

**Fotografía vernácula y archivos policiales.
La memoria reconstruida en el cine de Susana de Sousa Dias**

**Vernacular Photography and Police Archives: Reconstructed
Memory in the Cinema of Susana de Sousa Dias**

Nieves Limón Serrano

Universidad de Castilla-La Mancha, España
nieves.limon@uclm.es

Resumen:

La filmografía de Susana de Sousa Dias (Lisboa, 1962) reflexiona sobre los límites y vacíos que han dejado los discursos oficiales en la historia reciente de Portugal. A lo largo de algunas de sus producciones, nos aproxima a los puntos ciegos de la dictadura salazarista. A través de sus películas es posible descubrir los episodios escamoteados, las voces silenciadas y los rostros borrados de los relatos hegemónicos del país vecino. De Sousa Dias desvela esos pasajes y, principalmente, denuncia los procesos de construcción discursiva que forjan una memoria colectiva basada, casi de forma exclusiva, en el relato de los vencedores. Para este propósito, la directora utiliza una cuantiosa cantidad de material fotográfico y lo hace dialogar, en muchos casos, con técnicas propias de la creación cinematográfica. Esta investigación se centra en tres de sus películas (*Naturaleza Morta*, *48* y *Luz Oscura*) y explora dónde puede encontrarse ese material fotográfico en estas producciones, qué técnicas se usan para su inserción en el cine de de Sousa Dias y, sobre todo, qué aporta la imagen fotográfica a sus relatos fílmicos. Además, y a través del análisis de estas películas, se ahondará en la fértil relación entre la fotografía y el cine.

Abstract:

The cinematic career of Susana de Sousa Dias (Lisbon, 1962) reflects on the limits and voids left by official discourses in Portugal's recent history. Throughout some of her works, she brings us closer to the blind spots of the Salazar dictatorship. Through her films, it is possible to uncover the hidden episodes, the silenced voices, and the erased faces from the dominant narratives of the neighboring country. De Sousa Dias reveals these passages and, most importantly, denounces the discursive construction processes that forge a collective memory based almost exclusively on the narrative of the victors. For this purpose, De Sousa Dias uses a substantial amount of photographic material and often makes it interact with techniques from cinematic creation. This research focuses on three of her films (*Still Life*, *48* y *Dark Light*) and explores where that photographic material can be found in these productions, what techniques are used for its integration into De Sousa's cinema, and, above all, what the static image contributes to her cinematic narratives. Additionally, through the analysis of these films, the fertile relationship between photography and cinema will be further explored.

Palabras clave: Fotografía; cine; memoria; mujeres; historia visual; imagen.

Keywords: Photography; Cinema; Memory; Women; Visual History; Image.

1. Introducción. Entre la imagen estática y la imagen dinámica: la fotografía en el cine

La relación entre imagen fotográfica y audiovisual (en un amplio sentido del término) es estrecha, prolija y fructífera. Son muchas las formas en las que estas materias de la expresión han compartido vínculos a lo largo de nuestra historia visual conformando algo más que la mera suma de fotografía y cine. Si bien el punto de partida de esta investigación puede ser múltiple, pues podríamos remontarnos prácticamente al inicio del invento cinematográfico para explorar tal nexo (Parejo, 2012, p. 64), hemos optado por tomar como catalizador de esta convivencia la temprana visión del polifacético artista húngaro Lászlo Moholy-Nagy. Y lo hacemos no solo porque en su práctica creativa demostró la firme intención de diluir las barreras entre diversos medios para configurar lo que denominaba un arte total (Vélez y Zelich, 2005, pp. 7-9), sino porque el sustento teórico de sus propuestas también transitó con insistencia los puntos de encuentro y de tensión que se dan entre ambas disciplinas.

Lo temprano de esta propuesta holística nos ayuda a comprender por qué hoy en día podemos hablar de que en muchas ocasiones fotografía y cine son “dos lenguajes complementarios” (Ledo, 2005, p. 17), que no un mismo lenguaje. Pero no es solo Moholy-Nagy y su experimental teoría de la práctica artística quien reflexiona sobre este particular. Contamos con otros cuerpos teóricos tan relevantes como los de Philippe Dubois (1986) o André Bazin (1966), por señalar solo dos figuras clave del estudio de la imagen, que se han aproximado a esta cuestión.

