico, dio acceso a muchas informaciones, pero, una vez más, las Fuerzas Armadas se negaron a colaborar con cualquier procedimiento de elaborar una memoria histórica. La gran mayoría que fueron convocados ni siquiera asistieron a declarar ante esta Comisión de la Verdad. Quienes sí aparecieron negaron la veracidad de los documentos con los

cuales se les confrontó.

Para *Retratos de identificação* yo utilicé los archivos del Servicio Nacional de Información, del DOPS Delegación de Orden Político y Social y STM-Superior Tribunal Militar. Con la película fue la primera que estos archivos fueron mostrados de una manera más relevante, o sea, una película donde estos archivos eran finalmente los protagonistas de la historia.

Por un lado, entonces, tenemos el ocultamiento del archivo y la destrucción sistemática de archivos. Y, por otro lado, o también del mismo lado, una tradición de conciliación que hace que estos archivos sean mantenidos escondidos e inaccesibles. Y hace más que eso, hace que las Fuerzas Armadas, aún hoy en día, tengan el poder de vetar sobre cualquier debate vinculado a la violación de derechos humanos. Estos archivos son archivos que traen este debate, no hablan de otra cosa. Estos archivos, que a veces son llamados archivos sensibles, traen con ellos pruebas de crímenes. Fue así que yo me dediqué a estudiar sobre ellos, traen pruebas de crímenes, vestigios, lo que algunos filósofos llaman de sobrevivencia, materia viva, como dijo Vicente hace poco.

Estos archivos sufren de una tradición de impunidad de los crímenes del pasado, ¿cierto? La ley de la amnistía, que fue promulgada en 1979 en Brasil, todavía ocurría la dictadura, fue utilizada por los militares para amnistiar a sus propios pares. Es una auto-amnistía, lo que es una aberración desde el punto de vista jurídico y de derechos humanos, uno no puede hacer eso con uno mismo. La amnistía es un perdón que se concede a otro, esa es la definición jurídica de amnistía. Fue utilizada por los militares, por lo criminales, para ellos mismos.

Con la vuelta de la democracia, los demócratas no fueron suficientemente fuertes, en el caso de los gobiernos del Partido de los Trabajadores, o, por momentos, involucrados, en el caso de los gobiernos liberales y de derecha que gobernaron Brasil después de la vuelta de la democracia, para que las leyes complementarias vengan a revisar la ley de amnistía, como ocurrió en todo el resto de América Latina. Todo el resto de los países de América Latina, o casi todos, Argentina, Chile, Uruguay, revisaron la ley de amnistía, en Brasil esto no ocurrió. Lo que tenemos, entonces, es el resultado de eso, como ya dijo Vicente, el revisionismo, negacionismo y la industria de las *fake news*, que es la versión actual de las tácticas revisionistas y negacionistas. La industria de las *fake news*, que actualmente gobierna en Brasil, que eligió a Bolsonaro, que es un síntoma de todo esto, un síntoma de nuestro mal de archivos, por retomar esta expresión de Derrida que todos ustedes conocen. Bolsonaro es un síntoma terrible de nuestro mal de archivo.

No sé si te respondí, pero tenemos muchas cosas que conversar sobre la *performance* de esos archivos. Yo creo que vamos a tener oportunidad de volver a este asunto después de ver algunas imágenes y partes de la película.

Sánchez-Biosca: Bueno, muchas gracias. Sí, por supuesto, has planteado toda la gran problemática de marco. Yo creo que, puesto que quizás no todo el mundo ha visto la película, el documental, me gustaría situar dos términos un poquito más concretos para poder ir entrando progresivamente en las imágenes.

Hay algo en los archivos de la represión, no solo en Brasil, sino realmente en cualquier lugar donde se utilizan, que si lo examinamos desde la perspectiva del tiempo, resultan escalofriantes. Y es que, esos archivos de la represión, fueron herramientas de vigilancia y acción violenta. Es decir que ahora, y es bueno decirlo entre archivistas, son piezas de archivo. Ahora están, por decirlo, mortecinas, inactivas, como anestesiadas. Pero, en realidad, esos mismos instrumentos, en algún momento del pasado, fueron instrumentos performativos, fueron instrumentos de acción, de acción violenta, de crimen, de dolor, de sufrimiento.

Esto es especialmente importante cuando tú utilizas los materiales de la dictadura. Además, debe ser confrontado con otros materiales, que aparecen también en tu película, que son los testimonios de víctimas o lo que los ingleses llaman *bystanders*, los observadores, aquellos que pasaban por ahí, que han sido testigos, pero no han tenido una parte activa en la violencia. Es decir que, desde el punto de vista archivístico, a mí me resulta muy interesante e intrigante esa transformación de un documento, por ejemplo, una foto de fichaje, como las que tú presentas en tu película, un documento que sirvió para la acción violenta, para la vigilancia, para la ficha y para el ejercicio de la represión y la tortura que luego, pasados los años, forma parte de un archivo, por así decir, mucho más neutral, mucho

menos activo.

Bien, es curioso, porque una parte considerable de tu documental trabaja sobre esas imágenes, por así decir, de perpetradores, ese material de perpetradores, bajo la forma de la imagen. O sea, bajo la forma de una orden o de un documento escrito, un documento de su fichaje policíaco, del ejército. Pero, por otra parte, también trabajas con un material de entrevistas. Entrevistas que son, por una parte, directas, que realizas sobre los personajes, y otras que son indirectas, realizadas a través de la utilización de un material de archivo perteneciente a otras películas, a dos películas, en particular, que se hicieron a una de las protagonistas.

Lo que te pediría ahora, quizás, para orientar, antes de entrar en lo vivo del material de las imágenes, que nos explicaras brevemente cuál es el objeto concreto de la película, cuál es el objeto que tú tratas en la película, el caso particular. Y, ¿cómo has enfrentado las imágenes de perpetradores en relación a tu actitud hacia aquellos personajes que forman parte de las víctimas?

