

Abrir grietas en la imagen. 48 y *Responsabilidad empresarial:* Cine como vestigio de la violencia estructural en las dictaduras de Portugal y Argentina

ABRIR GRIETAS EN LA IMAGEN. 48 Y RESPONSABILIDAD EMPRESARIAL: CINE COMO VESTIGIO DE LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL EN LAS DICTADURAS DE PORTUGAL Y ARGENTINA

RESUMEN

Este artículo se centra en *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) y *Responsabilidad empresarial* (Jonathan Perel, 2020), dos películas de no ficción que, desde una austeridad formal radical, interrogan críticamente el estatuto de la imagen para revelar las violencias estructurales perpetradas durante las dictaduras de Portugal y Argentina. Aunque trabajan con materiales de distinta naturaleza—la filmación de fotografías policiales en el caso portugués y registros actuales de fábricas en el argentino—, ambas obras operan de manera similar al abrir las imágenes a una lectura crítica y desentrañar sus diferentes estratos. Las dos surgen del compromiso de sus autores por reexaminar la historia de sus respectivos países como un ejercicio de responsabilidad democrática frente al olvido y la impunidad, en el que las preguntas y las respuestas deben reformularse continuamente. El presente trabajo analiza las estrategias formales que hacen posible esta apertura crítica, abordando las imágenes como superficies densas, compuestas por múltiples capas que exigen ser leídas e interpretadas en profundidad. Desde una perspectiva teórica, el texto dialoga con nociones de Walter Benjamin, Gilles Deleuze y Georges Didi-Huberman, cuyas concepciones acerca de la imagen se articulan con las propuestas fílmicas de Sousa Dias y Perel.

Palabras clave: Documental experimental; Imagen estratificada; Memoria histórica; Dictadura

THE GAZE OF ULYSSES. ABOUT THE CORRESPONDENCE BETWEEN FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES AND RONI HORN

ABSTRACT

This article examines *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) and *Corporate Accountability* (Jonathan Perel, 2020), two non-fiction films that, through a radically austere formal approach, critically interrogate the status of the image in order to expose the structural violence perpetrated during the dictatorships in Portugal and Argentina. Although they draw on different materials—the filming of police photographs in Portugal and contemporary footage of factory sites in Argentina—both works operate in similar ways by opening images to critical interpretation and unraveling their different strata. Both arise from their authors' commitment to reexamining the history of their respective countries as an exercise in democratic responsibility in the face of oblivion and impunity, in which questions and answers must be continually reformulated. The present study analyzes the formal strategies that make this critical opening possible, approaching images as dense surfaces composed of multiple layers that demand to be read and interpreted in depth. From a theoretical perspective, the article engages with concepts developed by Walter Benjamin, Gilles Deleuze and Georges Didi-Huberman, whose reflections on the image are articulated with the filmic proposals of Sousa Dias and Perel.

Keywords: Experimental documentary; Stratified image; Historical memory; Dictatorship

1 INTRODUCCIÓN

¿Cómo representar lo que ha permanecido oculto, silenciado o borrado por los aparatos del poder? ¿De qué modo puede el cine enfrentarse a imágenes que presentan contradicciones internas y que se erigen como evidencias visuales cerradas? ¿Cómo abordar la memoria de un país sin recurrir a narraciones oficiales o a discursos ya fijados y activar una mirada crítica capaz de interrogar los restos visuales de la represión?

Estas son algunas de las preguntas que atraviesan este artículo, que examina las estrategias formales y los marcos teóricos que sostienen a *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) y *Responsabilidad empresarial* (Jonathan Perel, 2020), dos obras de no ficción que, desde contextos geopolíticos distintos, comparten la voluntad de interrogar críticamente las imágenes para revelar las violencias estructurales perpetradas durante las dictaduras de Portugal y Argentina. Mientras que *48* se centra en los mecanismos de represión ejercidos sobre los presos políticos por la policía secreta PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*) del régimen del Estado Novo salazarista (1933–1974), *Responsabilidad empresarial* examina la complicidad de numerosas corporaciones con la dictadura cívico-militar argentina (1976–1983), y su participación en la persecución, detención y desaparición de trabajadores.

La primera emplea retratos policiales de presos políticos realizados durante la dictadura portuguesa y posteriormente filmados por la directora en las dependencias de la PIDE, que son sometidos a una extrema dilatación temporal y acompañados por los testimonios de los propios retratados, quienes evocan las experiencias de violencia sufridas durante la dictadura; la segunda toma como base el libro *Responsabilidad empresarial en delitos de lesa humanidad: Represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado*, publicado en 2015 por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de Argentina, un informe oficial que documenta las empresas implicadas en violaciones de derechos humanos durante la última dictadura argentina, y a partir del cual se construye la voz en *off* que recorre la pieza. La película se articula mediante una sucesión de planos generales de fábricas sobre los que se superpone dicha voz en *off*, que da cuenta de los casos documentados en el informe. Ambos trabajos rehúyen de los relatos hegemónicos y proponen leer la historia a contrapelo, en el sentido benjaminiano del término, para visibilizar lo ocultado, y poner en cuestión los discursos oficiales postdictadura que han moldeado el imaginario colectivo del pasado reciente.