Uno y otro, en última instancia, subrayan la temporalidad como clave teórica para entender este vínculo y encastran la imagen fotográfica en el devenir temporal que pretende el cine. En otras palabras: para ambos teóricos, el cine vendría a crear una “ilusión perceptiva” (Parejo, 2012, p. 65) donde “la imagen de las cosas sea también la imagen de su duración” (Bazin, 2008, p. 29).

La nómina de autores que han abordado el asunto podría seguir ampliándose con disquisiciones al respecto tan conocidas como las de Roland Barthes con su “Ça-a-été” o “esto ha sido” (1990), Gilles Deleuze (1996), Raymond Bellour (2009), Rosalind Krauss (2010) u Omar Calabrese (2012), por citar solo algunos de los más relevantes. Así, es posible afirmar que los puntos de encuentro entre ambas materias son muy numerosos. Pues bien, casi todos estos autores coinciden en apuntar que la imagen fotográfica tendería a detener y objetualizar un gesto (podríamos volver infinitas veces al instante decisivo de Cartier-Bresson), pero el cine es entendido como un arte del tiempo (Martin, 2002), “un aparato que produce tiempo y que produce significaciones a lo largo del tiempo” (Zunzunegui, 2016).

Es incuestionable que este contexto argumental, la suma de los atributos del medio fotográfico como su capacidad para generar imágenes instantáneas, únicas (con posibilidad de ser copiadas, pero siempre reflejando el mismo instante) y estáticas, está presente en nuestra cultura visual, pero también conocemos las limitaciones del mismo. Existen numerosas prácticas fotográficas que, desvinculándose de la noción de fotografía descrita, hablan de la capacidad del medio para mostrar también, y en algunas ocasiones, un acontecimiento temporal que puede albergar una progresión cronológica de los motivos que retrata dentro del mismo encuadre o, de forma secuencial, sin que esto tenga que ser considerado una manipulación de la disciplina. La cronofotografía, las superposiciones fotográficas o las múltiples derivas fonovelescas podrían ser muestra de ello¹.

Esta investigación se hace cargo de la existencia de tales prácticas (y muchas otras) que vienen a rebatir la idea de una fotografía como objeto situado siempre “fuera del tiempo” (Burgin, 2010, p. 135), pero debemos colegir con Parejo que tres son los procedimientos más frecuentes para incluir imágenes fotográficas en un filme: la detención de lo profilmico, el congelado de la imagen o la inserción de fotografías.

¹ Un detalladísimo repaso por estas y muchas otras prácticas fotográficas similares puede encontrarse en Corrales Crespo (2012). Por su parte, Acero Sánchez (2017) proporciona en su investigación doctoral un estudio exhaustivo acerca de las relaciones espacio-temporales entre la fotografía, el cine y la imagen videográfica. Por último, se recomienda la consulta del manual *Time and Photography* (Baetens, Streitberger y Van Gelder, 2010) para explorar con detalle estas cuestiones.

Entendemos como detención de lo profilmico operaciones como las llevadas a cabo en filmes como *La macchina ammazzacattivi* (Roberto Rossellini, 1948), *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) o, mucha más próxima a nuestros días, *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), donde observamos pasajes cinematográficos que interrumpen el movimiento de personajes o decorados, aunque la cámara sigue fluyendo por el espacio y continúe la narración.

Por su parte, el congelado de la imagen (o *frame stop*) que no tiene una forma de obtención fotográfica, pero sí su apariencia (se para la imagen en posproducción con alguna finalidad filmica), nos remite a míticas películas como *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959). En este caso vemos una imagen fija, pero no anecdótica para el desarrollo del filme. El flujo de imágenes se altera hasta congelarlo al final, pero sin perder el “valor añadido de significación” (Parejo, 2012, p. 75).

Y existe una tercera vía: la inserción de fotografías cuando estas son la base de la estructura narrativa de la película o una parte importante de la misma. Digamos que la película transforma esas fotografías en planos y que el filme se construye gracias a esas imágenes estáticas. Este procedimiento puede verse en *La jetée* (Chris Marker, 1962), posiblemente la película más reseñada cuando hablamos de estos artefactos de construcción cinematográfica, pero también en *Recuerdos del porvenir* (*Le souvenir d'un avenir*, Chris Marker y Yannick Bellon, 2001), creada a partir de los archivos fotográficos de Denise Bellon. Se suman a esta lista otros ejemplos como *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard, 1972) o parte de la obra de directores como Abbas Kiarostami o Harun Farocki. Más próximo a nuestras latitudes, conocemos los experimentos audiovisuales de *Estación de Chamartín* (Manolo Vidal, 1981), protagonizada por el mismísimo Robert de Niro porque, al fin y al cabo, se usan las fotos de De Niro publicadas en multitud de revistas; o el interesante pasaje del filme de *El futuro* (Luis López Carrasco, 2014) donde la banda sonora de Aviador Dro acompaña el pase de fotografías de una familia franquista.