Leandro: Muchas gracias, Vicente, por la pregunta. La película muestra la historia de cuatro personajes, dos muertos y dos que han sobrevivido. Es una microhistoria de la dictadura, como varias otras que están adormecidas en los archivos. Muchas veces las personas me preguntan: ¿Por qué esos personajes y no otros? No hay un por qué, son esos como podrían ser otros. Si tuviera tiempo habría hecho varias películas sobre otros partiendo de estos documentos que tienen declaraciones muy vivas y fuertes, ya vamos a hablar sobre eso.

En *Retratos de identificação* hablamos de María Auxiliadora, Chael Charles Schreier, que fueron tomados presos en noviembre de 1969 junto con Roberto Espinosa, comandante de la organización VAR-Palmares, que es la fuerza armada revolucionaria donde él participaba y pertenecía. Vivían juntos en un *aparelho* [2] en Río de Janeiro y fueron cercados por la policía. Reaccionaron con balazos, tenían armas en la casa, por esto fueron bárbaramente torturados, como María Auxiliadora cuenta en la película.

Chael muere en la primera noche en la prisión y María Auxiliadora sobrevive, pero quedó muy traumatizada y se suicida en Berlín en exilio en 1976, después de haber sido intercambiada por el embajador suizo con más de 69 otros prisioneros que fueron llevados a Santiago de Chile. Ella vivió allí hasta el año ’73, donde tuvo que exiliarse nuevamente con el golpe militar en Chile. Fue una gran peregrinación, Chile, México, Bélgica, Francia y finalmente Berlín, donde ella se suicida. La segunda parte de la película, sobre el suicidio de María Auxiliadora, la trayectoria en el exilio, es contada por Reinaldo Guarany, otro sobreviviente que pertenecía al grupo táctico armado ALN, Acción de Liberación Nacional, cuyo miembro más conocido es Marighella.

Entonces, la película se centra, se enfoca en esos cuatro personajes, pero, en realidad, el protagonista de la película es el archivo. Yo tuve el cuidado de utilizar solamente documentos producidos por la policía. No hay ninguna fotografía o documento que no haya sido producida por los verdugos, con la excepción de las dos películas mencionadas por Vicente, *No es hora de llorar* de Luiz Alberto Sanz, con el chileno Pedro Chaskel, y la película de Saul Landau, *Brazil: a Report on Torture*, que están disponibles en internet.

Los archivos y las imágenes producidas por los criminales son un elemento de un conjunto, de un equipo de destrucción, son hechos para el control de ciudadanos. Si alguna persona huye, existe un registro para identificarla. También es como un trofeo para la propia represión.

Cuando reunimos archivos producidos por un Estado de excepción, tenemos la obligación de sacar a la luz ese fuera de campo de poder que los produjo. Y fue desde esta perspectiva que me acerqué a esta documentación, buscando ese fuera de campo clandestino,, queriendo mostrar lo que todavía sobrevivía de ese material, traer aquello que Warburg llamo la “vida póstuma” de los archivos. Entonces, darle a esos archivos una nueva oportunidad, una “vida póstuma”. Mostrar que todavía algo respira dentro de ellos. El montaje es capaz de realizar esta proeza, los historiadores hacen esos montajes. Yo aprendí un poco de historia montando esta película, aprendí del método historiográfico, de la microhistoria montando esta película, aproximando estos documentos, buscando la porosidad de los fotogramas, en los encuadres posibles, cómo se realizaba el montaje buscando una revelación. Desde esa perspectiva yo monté este trabajo.

Sánchez-Biosca: Pues, yo creo que es un momento realmente idóneo para ir a las imágenes. Es decir, para ver de qué manera esos materiales de los que tú has hablado, esos materiales que rigurosamente, estrictamente pertenecen a los criminosos, a los perpetradores, a los verdugos. Todos esos materiales han sido utilizados al interior de la película. Para esto lo que habíamos pactado, lo que habíamos propuesto era mostrar tres pequeños fragmentos que no dan cuenta de la totalidad de la película, pero sí pueden ser motivo de reflexión de cómo esos materiales han sido sometidos al montaje.

Entonces, quizás la manera más abrupta de comenzar es, precisamente, con como tu haces arrancar la película mediante una escena. Es la secuencia inicial, colocada al arranque del film, que hace una apuesta única, una apuesta que creo que es muy radical, que es asumir y reescribir, la pregunta viene de ese término, la perspectiva del perpetrador de la violencia inminente. Es decir, lo que vamos a ver en esta secuencia, sin necesidad de desmembrarla antes de que la veamos, es la inminencia, la vigilancia de algo que va a suceder inmediatamente. Pero lo vamos a ver desde los ojos de quien ha realizado un informe, quien ha perseguido durante la jornada fatídica a la persona que va a hablar a continuación. Es apenas un par de minutos de proyección, pero sugeriría que la conversación la tengamos a partir de esto. Es el primer plano después de los créditos de la película, lleva el título, pero lo que viene a continuación es la secuencia con la que arranca la película.

Las preguntas que yo te plantearía Anita, que hemos hablado en otras ocasiones, son, en primer lugar, ¿por qué comenzar la película dando la voz a este informe? Este informe requiere un trabajo, no solo son las fotografías. La fotografía da cuenta del seguimiento, pero junto con el seguimiento hay una secuencia narrativa, hay una puesta en serie de todo esto de manera que ha sido ordenado y ha sido informado a través de textos fotográficos bien establecidos. Por otra parte, tú utilizas elementos sonoros, un efecto ambiental, que permite ubicarnos no solo en el lugar del informe, sino colocarnos en el lugar donde pudo realizarse ese seguimiento.