La filmografía de ambos realizadores está marcada por una constante preocupación por revisar críticamente el pasado dictatorial de sus países: *Natureza Morta* (Susana de Sousa Dias, 2005), *Luz oscura* (Susana de Sousa Dias, 2017) y *Viagem ao Sol* (Susana de Sousa Dias, 2021), o *El predio* (Jonathan Perel, 2010), *Los murales* (Jonathan Perel, 2010) y *Toponimia* (Jonathan Perel, 2015) son algunos ejemplos de las películas de estos dos directores que profundizan en esta misma línea. En sus propuestas, el cine funciona como una herramienta con la que intervenir en los modos en que ese pasado ha sido abordado o excluido del imaginario colectivo. En lugar de reconstruir los hechos desde una lógica narrativa convencional, y clausurar el sentido de las imágenes y sonidos a un discurso, las dos obras analizadas proponen dispositivos de observación prolongada y reflexión crítica que requieren un espectador activo, implicado en el mismo proceso de elaboración de la memoria. A través de la cadencia del tiempo que se hace sensible en las imágenes, así como de unos usos muy particulares de las voces en *off*, caracterizadas por una dicción íntima e irregular que se aparta de la autoridad expositiva del documental convencional, entre otras estrategias formales, los cineastas logran abrir las

imágenes a una lectura crítica, capaz de interrogar lo que permanece latente o reprimido. De esta manera, confrontan al espectador con imágenes que, en sí mismas, no muestran directamente la violencia estructural a la que las obras remiten —dado que no existe rastro visual de esa violencia o sus huellas fueron deliberadamente eliminadas— pero, sin embargo, mediante estos procedimientos formales, los realizadores logran hacer aflorar ese pasado velado, convocando aquello que no es inmediatamente visible en las imágenes, y activando así una memoria crítica que interpela al espectador.

El interés por revisar el pasado de sus respectivos países responde a una misma posición ética y política, que lleva a los dos realizadores a situar en el debate público aquellos episodios que han permanecido ocultos. En 48, este compromiso se materializa en el gesto de dar visibilidad a los exprisioneros del salazarismo, restituyéndolos como sujetos históricos tras décadas de silencio. En *Responsabilidad empresarial*, la interpelación se dirige a las grandes corporaciones que colaboraron activamente con la dictadura cívico-militar argentina y que aún hoy continúan operando con impunidad. Además, esta misma postura ética y política queda reflejada en los modos en que los dos filmes han sido realizados. En ambos casos, los cineastas han elegido trabajar de manera independiente, ya que ambos coinciden en que el proceso de elaboración de estas películas necesitaba prolongarse en el tiempo para investigar y reflexionar en profundidad, algo incompatible con las lógicas industriales del cine, pero plenamente coherente con la posición ética y crítica que defienden.

Al igual que buena parte de la filmografía de sus autores, estas dos películas se sitúan en una zona heterodoxa del cine de lo real que, frente al modelo clásico del documental narrativo —basado en la exposición causal de hechos y la supuesta neutralidad de los dispositivos—, no conciben la imagen como reflejo transparente del mundo ni al documental como una herramienta de representación objetiva. Muy al contrario, ambas películas se inscriben en una tradición cinematográfica que se ha emancipado de las formas hegemónicas de narrar y que mantiene una relación metacrítica con el propio documental, al pensar el cine como una práctica de investigación y el documental como un espacio de resistencia desde el que intervenir en la esfera pública, disputar los relatos sobre la memoria y desafiar las narrativas oficiales o los discursos heredados.

Ambos trabajos se nutren de una genealogía múltiple donde convergen el cine militante, el ensayo audiovisual, el documental político y la indagación formal del cine experimental. Una línea de filiación que enlaza, por un lado, con el legado de quienes han abordado las huellas de la represión, el exilio, las desapariciones o el exterminio como Alain Resnais, Claude Lanzmann, Carmen Castillo, Patricio Guzmán o Albertina Carri y, por otro, con la rigurosidad formal y la exploración estética de autores como Harun Farocki, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, John Gianvito o James Benning, en cuyas obras el rechazo a las convenciones narrativas, la austeridad formal, la atención radical al tiempo y al espacio, la monotonía serial y la apertura de la imagen como espacio de reflexión política funcionan como dispositivos formales y políticos que suspenden la mirada inmediata y activan un proceso de lectura crítica.

Tanto Sousa Dias como Perel comparten con estos realizadores una comprensión crítica del dispositivo cinematográfico y una concepción de la imagen como entidad densa y estratificada, compuesta por múltiples capas temporales y de sentido que requieren ser interrogadas. Esta concepción se sitúa en consonancia con lo que Ángel Quintana identifica como una de las cuestiones esenciales del cine contemporáneo, esto es, la necesidad de indagar más allá de la

superficie de las imágenes o, en sus propias palabras, preguntarse: “¿qué es lo que se esconde detrás de las imágenes que estamos viendo?” (2011, p. 122). Esta preocupación por indagar en la opacidad de la imagen, en su espesor, en su densidad histórica y temporal, así como en su potencia crítica, atraviesa los trabajos de Sousa Dias y Perel, cuyas propuestas logran remitir, por vías indirectas, a las violencias estructurales que han sido deliberadamente ocultadas y de las que no se conservan huellas visuales.