Y, por último, hay un momento que para mí resulta especialmente tremendo, especialmente descorazonador, que es la cercanía de ese perpetrador que realiza las imágenes respecto de la persona. Hay algunas imágenes que están algo alejadas, pero hay otras que son excesivamente cercanas, con lo cual da la sensación de lo que va a ser inminente, lo que está a punto de ocurrir, y que en el momento en el que escuchamos la voz en *off*, todavía, la voz de María Auxiliadora, ya sabemos que ha ocurrido.

Entonces, es esta sensación que muchos teóricos de la fotografía han aludido refiriéndose a esta paradoja temporal, el futuro anterior de la fotografía. Estamos viendo algo, pero en el momento en que lo vemos ya ha ocurrido. Ya ha ocurrido aquello que la imagen no está representando todavía, pero que es inmunemente. Hay un texto que a mí me gusta mucho de Barbie Zelizer que se llama *About to die*, sobre imágenes de *impending death*, de muerte inminente, que se refiere a toda una tradición del siglo XIX que se prolonga luego. No se trata ya de la muerte, sino de algo que está jugando con la paradoja del tiempo.

Entonces, a mí me parece de una enorme potencia que tú hayas colocado estas imágenes y que las primeras palabras que oigamos, no las que leemos, vengan precisamente de esa persona. Creemos, en ese momento, que la persona habla desde el presente, pero luego descubriremos que ese presente no lo es. Ese presente es cuando declara al interior de una película, ya en Santiago de Chile, lo que ha ocurrido inmediatamente. Entonces, este juego con el tiempo, este trabajo de montaje que parece tan modesta, parece tan invisible, pero que, sin embargo, es tan sofisticado es lo que quería plantearte.

Leandro: Muchas gracias, Vicente. Nos permite hablar del montaje, que es lo que yo conozco un poco mejor. No soy historiadora, como dije anteriormente. Estas imágenes las recibí de la comisión de amnistía cuando la película ya estaba armada. Recibí cerca de mil páginas que venían de los archivos del tribunal superior militar en Brasilia y entre esas páginas estaban las fotocopias de estas fotos. Yo no tuve acceso a las fotografías originales, pueden ver que la calidad es muy mala.

Pero, justamente, cuando vi el material, vi allí, en esas fotos, una especie de secuencia hitichcockiana, entonces dije que estas fotos están en el umbral de la muerte, de la prisión, es decir, en la frontera entre la vida y la muerte, entre la libertad y la prisión. Estas imágenes fueron hechas en el día que fue llevada a prisión, empieza con la narración del momento de la prisión. Esas imágenes tienen una importancia fundamental en la historia de los archivos. Fueron usadas en la tortura. Son imágenes que tienen como función torturar.

Cuando María Auxiliadora, Roberto Espinosa y Chael Charles Schreier llegaron al DOPS, el delegado de policía le arrojó sobre la mesa un paquete de fotografías y dijo: "Ya sabemos todo sobre ustedes. No sirve de nada escondernos las cosas, ya sabemos todo". Allí había fotografías de varios días de María Auxiliadora, yo solo tuve acceso a esas que están ahí, pero tenían fotografías de ella dentro del bus, dentro de la balsa donde hacía la travesía Río-Niterói, fotos cerca de su casa; estaban siendo seguidos ya hace más de una semana cuando se les acercó la policía. Entonces son, como dijiste muy bien, imágenes producidas antes de la muerte, como es en el caso de la fotografía de Chael.

Fue la última foto de Chael, de su vida. La última foto de su breve existencia fue sacada por la policía. Una foto sacada por la policía que sirvió después, ahí lo vamos a ver, como prueba de que la propia policía falsificó documentos para la investigación diciendo que Chael fue herido en combate. Encontré los negativos de las fotos, las amplié, y muestran el cuerpo de Chael intacto, sin ninguna parte herida después del combate, dentro del cuartel de policía. Entonces, son imágenes que ocurrieron antes de la muerte y que traen esa tensión del momento.

Retratos de identificação es una película hecha de manera muy clásica, es un montaje clásico que desconcierta al espectador porque hay mucho blanco y negro, pantallas negras, quise preservar la unicidad de cada plano, la identidad de cada documento, el valor histórico de cada uno y, a veces, el valor premonitorio de cada uno. Quise preservar esta dimensión documental del archivo, por eso usé pantallas negras entre un documento y otro. Pero, sacando estas pausas entre las imágenes, se trata de una estructura clásica, de una narración clásica. Esta secuencia inicial trae la tensión, es como en Hitchcock, estás delante de un personaje que no sabes que va a ocurrir con él, pero ya tienes un idea. Comparte esta ansiedad, la angustia de un personaje que no sabe de su destino, pero tú como espectador ya lo sabes.

Cuando entra Marcía Auxiliadora diciendo: "Fui detenida el 27 de noviembre de 1969, en la noche…", no hay ninguna sorpresa para el espectador, ya sabe que va a morir, ya sabe que va a ser torturada, ya sabe que esa mujer elegante, bonita, muy bien vestida que está paseando por las calles de Río de Janeiro se va a transformar en una prisionera humillada, desnudada, con el rostro lleno de heridas a pocas horas. Lo mismo con Chael. Sabemos que va a morir en poco tiempo. Son imágenes que tienen un grado de gravedad, no podemos pasar rápidamente por ellas.

Por eso también existe una diferencia con el sistema clásico de montaje. El sistema clásico de montaje se basa en el plano y el contraplano, y acá no tenemos el contraplano. El contraplano está en la clandestinidad, es un reverso del montaje. Para mí, consistía en traer el plano oculto, clandestino y transformarlo en algo visible. Para mí era muy importante poner los nombres de los policías y los verdugos, era muy importante poner la patente de los verdugos.

La película empieza hablando de un fotógrafo de la policía, es algo que está en el documento, no es algo inventado. Son textos, son cortes hechos desde el documento, desde la máquina de escribir de la policía. Son recortes de documentos de la policía. Tener el archivo en primer plano como protagonista de una historia, para mí, es una cuestión ética. Es algo a lo que los historiadores están habituados. La disciplina de la mirada del historiador lo tiene, pero a veces el cine peca de ilustrar el contenido, principalmente en el cine documental.

Como yo no hago ilustración de contenido, puede parecer algo contradictorio reivindicar el montaje clásico, porque no hay ninguna ilustración de contenido en esta película. Sin embargo, vamos a ver en un rato, que algunas imágenes son usadas de una manera asincrónica a como está siendo contado, vamos a ver las imágenes del cuerpo de delito. No sé si te respondí, Vicente. Conoces esta película mejor que yo. Me enseñaste mucho sobre esta película escribiendo sobre ella.

Sánchez-Biosca: Bueno, pues, yo creo que esto encadena muy bien con la segunda secuencia que vamos a ver. Se trata aquí de un cuerpo, este cuerpo que dices, bien vestido, con cierta elegancia,

paseando por Río de Janeiro, que hace todo esto. Bueno, ese cuerpo va a ser profanada, va a ser torturado, va a ser violentado. Y tu te enfrentas, como decías, no representas a los perpetradores, pero sí utilizas su mirada, que es aquella que ha producido los documentos.

Pero cuando tratas de las imágenes que ellos han producido o producen en algún momento de María Auxiliadora, tú tienes que plantear si asumes íntegramente la mirada de los perpetradores, o bien, por una cuestión de renuncia a la obscenidad, por una cuestión de decoro, hay ciertos elementos que cortas, que no muestras. Hay una secuencia donde tu muestras varias imágenes de María Auxiliadora donde realizas una serie de operaciones de montaje donde hay ciertos elementos donde, pongamos el término clásico, está el decoro. Esto deseo no mostrarlo, o no creo que sea interesante estimular el voyerismo del espectador ante ciertas cosas, según la mirada que mantuvieran en ese momento los perpetradores.

Creo que esto puede ayudar a ver de qué manera tú te distancias antes esos documentos, no los asumes íntegramente, sino que mantienes una relación, una dialéctica entre respetar el documento y distanciarte de él. Veamos la secuencia [3].

Leandro: En esta secuencia hay un montaje con por lo menos, cuatro temporalidades históricas diferentes. Tenemos, primero, el momento de la prisión, noviembre de 1969, aquello que María Auxiliadora se refiere en el relato en *off*. Tenemos también cuando ella habla, que fue filmado en 1971 ya en el exilio en Santiago de Chile. También tenemos Espinosa en 2013, cuando yo lo filmé. Y tenemos, finalmente, las fotografías del examen del cuerpo del delito, que son las fotografías de Dora desnuda de las que utilizo apenas partes de esa fotografía, que fueron tomadas en diciembre del año ’70, tienen la fecha inclusive en la pared, antes de la navidad, antes de que fueran intercambiados. Las fotos fueron tomadas antes de la prueba del cuerpo del delito, en el presidio, donde ella salió y fue llevada al aeropuerto de donde ellos irían a Santiago

Tenemos cuatro tiempos históricos que se complementan para reconstituir la narración en el momento de la tortura. Entonces, hay un anacronismo en esa imagen de Dora desnuda. No es el momento de la tortura, aunque interrumpieran el momento de la tortura para tomarle la fotografía porque no lo habían hecho todavía. Hubo muchas personas que fueron fotografiadas con marcas de la tortura donde le ponían un gorro encima y después se lo sacaban para tomarles las fotos. Esa imagen en que sale desnuda fueron tomadas en el momento de la salida hacia Chile, en el examen del cuerpo del delito hecho en la prisión.

Yo me tomé la libertad porque eso podemos hacer en el cine, el historiador no puede hacerlo, no necesita hacerlo, ya que más trata de poder explicar, usa un discurso escrito para decir eso. Pero en el cine podemos hacer otras cosas. Yo necesitaba mostrar que ella fue desnudada. Necesitaba mostrar que la desnudez era una tortura específica contra la mujer. Los hombres también eran torturados y desnudados, pero las mujeres eran violadas, los hombres también, pero especialmente las mujeres. La tortura sexual contra las mujeres era sistemática. En ese momento de la salida hacia el exilio ya no había necesidad de desnudar a esas personas, era apenas un gesto adicional de la policía, una última humillación, una forma de tortura final. Ya no había necesidad de eso.

Entonces, era muy difícil en ese montaje retomar la imagen, tanto por el anacronismo como por la dificultad ética de la representación de la historia, mostrar una imagen de una mujer desnuda que ya no está aquí para autorizarme a mostrar esas imágenes. Dora ya no está aquí para autorizarme a hacer eso. Aún cuando ella pudiera hacerlo, incluso lo hizo la familia que me dieron carta blanca y confiaron totalmente en mi trabajo, pero yo no quise mostrar la imagen de cuerpo completo de Dora desnuda o semidesnuda. Sería caer en aquello que usted Vicente ya comentó y nos alerta en sus textos, que son los riesgos de adoptar el punto de vista del verdugo. Es el punto de vista de quien hizo la toma y el encuadro. Es un asunto de estética de retomar la imagen, las políticas de la retomada.

¿Cómo hacer eso sin adoptar el punto de vista del verdugo? Yo creo que eso fue lo más difícil de mostrar. Todos esos encuadres que trataban que Dora quedara más linda, yo no quería eso. Yo quería mostrar la perspectiva, la mirada del torturador, obviando el cuerpo de ella. Yo no quería mostrar el corpo entero, sino ese despedazamiento. La objetivación del cuerpo, no el cuerpo entero que podría restituir la integridad de la perspectiva del verdugo, sino la propia mirada del verdugo. Yo quería

mostrar la mirada del verdugo, eso quería mostrar. Hacía dónde fue que miró, dónde fijo su mirada en el cuerpo de Dora. ¿En las marcas de la tortura? ¿En los pies descalzos? ¿La mano trémula? ¿Su rostro de Madonna que tenía? Entonces, fue una secuencia muy difícil de hacer. Sacar el cuerpo como objeto sexualizado por la policía, al mismo tiempo que dejar el cuerpo como testimonio de la tortura sufrida.