Desde una perspectiva teórica, en este texto se recurre a distintas corrientes críticas que han problematizado la supuesta transparencia de la imagen, proponiendo leerla como una acumulación de estratos o capas. Así, el análisis se apoya especialmente en los textos de Gilles Deleuze y Georges Didi-Huberman, cuyas aportaciones resultan fundamentales para pensar las operaciones formales que articulan *48 y Responsabilidad empresarial*, a través de las cuales logran abrir las imágenes y hacer visible, en sus estratos ocultos, la violencia estructural ejercida durante las dictaduras en Portugal y Argentina.

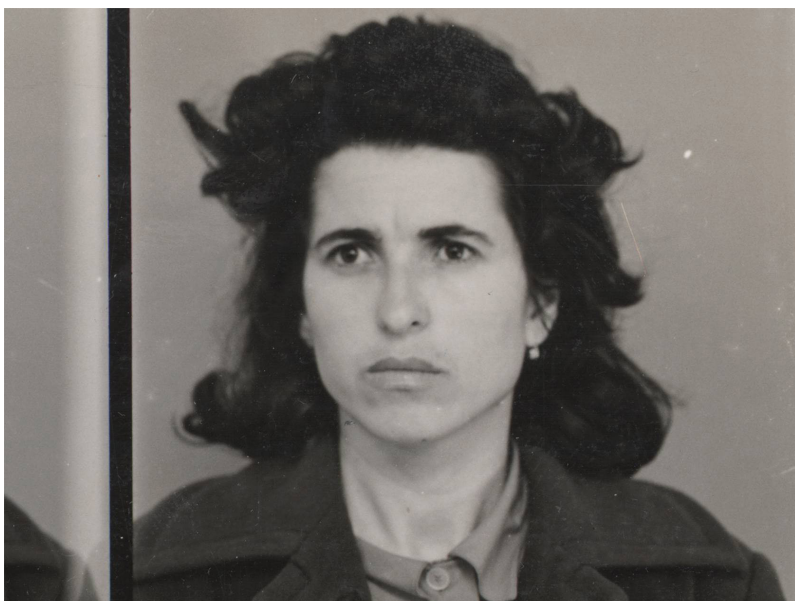


Figura 1. Fotograma de *48* (2009), de Susana de Sousa Dias.

2 LA IMAGEN ESTRATIFICADA

Durante buena parte del siglo XX, la imagen técnica se concibió bajo el paradigma de la transparencia. Su carácter indexical —el hecho de derivar de una inscripción física de la luz sobre una superficie fotosensible— le otorgó un valor epistémico como huella fidedigna de lo real, y en el ámbito documental esta confianza se tradujo en la idea de un cine capaz de ofrecer una representación sin mediación, dotada de autoridad probatoria y testimonial (Breschand, 2004, p. 8). Sin embargo, a partir de los años sesenta y setenta, este modelo fue objeto de críticas sistemáticas. En el campo del cine, la teoría del aparato —con autores como Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli o Christian Metz— desmontó la ilusión de neutralidad mostrando que tanto la producción como la recepción de las imágenes estaban atravesadas por dispositivos ideológicos. Estas reflexiones se prolongaron en la crítica a la fotografía y al archivo, subrayando su inscripción en instituciones de control social. Allan Sekula, en su influyente ensayo *El cuerpo y el archivo* (original de 1986), señaló que la cámara no nació como mediación neutral, sino como pieza de un sistema burocrático orientado a “regular la creciente presencia urbana de las clases peligrosas, de un subproletariado crónicamente desempleado” (2003, p. 135). John Tagg (2005 [1988]), por su parte, reforzó esta lectura al situar la fotografía en el “corazón mismo del orden social moderno” y definirla por “una atención cada vez más íntima y exigente a los cuerpos [...] y una constitución diversa del espacio como un ámbito de fantasía y control, sumisión y consentimiento” (pp. 260-261).

Georges Didi-Huberman prolonga y radicaliza esta concepción. El punto de partida de su reflexión es una sospecha ya formulada por Bertolt Brecht: “una fotografía de la fábrica Krupp o de la AEG casi nada prueba de estas instituciones” (Brecht citado en Didi-Huberman, 2013, p. 35). Retomando esta idea, Didi-Huberman advierte que las imágenes “no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas” (p. 35). La tarea de una mirada crítica consiste, por lo tanto, continua el autor, en “analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas y distanciarlas fuera [...] de los clichés visuales” (p. 35). Desde esta perspectiva, la imagen no es prueba inmediata, sino superficie conflictiva en la que se inscriben silencios y desplazamientos de la memoria.