Sánchez-Biosca: Muchas gracias. Bueno, yo propondría ahora como última secuencia, una que para mí es una de las secuencias más tremendas de la películas, más duras de soportar y que más me hacen temblar cuando la veo, y la he visto muchas veces. Pero me gustaría invertir un poco el orden. Entonces, en lugar de hacer la pregunta, ver la secuencia y después te formulo la pregunta antes de contestarla. Si no me temo que al hacer la pregunta revele cosas que son mucho más potentes si se ven directamente.

Para mí esta es una secuencia casi perfecta y tremenda. Quizás, es necesario decir que la persona que lee este documento es Antonio Espinosa, uno de los entrevistados, pero te formulo, Antia, muy brevemente algunas de las cuestiones que me gustaría que desarrollaras que tienen que ver con la complejidad de este documento. Este documento es, a diferencia de otros, un documento mucho más complejo, mucho más ambiguo desde el punto de vista de producción. Es una necropsia, una autopsia firmada por el responsable del hospital. Evidentemente, la presuposición es que esta autopsia tendría que reforzar y avalar la muerte accidental del torturado. Sin embargo, lo que ocurre es todo lo contrario. Pero esto ya nos los vas a contar tú.

Lo que me parece interesante desde el punto de vista de la construcción es que, en primer lugar, el lenguaje corresponde a un discurso médico, frío, pero, en el fondo, acusador. Es un discurso que, claramente, es metonímico. Es decir, a través de las palabras pronunciadas que describen los efectos sobre el cuerpo muerto, el espectador, es decir, nosotros, podemos imaginar con horror los golpes el sufrimiento, es decir, el suplicio que sufrió este joven durante todo el proceso que llevó a este resultado. Pero el discurso es de una frialdad enorme, no es un discurso emotivo, sino que la emoción se añade desde el exterior.

Por otra parte, este discurso lleva el sello, certificando su veracidad, del hospital. Es decir, es un documento administrativo que es leído por un testigo, pero ese testigo es el camarada que lo acompaño hasta casi el final, aquel que dice al principio: "Las voces o los gritos de Chael cesaron". Lo significativo, para mí, es que cuando Antonio Espinosa lee este documento es ajeno, completamente ajeno al lenguaje del documento. Es decir, hay en él algo que calificaría casi de brechtiano porque es el efecto de *verfremdung* de Brecht que en un momento determinado decía: "El actor debe interpretar su papel como si estuviera leyéndolo". Es decir, en las antípodas del teatro de Stanislavski, como si no estuviera implicado en él, como si no tomara la personalidad de quien ha escrito este documento. Y esto es algo que, supongo, que las dificultades para que Antonio aprendiera y pudiera pronunciar de una manera clara ese documento serían bastante grandes, pero se percibe ese desajuste entre el tipo de lenguaje y el lenguaje que Antonio utiliza a lo largo de todo su testimonio.

Pero, además de todo eso, la imagen introduce poco a poco, con gran sutileza, la efigie de Chael. Una imagen de perpetrador, ciertamente, pero una imagen que poco a poco empieza a hacerse más clara de Chael vivo todavía. Una imagen impoluta, como si él nos estuviese observando desde un tiempo anterior a la muerte, pero una muerte ya acontecida, que la autopsia que se está leyendo en ese momento sentencia. Es decir, de nuevo tenemos esta superposición de tiempos que hace que la escena sea de una extrema complejidad. Por tanto, una convergencia que hay entre el documento-objeto indirectamente acusatorio, el documento simplemente habla de la causa de la muerte y habla de los efectos de la muerte, pero, entre líneas, estamos leyendo, estamos observando las violencias ejercidas sobre ese cuerpo, que nada tienen de natural.

Por otra parte, una voz que es extraña, la voz de Antonio, una voz que no puede entrar fácilmente en ese discurso. Y, por otra parte, una imagen limpia, una imagen, yo diría, pura. Está él, que es una imagen que ya no existe porque es la imagen que se tomó antes de la muerte. Es decir, un tipo de lenguaje excéntrico y, yo creo que, en cierto modo, casi impronunciable, casi al límite de lo impronunciable para Espinosa, una distancia del tiempo y un tratamiento formal de la imagen a través de un respeto por la materialidad de ese documento. Creo que todo eso está concentrado en apenas unos momentos donde vemos como una epifanía, como una resolución, pero una resolución imposible, la imagen de Chael que aparece ante nosotros cuando el documento y la lectura nos están

certificando, precisamente, su muerte violenta y la crueldad con la que la sufrió.

Leandro: Muchas gracias, Vicente, por tus palabras tan precisas. Ya lo contó todo sobre la película, no tengo nada más que decir sobre esa secuencia a no ser que hablé tras bastidores de ella, lo que ocurrió por detrás. La dirección del hospital militar, el hospital central del ejército, no estaba prevenida de que era un asesinato bajo tortura y mandó a hacer una necropsia habitual, sin ninguna orientación previa específica. El resultado de la necropsia fue enviado, junto con el cuerpo, al instituto médico legal que llamó a la familia en São Paulo para que vengan a buscar el cuerpo. La familia tuvo acceso al informe antes de que los torturadores pudieran cambiar el documento. Es gracias a una infracción que este documento llega hasta nosotros. Entonces, son las infracciones de la historia las que traen este extracampo. En nuestro trabajo en el montaje tienes que estar atento a estas pequeñas infracciones, no estaban prevenidos, por eso fue posible obtener este informe.

Sobre el lenguaje médico frío al que te refieres, yo quería eso, quería traer el documento en toda su frialdad. Antes de grabar con Espinosa, grabé dos veces. Grabé una primera vez, él estaba muy emocionado, volví nuevamente, y, entonces, ya conocía el documento. Por eso este distanciamiento brechtiano al que te refieres, fue algo hecho a propósito, preparado. Antes de esto, yo misma me preparé. Me senté con un amigo que es doctor y analizamos este documento palabra por palabra, me dio una clase de medicina. Descubrió cosas a las que yo no había estado atenta al terminar la primera lectura del documento. Dijo: "Mira, hubo asistencia médica a la tortura". Yo le dije: "¿cómo sabes eso?" Y me dijo: "Cinco puntos de sutura con hilo de seda en la región del mentón". Entonces, quería traer este lenguaje médico frío al primer plano para mostrar justamente eso, para traer este documento, para dar cuerpo al documento, la voz de Espinosa debía dar cuerpo al documento. Es un trabajo de actor el que hizo Espinosa, un trabajo brechtiano de actor. Viste muy bien lo que fue hecho ahí.

Sobre la efigie de Chael, esta imagen que no nos abandona más, cuando le mostré el corte final a un amigo dijo: "Esta cara grande de Chael en la pantalla no nos abandonará nunca más". Entonces dije: "Esa será la imagen que tendremos que usar en la lectura del informe de necropsia". Fue muy difícil crear esta secuencia, no quería simplemente tener la imagen de Espinosa leyendo, ni siquiera la grabé, grabé solamente el audio. Fui a grabar sola en el segundo viaje, grabé solo el audio. Entonces, ni siquiera aunque quisiera mostrar a Espinosa leyendo el documento, no podría. Pero, ¿cómo iba a mostrar un documento que dura 4 o 5 minutos? Era imposible mostrar un papel durante 5 minutos, por el espectador. Entonces, ahí traje el zoom de Chael, que es casi una suplicia, es la última imagen, es el testimonio de Chael, como si estuviera contando todo lo que ocurrió con él. Ese fue el intento, el hecho de tener este documento sonoro como principal imagen de la secuencia.

Para dar valor a esto era necesario no entregar mucho a los ojos, es la ley bressoniana del montaje: Si tienes un sonido importante que necesita ser escuchado, no hay que dar mucho a los ojos. Y viceversa, si tienes una imagen que necesita ser vista, no entregues mucho a los oídos. Si das mucho a los ojos y a los oídos, las imágenes sonoras y visuales se anulan en la ley de la física. El montaje es el lugar de la modulación entre lo que se escucha y lo que se ve. Fue en este intento de hacer escuchar, de hacer leer este momento, que el espectador tuviera la impresión de que leyó y analizó el documento. Fue así que hice esta secuencia.

Sánchez-Biosca: Bueno, yo creo que, quizás, como maestro de ceremonias y organizador de la sesión ya es momento de abrir el turno de palabras.

Peris: Bueno, bien, muchísimas gracias, la sesión ha sido apasionante e iluminadora. Tanto la primera parte sobre el estado de los archivos en Brasil y el devenir político del archivo como la segunda más concretamente sobre la película. Yo quería apuntar una cuestión. Vi la película hace tiempo, pero ahora viendo los fragmentos que has puesto, que son excelentes y estremecedores, uno de los elementos fundamentales que a mí me llama mucho la atención es como la película pone en relación y en conflicto diferentes archivos. Fundamentalmente, los archivos de la represión, que es de lo que estábamos hablando y es lo que más ha guiado la conversación, pero me interesaba también, si podías reflexionar sobre como entran en contacto y en colisión esas imágenes que vienen del archivo de la represión con las imágenes que vienen de lo que podríamos llamar el archivo de las militancias. Específicamente la primera secuencia que habéis puesto, ¿cómo entran en contacto directo las imágenes que vienen del archivo policial con las imágenes de la misma persona en la película de

Pedro Chaskel hablando?

El primer archivo es, como habéis dicho, un cuerpo situado en escenas de la cotidianidad sin que ella sepa que están capturando su imagen, como ha señalado Vicente, es muy impresionante que son imágenes cercanas, que muestran una cercanía entre ambos cuerpos, el cuerpo del represor que está tomando la imagen y el cuerpo de esta mujer que es objetivo de seguimiento. Por una parte, ese tipo de imágenes, y por otra esas imágenes que pertenecen al film del Pedro Chaskel en las que este personaje hace acto de palabra, toma la palabra, se convierte en sujeto de enunciación y ya no solo en objeto de la mirada de alguien que no sabe que lo están mirando.

Lo que quiero decir es, me impresiona mucho cómo se arma la narración a través de la articulación de imágenes que pertenecen a archivos no solamente diferentes, sino que contrapuestos. Archivos que tienen la mirada del represor y los archivos producidos por la propia mirada de la militancia que tienen, por lo tanto, una función original absolutamente contraria, son imágenes producidas para lo contrario. Sin embargo en la película, el trabajo de Anita Leandro yo creo que es brillante en articular esas imágenes, esos dos tipos de imágenes, resguardando la diferencia que hay en las miradas en los dos archivos, el archivo de la represión y la militancia. Ahí está funcionando el principio de montaje, de colisión y de conflicto entre los dos. No sé si podéis incidir en esa cuestión.

Leandro: Gracias por tu pregunta. Si, quería que estuviera presente también el habla de Dora, no solo de Espinoza o Reinaldo Guarany, que hubiera un dialogo, principalmente con Espinosa. Para eso, no hice preguntas, no es una entrevista, en vez de hacer preguntas a Espinosa y Reinaldo Guarany, los puse delante de los archivos. A cada uno de ellos en el orden cronológico de los acontecimientos, paulatinamente, a medida que avanzaba el tiempo, les iba entregando imágenes, revelando para ellos lo que yo tenía como archivo. Les fui entregando las imágenes y reaccionaban ante estas, imágenes estrictamente relacionadas a sus encarcelamientos. Espinosa recibió solamente ese grupo de tres fotografías relacionadas a su encarcelamiento junto a María Auxiliadora y Chael Charles Schreier. Reinaldo recibió apenas las fotografías sacadas en el aeropuerto, que es donde él estaba, él fue intercambiado por el mismo embajador, salió en el mismo vuelo que María Auxiliadora, la conocía en el aeropuerto.