Sobre esa base, Didi-Huberman articula una concepción crítica de la imagen como vestigio. Para ello, toma de Aby Warburg la noción de *Pathosformel*, que muestra cómo gestos y afectos sobreviven desplazados a lo largo del tiempo; de Brecht retoma el principio del distanciamiento, entendido como la creación de intervalos que abren un espacio de reflexión crítica: “el distanciamiento crea intervalos allí donde solo se veía unidad [...] porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes” (Didi-Huberman, 2013, p. 63). A su vez, recoge de Walter Benjamin la idea de imagen dialéctica, entendida como “un relámpago que atraviesa todo el horizonte del pasado” y que deambula siempre inconclusa entre la mirada que la produjo y su recepción actual, permaneciendo abierta a nuevas configuraciones de sentido (Benjamin, 2024, p. 72). La convergencia de estas herencias le permite pensar las imágenes como superficies cargadas de tiempos diversos que, para interrogarlas y hacerlas hablar, se requiere de “una gran paciencia” (Didi-Huberman, 2012, p. 23) con el fin de desmontar sus capas y reconocer en sus pliegues las huellas de lo reprimido.

La concepción de la imagen como estructura compleja, densa o estratificada alcanza, con relación al cine, uno de sus desarrollos más elaborados en la obra de Gilles Deleuze, La imagen-

tiempo (1987). Allí el autor describe una transformación decisiva en el cine moderno respecto del cine clásico, en el que la imagen y la palabra dejan de estar subordinadas a la acción. En sus términos, “la palabra oída deja de hacer ver y de ser vista, se hace independiente de la imagen visual” (Deleuze, 1987, p. 324) y, a la vez, “la imagen [...] hace subir los basamentos del espacio, los ‘cimientos’, esas potencias mudas anteriores o posteriores a la palabra, anteriores o posteriores a los hombres. La imagen visual se torna arqueológica, estratigráfica, tectónica” (p. 322). De este modo, la imagen se configura como una forma de arqueología del presente, un corte estratigráfico que revela “las capas desiertas de nuestro tiempo que sepultan a nuestros propios fantasmas” (p. 322) y que requiere ser leída tanto como vista.

En este sentido, la imagen ya no remite de manera unívoca a lo que muestra, sino también a lo que oculta, pues, como afirma Deleuze, “lo que llamamos lectura de la imagen visual es el estado estratigráfico, la inversión de la imagen” (1987, pp. 323-324). Esta dinámica alcanza su mayor fuerza cuando el “corte irracional” se sitúa entre lo visual y lo sonoro (p. 330). Según Deleuze, en ciertas películas del cine moderno, lo auditivo y lo óptico avanzan en paralelo pero disociados, generando un intervalo de fricción que obliga a pensar más allá de lo visible. Asimismo, el propio autor señala que “el acto de habla ha pasado a otra parte y ha adquirido su autonomía, y por eso la imagen visual descubre por su cuenta una arqueología o una estratigrafía” (p. 325). Con ello, el cine moderno ofrece “una presentación directa del tiempo” (p. 362) y convierte al espectador en lector, pues “esta imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevocable, lo inexplicable, lo indecible” (p. 284).



Figura 2. *Responsabilidad Empresarial* (2020), de Jonathan Perel.

3 ABRIR LAS IMÁGENES: EL TIEMPO, LAS VOCES Y LAS ESTRATEGIAS DE DISTANCIAMIENTO

Las consideraciones teóricas expuestas hasta aquí permiten comprender en su justa medida las estrategias formales desplegadas en *48* (Susana de Sousa Dias, 2009) y en *Responsabilidad empresarial* (Jonathan Perel, 2020). Ambas películas afrontan la representación de la violencia estructural de las dictaduras de Portugal y Argentina de manera indirecta, evitando mostrarla de forma explícita. Ni en las fotografías policiales del archivo de la PIDE que utiliza Sousa Dias, ni en las imágenes de las sedes corporativas argentinas registradas por Perel, se ofrece un testimonio visual inmediato de aquella violencia. Precisamente por ello, los cineastas elaboran dispositivos formales que, a través de procedimientos como la ralentización, la reiteración y un uso singular de las voces en *off*, consiguen agrietar las imágenes, abrirlas y hacer visible lo que se oculta bajo su superficie. No se construye un discurso cerrado alrededor de ellas, sino que se despliegan en múltiples direcciones, de modo que es el espectador quien debe asumir un papel activo y reconstruir, desde su propia lectura crítica, los vestigios de esa violencia.

3.1 *El tiempo en las imágenes*

Una de las estrategias principales que emplean *48* y *Responsabilidad empresarial* para abrir las imágenes es hacer brotar el tiempo en ellas, y con el tiempo, el pensamiento, como señala Deleuze (1987). En *48*, Sousa Dias parte de fotografías policiales del archivo de la PIDE que filma y ralentiza hasta el 1 % de su velocidad, lo que expande el metraje de apenas siete minutos a más de noventa (Sousa Dias, 2012). Este procedimiento transforma los movimientos bruscos de la filmación original en desplazamientos apenas perceptibles. Lo que eran simples retratos inmóviles se convierte en planos prolongados en el tiempo, que parecen respirar y permiten una contemplación prolongada. La extrema ralentización no solo hace soportable la sucesión de fotografías a lo largo de toda la pieza, sino que incrusta literalmente el tiempo en las imágenes. Ese tiempo, casi imperceptible, agrieta la superficie del archivo y lo abre a una lectura crítica. Además, Sousa Dias establece un montaje en cruz que se despliega en dos direcciones, una horizontal, en la que se suceden los retratos policiales, y otra vertical, donde se excava en la densidad temporal y afectiva de las imágenes, en diálogo con las voces de los presos, permitiendo así alcanzar las capas más profundas del trauma y la represión, y transformando el archivo policial de instrumento de control en un testimonio de la resistencia (Sousa Dias, 2012).