Entonces, él está presente en esas imágenes, existe una cohabitación con el lugar del personaje en el archivo. Cada uno está con las imágenes que están relacionadas directamente con ellos, solo pueden hablar de lo que ellos vivieron, de lo que vieron, no pueden hablar de otras cosas, aunque quieran. Espinosa quiere hablar mucho de los hechos de la guerrilla, fue comandante de dos organizaciones, la VPR y la VAR-Palmares, quería hablar de los grandes hechos de la guerrilla. Pero los archivos lo impedían, eran una barrera para que se concentrara, para que tuviera este rigor histórico de hablar simplemente del momento de la tortura y de la muerte de Chael.

Cuando entra el habla de Dora, presente en las películas de Chaskel y de Sanz, de Haskell Wexler y de Landau, busqué reaccionar de la misma manera, aunque Dora fuera alguien que no haya filmado, era un personaje ya de los archivos. Busqué enfrentar las imágenes de la policía con el habla de Dora como si Dora aún estuviera entre nosotros, como si Dora estuviera delante de las imágenes, porque Dora es mucho más próxima de esos archivos que nosotros. El habla de Dora se pronuncia en 1971 en Chile, aún con las marcas de la tortura en el cuerpo. Son dos meses después de haber salido de la prisión, su rostro está lleno de marcas, de tics, de expresiones que inmediatamente se vinculan con un trauma psíquico muy profundo. Las personas que la conocieron antes, cuando vieron esas imágenes no la reconocieron. Había cambiado mucho su manera de hablar. Es un habla que es muy próxima de esas imágenes, sufre las consecuencias de lo que la imagen trae como discurso. Entonces, fue en ese sentido que enfrenté estos diferentes objetos, el habla del archivo y el habla de las personas todavía vivas. Espero haber respondido tu pregunta.

Peris: Sí, totalmente. Vicente, no sé si quieres señalar algo.

Sánchez-Biosca: Es muy interesante la línea que estabas planteando, Jaume, y lo que Anita estaba contestando, porque en estas películas que has citado, la de Chaskel, en *No es hora de llorar*, el trabajo de camaradería que hay entre la realización y los personajes se manifiesta por momentos en el *reenactment*, cuando reconstruyen las escenas de tortura y lo hacen frente a la cámara. Es una forma de denuncia, pero creo que también es un signo de una cámara amiga, de esta cámara camarada

donde quien está delante de la cámara y quien está preguntando establecen una relación de confraternización y sintonía que, claro, es lo opuesto a las imágenes de perpetrador, sean cinematográficas o fotográficas. Sin emociones distintas e imbricaciones distintas de los personajes implicados. Pero creo que es mejor que haya una pregunta más, si hay tiempo para ello.

Peris: Me parece que no hay preguntas o no nos han llegado. Yo quería poner en relación todo lo que se ha planteado en esta mesa. El otro día, la semana pasada, en este mismo congreso en otra mesa con Mariano Veliz y Mariana Martínez, surgía una idea que me parece que puede ponerse en relación con lo que se ha señalado hoy. Ahí se hablaba de la emergencia de contraarchivos. Cómo, de alguna forma, este trabajo de algunas películas, algunos trabajos documentales, de dar vuelta los materiales de archivo, de inscribirlos en unas cadenas de significación diferentes de aquellas para las que estaban pensadas originalmente. Esta forma de producir una cierta violencia enunciativa sobre los materiales de archivo para contrarrestar el sentido que llevan implícitos sobre las personas, sobre lo que nos dan documentación, especialmente las imágenes de perpetradores, las imágenes producidas por instituciones represivas. ¿Cómo este trabajo de desplazamiento, transformación, modificación de estas imágenes que están en el archivo puede permitir la emergencia de contraarchivos?

Es decir, de lo que podríamos llamar, se planteaba así en la mesa a la que hago referencia, con Mariano Veliz y Mariana Martínez, nuevos archivos que anticipen la posibilidad de memorias colectivas nuevas, o anticipen la posibilidad de formas diferentes de establecer una relación con el pasado. Me interesaba esta idea de contraarchivo que valoramos el otro día, no sé si pensáis que se puede aplicar al trabajo que hace Anita y a lo que hemos estado hablando en esta mesa.

Sánchez-Biosca: Bueno, yo, simplemente para lanzar a Anita que creo que es quien mejor puede responder, por ejemplo, el trabajo de Anita, que tú lo señalaste Jaume al principio, su film, su película, esta relacionada con su comparecencia ante la Comisión de la Verdad, que es un elemento fundamental para desmentir una versión oficial de la muerte de Chael, y también la exposición *Aquivos da Ditadura*. Creo que ese tipo de nuevos trenzados, no se trata solamente de hacer un contraarchivo como una forma de afectar los límites del archivo preexistente, darles la vuelta, revertirlos como si fuera un guante, sino también de conectar otros archivos distintos de manera que las piezas tengan un sentido distinto también. Pero creo que Anita, en este sentido, sí que ha hecho un trabajo muy activo más allá de su documental.

Leandro: Gracias por los comentarios, muy interesante. El propio film puede ser visto como un contraarchivo. En el sentido que saca al archivo de aquel lugar cómodo consensuado, de pasado y lo trae al presente como un problema actual, el cine trae al presente el archivo como un problema actual. El cine puede hacer eso, y al hecer eso constituye nuevos archivos para el tiempo presente. Partiendo de los archivos se crea el contraarchivo. Es una idea muy interesante que nos hace pensar, por ejemplo, en el trabajo de Saidiya Hartman, que trabajó con los archivos de la esclavitud, de los que no hay casi nada. Ella dice que es importante construir la contrahistoria porque los archivos que existen son archivos de violencia. Entonces, el gran punto es cómo podemos abordar estos archivos o revisitarlos, los de la policía, de la violencia general, sin replicar la gramática de la violencia.