En *Responsabilidad empresarial*, Jonathan Perel organiza el filme en 32 planos fijos grabados desde el interior de su coche, cada uno frente a una de las fábricas de empresas que colaboraron con la dictadura argentina. Cada plano va precedido por el logo o nombre de la empresa, y su duración se ajusta al tiempo que el propio cineasta tarda en leer el fragmento correspondiente del informe oficial. Así, la cadencia de lectura determina la cadencia de visión, y el espectador se ve obligado a sostener la mirada ante imágenes aparentemente anodinas, hasta que éstas se transforman en estratos de tiempo y de memoria. No se trata solo de ver, sino de imaginar lo que no se muestra, de conectar lo visible con lo leído, de confrontar el presente con los restos de una violencia estructural.

En ambos casos, el tiempo se convierte en materia fílmica. La ralentización y la duración producen un efecto de sedimentación que obliga al espectador a leer las imágenes más allá de

su superficie. Esta irrupción del tiempo en estado puro convierte a las imágenes en un espacio para el pensamiento, pues, como señala Deleuze, la imagen-tiempo “pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevocable, lo inexplicable, lo indecible, lo incommensurable” (1987, p. 284). Al desligarse de la acción, las imágenes suspenden la continuidad causal y dejan de organizarse según una lógica narrativa, situando al espectador ante aquello que desborda lo representable y exige ser pensado en su indeterminación.

Asimismo, la cadencia de las imágenes, la ralentización, junto con los intervalos, las pausas y los silencios que conviven en ambas piezas, introducen una temporalidad que transforma la experiencia de la mirada. La prolongación de los planos genera una experiencia de observación que suspende los automatismos perceptivos y desactiva los clichés con los que solemos interpretar las imágenes. En este sentido, puede recordarse lo que Walter Benjamin observaba en las fotografías de Eugène Atget, a las que atribuía una capacidad singular para fundirse en ellas. Didi-Huberman retoma esta idea y la reformula como la experiencia de “ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación” (2018, p. 46). En ambas películas, la duración produce un efecto semejante. La imagen deja de ofrecerse como superficie inmediata y se convierte en un espacio en el que el espectador permanece el tiempo suficiente para que su aparente neutralidad se vuelva inestable y exija una implicación activa.

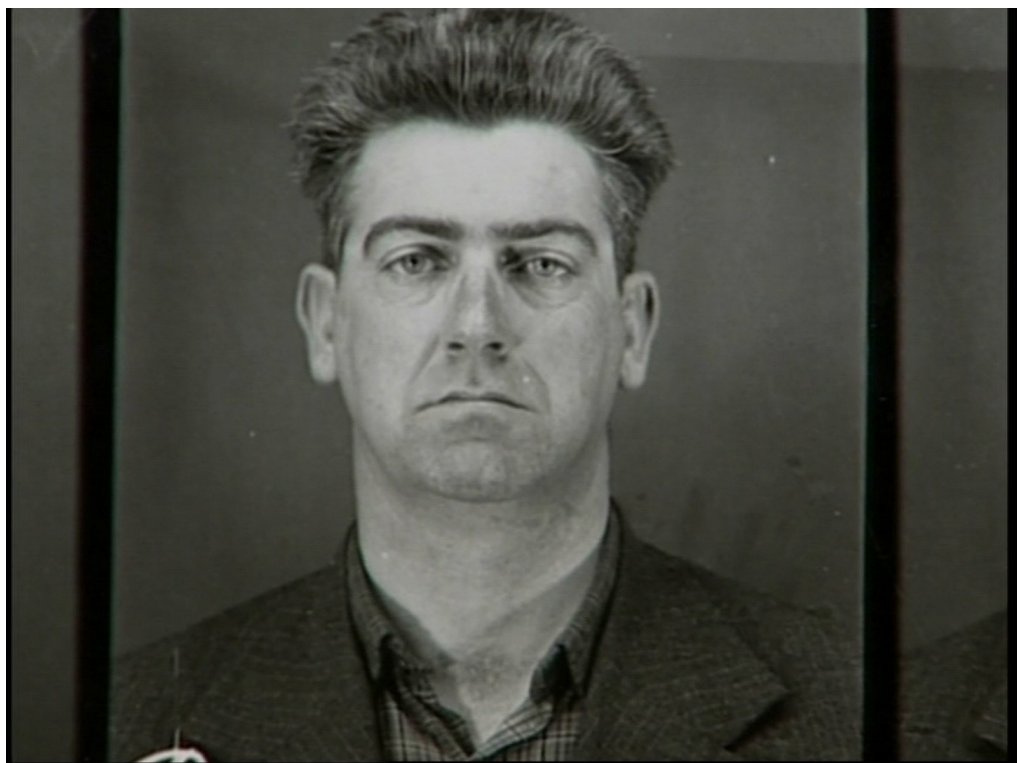


Figura 3. Fotograma de 48 (2009), de Susana de Sousa Dias.

3.2 La imagen y la palabra

Tanto en *48* como en *Responsabilidad empresarial*, la voz en *off* es empleada de un modo muy diferente al que suele encontrarse en el cine documental, donde tradicionalmente se recurre a la palabra para conferir autoridad, garantizar veracidad al contenido o guiar la interpretación del espectador. En estos filmes, en cambio, la voz adquiere un tratamiento singular que contribuye a abrir las imágenes, instaurando una temporalidad propia y generando fricciones entre lo que vemos y escuchamos.

En *48* escuchamos las voces de antiguos prisioneros políticos, quienes fueron entrevistados por la directora décadas después de que se tomaran las fotografías policiales. Aunque estas entrevistas se grabaron en vídeo, Sousa Dias optó por usar solo el audio, para que las fotografías no quedaran reducidas a simples ilustraciones de un discurso ya cerrado. Según explicó la realizadora, le interesaba más la materialidad de las voces –sus tonos, silencios, vacilaciones o resonancias con el espacio de grabación– que el contenido literal de los testimonios (Sousa Dias, 2012). De este modo, la banda sonora no ofrece un relato cerrado, atado a un discurso, sino una textura acústica que introduce una temporalidad propia y se yuxtapone al archivo visual. El resultado es una tensión formal en la que el presente de las voces se inscribe sobre el pasado de la imagen, generando un choque temporal que abre nuevos sentidos.

En *Responsabilidad empresarial*, la voz en *off* también se distancia del formato testimonial habitual en el cine documental. En este caso no hay una dicción clara, articulada y profesional, sino una lectura íntima e irregular realizada por el propio director a partir de fragmentos del informe oficial sobre la complicidad de las empresas con la dictadura. Tal como explicó Perel (2021b) en una presentación en el Museo Sitio de Memoria ESMA, las grabaciones que escuchamos son mensajes de audio que él mismo se enviaba por WhatsApp durante la preparación de la pieza. Esta modalidad produce un registro vacilante e imperfecto en el que escuchamos errores y titubeos al leer, especialmente con algunos nombres propios, la respiración del propio director o el paso de las páginas. El realizador decide mantener todos estos defectos como huellas materiales de la enunciación, incorporando su propio cuerpo a la textura sonora del filme.

El efecto de este procedimiento es doble. Por un lado, desactiva cualquier pretensión de autoridad discursiva, de modo que el espectador no recibe un relato cerrado; por otro, establece una relación singular con la imagen. Resulta significativo, además, que la duración de cada plano coincida con el tiempo de la lectura, de modo que la cadencia de la voz determina la cadencia de la mirada. La voz no interrumpe ni explica las imágenes, sino que discurre en paralelo a ellas, alternando la atención del espectador entre lo visible y lo audible. De este modo, la pieza abre un espacio de escucha y observación en el que lo que importa no es solo el contenido enunciado, sino la materialidad misma de la voz, entendida como vestigio o como huella vulnerable que desactiva toda pretensión de autoridad discursiva y devuelve al espectador la tarea de articular lo leído con lo que aparece en las imágenes.

En ambos casos, voz e imagen discurren en paralelo, sin subordinarse una a la otra. Podría decirse que la experiencia audiovisual se desdobra, como si coexistieran dos películas distintas –una de la voz y otra de la imagen– que avanzan juntas sin coincidir plenamente. Como señaló Deleuze a propósito de cineastas como Robbe-Grillet, Straub-Huillet o Marguerite Duras, lo visual y lo

sonoro se disocian y se vuelven autónomos, constituyendo “dos imágenes heautónomas, una imagen auditiva y una imagen óptica, constantemente separadas, disociadas o desenganchadas” (Deleuze, 1987, p. 334), es decir, dos órdenes expresivos que ya no se ilustran ni se subordinan entre sí.

Así, tanto en 48 como en *Responsabilidad empresarial*, la relación entre imagen y sonido se construye desde la disyunción, configurando un espacio crítico. Si bien en contados momentos la voz aporta información que contextualiza o identifica lo mostrado —especialmente en *Responsabilidad empresarial* y de forma más puntual en 48—, su función principal no es explicar ni clausurar el sentido de la imagen. Antes bien, la voz opera como resto sonoro que, al entrelazarse con las imágenes, reactiva la memoria y desplaza la autoridad del relato hacia el espectador, de modo que el sentido permanece abierto y exige una lectura activa que reconstruya aquello que no se ofrece de forma inmediata.



Figura 4. *Responsabilidad Empresarial* (2020), de Jonathan Perel.