Podemos hacerlo creando una contrahistoria de aquellos archivos. Podemos hacer eso confrontando los archivos a una manera de hablar, a un hablar actual que conoce lo que viene después, que ve en perspectiva el pasado. Pone el pasado en perspectiva para analizarlo mejor. Es un trabajo de historiador. Cada vez me convenzo más que el trabajo de montaje en el cine, o en cualquier área de las artes, de archivo es un trabajo historiográfico en el sentido metodológico del término, la descripción de la historia, no el contenido histórico solamente, sino que de método. Las opciones metodológicas, que pueden ser contados de una manera u otra, en ese caso, produciendo contrainformación, produciendo contrahistorias, como dice Hartman, produciendo contraarchivos, como usted acaba de decir muy bien, Jaume.

Peris: Efectivamente. Tenemos una intervención en el chat de Anacleto Ferrer, que es catedrático en filosofía de la Universidad de Valencia, es compañero nuestro del grupo REPERCRI, que pone en relación lo que estaba ahora planteando Anita Leandro con el concepto de Benjamin de peinar la historia a contrapelo. El trabajo del historiador como el un trabajo de peinar la historia a contrapelo.

Leandro: ¿Puedo decir algo sobre Benjamin?

Peris: Por supuesto.

Leandro: Muchas gracias, Anacleto, por esta intervención. Nos permite profundizar en nuestra reflexión sobre el montaje a partir del mayor pensador de los montajes de todos los tiempos, Walter Benjamin. Walter Benjamin no es solo un pensador de la historia, él pensó la historia a partir del montaje. En la teoría del progreso, que está en el *Libro de los pasajes*, él hace una invitación a los historiadores de su época, que es la siguiente: retomar en la escritura de la historia el principio del montaje. De esta única forma, retomando el montaje como principio de la historia, los historiadores podrán enfrentar la idea del progreso. Es solamente a través del montaje que esta historia a contrapelo puede ser escrita. Es de esta manera, con el principio del montaje, que puedes traer a la vida las pequeñas cosas olvidadas que no entraron en la historia, todavía. Fueron atropelladas por el progreso.

Peris: Bueno, llevamos ahora dos horas de conversación, creo que sería buen momento para despedirnos con estas hermosísimas palabras sobre Walter Benjamin y sobre el montaje en relación con la historia y los archivos. Para despedirnos, quería agradecer enormemente tanto a Anita Leandro como a Vicente Sánchez Biosca la generosidad intelectual que han mostrado al venir aquí y presentar su trabajo con la generosidad que lo han hecho. Muchas gracias, creo que ha sido un ejercicio fascinante para comprender y para pensar, creo que es un aporte excelente a lo que estamos hablando en el congreso.

Quería también agradecer a la organización, tanto a quienes han hecho posible la organización de esta mesa desde hace tiempo, muy especialmente a Oriana Bernasconi y Laura Lattanzi. También a la organización técnica de esta mesa que tenía mucha dificultad técnica. Estamos en Brasil, España, Chile, había dos lenguas implicadas, había que mostrar videos con sonido, esto que, aunque parezca mentira, tiene bastante complicación. Gracias a Elsa y Viviana, las dos intérpretes, Alessandra y Sandra, creo que se han desempeñado de la mejor forma posible sin ningún problema técnico. Gracias a los dos ponentes y a la organización.

Antes de volver la voz a la organización, quería, si queréis, daros a Anita y a Vicente un último momento para despediros o decir algo.

Leandro: Sí, me gustaría reiterar mis agradecimientos a ti, Jaume, por la organización del evento y la invitación. Agradezco mucho a Vicente por esta conversación placentera y enriquecedora para mí, me honra mucho. Agradecer a toda la organización, a Elsa y Viviana. Y, sobre todo, a las intérpretes, espero no haber hablado muy rápido y que me hayan podido traducir con algo de facilidad. Muchas gracias a ustedes, fue un gran placer participar de este evento.

Sánchez-Biosca: Por mi parte también quiero agradecer muchísimo a la organización, que hayan dado cobijo a una conversación que, en cierto modo, es atípica en el sentido de que, desgraciadamente, no siempre conversamos académicos, artistas y demás. Yo he tenido la enorme ventaja y suerte de que Anita es ambas cosas, reúne las condiciones de una académica, de una profesora, y al mismo tiempo de una cineasta estupenda. Y, además, como ya he escrito y me gusta reiterar, creo que está en una línea de pensamiento donde el cine y el cine documental, en particular, se convierte en una forma de meditar y reflexionar. Es una tradición que nos viene de Chris Marker, de Harun Farocki, de Susana de Sousa Dias también, de Linda Ferrer-Roca, es una larga y variada tradición.

Creo que su documental entra en esa forma y el hecho de que se haya evocado aquí la cuestión del contraarchivo y que se haya hablado de contraarchivo a propósito de la película da la idea de que podemos pensar no solamente a través de las formas tradicionales o convencionales de las disciplinas históricas, sino también a través de formas creativas que pueden ir desde la *performance* a cualquier tipo de activismo, hasta el *happening*, hasta las expresiones callejeras, o la producción de un documental. Creo que esto es una prueba, una prueba de la que estoy muy agradecido. Muchas gracias a todos, gracias Jaume también por tu iniciativa y por darnos esta entrada.

Notas

1

Se puede acceder al film con subtítulos en español en el siguiente enlace: https://vimeo.com/113766516

2

nombre que se le da a las viviendas clandestinas

3

La secuencia a la que se hace referencia inicia en el minuto 0:13:20 hasta el 0:16:20 aproximadamente

---

Como citar: Sánchez Biosca Leandro, V. (2022). Archivo visual de la represión y montaje. Conversación Vicente Sánchez-Biosca y Anita Leandro, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/archivo-visual-de-la-represion-y-montaje-conversacion-vicente-sanchez-biosca-y-anita-leandro/1121