3.3 ¿Quién observa a quién? Invirtiendo la lógica de la vigilancia

Las fotografías que aparecen en *48* fueron producidas por el propio aparato represivo de la dictadura con el fin de registrar visualmente a los opositores políticos, fijar sus identidades y conservarlas en archivos policiales, cumpliendo una función eminentemente disciplinaria y de control. Sin embargo, mediante la filmación de esas fotografías, su posterior ralentización y el trabajo con la voz en *off* y el montaje en cruz, Sousa Dias consigue resignificarlas, desplazando su finalidad originaria y volviéndolas contra el régimen que las generó. Lo que emerge en ellas ya no es tanto la identidad de los retratados, como la violencia del dispositivo que las produjo. La cineasta invierte así la lógica del dispositivo policial que las produjo, trasformando aquello que fue concebido para controlar a los cuerpos disidentes en un testimonio de la maquinaria represiva de la dictadura.

En *Responsabilidad empresarial*, Perel recorre en solitario el territorio argentino y captura desde el interior de su automóvil, cámara en mano, vistas de fábricas cuyos responsables apoyaron a la dictadura. Al igual que ocurría con la voz en *off*, el realizador no corrige ni disimula las imperfecciones que aparecen en las tomas, como los leves movimientos de cámara o las partes del coche que aparecen en el encuadre, sino que las mantiene para subrayar su vulnerabilidad —la de una sola persona, filmando— frente a estas grandes corporaciones económicas que aún hoy conservan una enorme influencia en el país.

Como el propio realizador ha señalado, mientras grababa desde el coche dudaba acerca de los límites exactos de las empresas que registraba y de si podía estar incurriendo en alguna infracción, lo que añadía a su práctica una tensión constante y la posibilidad de ser descubierto (Perel, 2021a). Todo ello confiere a su trabajo un carácter casi clandestino y resignifica el acto de filmar como un gesto contestatario que comporta riesgo y exposición política. Ese mismo encuadre inestable adquiere un valor significativo si atendemos al tipo de plano (ver figura 4) capturado desde el interior del coche, que deja visible el borde del parabrisas. Se trata de un gesto deliberado que, como el mismo autor indica (Perel, 2021a), encuentra una inspiración directa en las célebres fotografías clandestinas tomadas por miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz y analizadas por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004). En ellas, el marco oscuro que irrumpen en la imagen constituye la huella material del lugar desde el que el fotógrafo pudo registrar la escena. De manera similar, el borde del parabrisas en los encuadres de Perel introduce una marca de enunciación, subraya la presencia de quien filma y visibiliza las condiciones concretas en las que se realiza el registro.



Figura 5. Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz, probablemente Alberto Errera, alias “Alex”). Cremación de cuerpos gaseados en fosas de incineración al aire libre, delante del Crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Museo de Estado Auschwitz-Birkenau (negativos nº 277-278).

3.4 Serialidad y distanciamiento

La estética serial constituye uno de los procedimientos más distintivos de *48* y *Responsabilidad empresarial*. Retrato tras retrato, fábrica tras fábrica, la acumulación reiterativa interrumpe la fluidez narrativa y produce un efecto de extrañeza. A diferencia del documental convencional, que avanza hacia un desenlace, aquí la repetición sitúa al espectador en un tiempo suspendido y cadencioso, donde la contemplación sustituye a la acción y la imagen se convierte en un vestigio que interroga tanto el presente como la historia.

En *48* la serialidad opera como un mecanismo de desmontaje crítico, ya que la sucesión de retratos desvela el modo en que la dictadura utilizó estas fotografías como instrumento de control y, al mismo tiempo, el carácter sistemático de la violencia estatal. En la misma línea, en *Responsabilidad empresarial*, la enumeración de fábricas hace visible una red de complicidades estructurales, ya que la presentación sucesiva de estas permite percibir conexiones entre el poder económico y la represión estatal que permanecerían invisibles en una aproximación individualizada, y pone de manifiesto que esa colaboración respondía a una lógica de poder más amplia y sistemática.

La repetición serial puede entenderse, por lo tanto, como un procedimiento de distanciamiento que, tal como señala Didi-Huberman al retomar a Brecht, no consiste tanto en alejarse como en “agudizar la mirada”, pues, como él mismo explica, “distanciar, es mostrar, (...) es solo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto

lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa” (Didi-Huberman, 2013, p. 61).

La monotonía serial que presentan ambas obras, desarticula la percepción habitual y rompe con las convenciones narrativas al introducir el tiempo, la repetición y los intervalos en la experiencia visual. Frente al “orden perceptual del efecto de shock” (Guasch, 2005, p. 166) característico de las primeras vanguardias –centradas en la discontinuidad, lo fragmentario y la provocación continuada–, esta monotonía serial corresponde a un “efecto anti-espectacular y anti-dinámico” (p. 166) que comenzó a desarrollarse a partir de los años sesenta en aquellas prácticas vinculadas a la lógica del archivo y al trabajo con materiales homogéneos. Se trata, en los términos de Anna Maria Guasch, de “una secuencia mecánica, una repetitiva letanía sin fin de la reproducción, presentada en un *display* administrativo” (p. 166). En este sentido, la serie de imágenes presentadas en las piezas confronta al espectador con una reiteración que exige sostener la mirada y atender a indicios que no se perciben en una mirada rápida. Precisamente porque introduce distancia frente a las convenciones o los automatismos del reconocimiento, la repetición funciona como un procedimiento de distanciamiento en sentido brechtiano, entendido como “una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de mirada crítica sobre la historia”, y que, procura “al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (Didi-Huberman, 2013, p. 63).

De esta manera, en *48*, la sucesión de retratos policiales trasciende la singularidad de cada individuo para evidenciar la escala sistemática de la represión, de modo que lo que podría parecer una simple galería de disidentes se convierte, por acumulación, en un inventario abrumador del terror. Del mismo modo, en *Responsabilidad empresarial*, la presentación de las fábricas en serie pone de manifiesto que la colaboración de las empresas con la dictadura no respondió a episodios aislados, sino que fue una práctica reiterada y extendida a lo largo de toda Argentina. La acumulación de fábricas transmite la sensación de que la enumeración podría prolongarse indefinidamente, lo que conecta con la idea de Umberto Eco sobre la lista como forma que no solo ordena, sino que remite a lo inconmensurable o infinito (Eco, 2009). Esa misma sensación de exceso refuerza la idea de que la complicidad empresarial fue estructural y no excepcional.

La lógica de la serie o de la lista funciona aquí como una especie de amplificador, ya que lo que podría resumirse en una simple cifra se experimenta como una acumulación abrumadora, cargada de peso histórico. La acumulación no se limita a informar, sino que abruma por su número, y en esa desmesura logra denunciar con más fuerza la violencia estructural. Así, ambos filmes escapan a las convenciones narrativas del documental tradicional –que, como decíamos antes, se basa en la exposición causal de hechos– y sumergen al espectador en una cadencia monótona que le permite desplazar su atención de la imagen al sonido, y viceversa, sin que por ello se vea comprometida la comprensión del conjunto. Esa misma cadencia, lejos de generar indiferencia, introduce una distancia que suspende la expectativa de avance narrativo y abre un espacio para la reflexión.

4 CONCLUSIONES

48 y Responsabilidad empresarial se erigen como dos ejercicios singulares dentro del dilatado campo del cine de lo real contemporáneo que, desde una austeridad formal radical, interrogan críticamente el estatuto de la imagen para revelar las violencias estructurales perpetradas durante las dictaduras de Portugal y Argentina.

Aunque trabajan con materiales de distinta naturaleza –fotografías de archivo y registros actuales de fábricas–, ambas películas articulan una operación común que consiste en abrir las imágenes a una lectura crítica y desentrañar sus diferentes estratos mediante cuatro estrategias formales interconectadas. En primer lugar, la dilatación temporal, ya sea mediante la ralentización extrema de las imágenes o la duración de los planos, que obliga al espectador a sostener la mirada ante lo aparentemente anodino, hasta que la imagen parece agrietarse y revelarse como estrato de tiempo y memoria. A esto se suma una voz en *off* íntima e irregular, que se aleja de la dicción neutra del documental convencional y que dialoga con las imágenes sin pretender explicarlas del todo. Además, ambos realizadores recurren a presentar las imágenes en serie en lugar de seguir cualquier tipo de narrativa, acumulando retratos en un caso y fábricas en el otro, y situando al espectador en un tiempo suspendido, donde la contemplación reemplaza a la acción y la imagen se vuelve vestigio que interpela tanto al presente como a la historia. Finalmente, revierten el régimen de control originalmente ejercido por el poder sobre los cuerpos subordinados, para que sea ahora el poder y sus aparatos represivos quienes sean observados y sometidos a examen crítico.

A través de estos recursos, ambos cineastas consiguen hacer aflorar un pasado velado, convocando aquello que no es inmediatamente visible en las imágenes. Las dos películas instituyen así un espacio de reflexión colectiva donde se activa una lectura crítica que interpela al espectador al suspender los automatismos de la percepción y propiciar una relación más atenta con las imágenes y los procesos históricos que estas convocan, invitándonos a reexaminar la historia reciente de ambos países como ejercicio de responsabilidad democrática frente al olvido y la impunidad.

5 REFERENCIAS

- Baudry, J. L. (1975). Le dispositif: approche métapsychologique de l'impression de réalité. *Communications*, 23(1), 56-72.
- Benjamin, W. (2024). Sobre el concepto de historia. *Seguido de Anexos*. Ediciones Doscuadrados.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Serieve.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- Eco, U. (2009). *El vértigo de las listas*. Lumen.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Perel, J. (2021a). FS_4 2021 | Diálogos | Responsabilidad Empresarial | Jonathan Perel [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=DFgNTo_5POA
- Perel, J. (2021b). La Visita de las Cinco: Responsabilidad Empresarial. La pata civil de la dictadura [Presentación en vídeo]. Museo Sitio de Memoria ESMA. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0IAGPiCpcV8>
- Quintana, Á. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Acantilado.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En G. Pinazo y J. Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Gustavo Gili.
- Sousa Dias, S. (2012). *Notas sobre la realización de 48*. Recuperado de https://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Gustavo Gili.