Por supuesto, es posible glosar otras estrategias creativas vinculadas con estas puestas en escena fotográficas como el *time-lapse* de *Koyaanisqatsi* (George Reggio, 1983) o sus secuelas *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002). De alguna manera, esta somera descripción de títulos sobradamente conocidos en la historia del cine, nos muestra un corpus de ejercicios audiovisuales que obligan al espectador a visionados sostenidos en el tiempo de una sola imagen o de un compendio reducido de imágenes (cuasi) estáticas. Posiblemente una de las prácticas más extremas a este respecto sea el plano de 8 horas y 5 minutos grabado por Andy Warhol en el Empire State de Nueva York en *Empire* (1964), que claramente propone una experiencia de recepción en la línea de lo descrito hasta el momento.

Pues bien, es este contexto de creación (a medio camino entre la experimentalidad visual y la construcción cinematográfica con fotografías) el que nos permite comprender la propuesta de la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, como tratará de explicarse en las siguientes páginas. La grabación e inserción de fotografías en sus películas, además del fomento de visionados que mantienen la mirada del espectador sobre imágenes prácticamente paralizadas, será un medio de creación muy usado por la cineasta con implicaciones argumentales significativas. La estrategia visual adquiere, además, formas y atributos particulares que conviene analizar detenidamente.

2. El cine de Susana de Sousa Dias: archivo, fotografía y una evidente voluntad de incomodar

La trayectoria cinematográfica de la directora portuguesa Susana de Sousa Dias (Lisboa, 1962) es ampliamente conocida en el circuito del documental y del audiovisual experimental contemporáneo. Doctora en Bellas Artes (con especialidad en Audiovisual) y Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, de Sousa Dias es autora de cinco largometrajes y otras piezas audiovisuales que han cosechado numerosos reconocimientos en su país y a nivel internacional.

Aunque son varias las marcas de enunciación que nos permiten identificar su cine, podemos decir que la obra de de Sousa Dias se ha caracterizado por su evidente intención de re-buscar y re-significar múltiples imágenes atesoradas en archivos familiares, policiales, militares y empresariales para recuperar la memoria reprimida de un pasado marcado por la larga dictadura salazarista que ocupó Portugal buena parte del siglo XX.

Existe cierto consenso en sostener que hay dos pilares fundamentales en el cine de de Sousa Dias, los cuales actuarían como una suerte de sustrato, de materia prima, sobre los que la directora levanta sus filmes. Por una parte, están esas “interminables cuatro décadas de Estado Novo” (Fernández, 2023, p. 11), la dictadura fascista más larga en la historia de Europa Occidental en el siglo XX. Lo que actualmente conocemos como dictadura salazarista comprende diversas fases políticas: la Dictadura Militar de 1926-1928, la Dictadura Nacional de 1928-1933 y el Estado Novo de 1933-1974. António de Oliveira Salazar fue su jefe de gobierno entre los años 1932 y 1968 y su nombre suele utilizarse para identificar todo el periodo (Rosas, 1994, pp. 151-558). A esto se suma el interés de la cineasta por las experiencias coloniales y neocoloniales de su país (muy especialmente en el contexto de la guerra colonial portuguesa librada durante los años sesenta y setenta en el continente africano) y por las herramientas represivas, como la Policía Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), creadas en este contexto dictatorial para eliminar cualquier tipo de oposición interna al régimen.

Por otra parte, destaca la pulsión de esta creadora por explorar la memoria colectiva de Portugal hecha a la medida del relato de los vencedores de estos procesos históricos que no registraron, o borrarón, buena parte de lo sucedido. De Sousa Dias bucea en archivos fotográficos policiales de los prisioneros políticos del salazarismo, álbumes de fotos familiares, imágenes propagandísticas de las guerras coloniales y archivos empresariales para ofrecernos contrarrelatos que cuestionan la historia del régimen construida hasta el momento y propone nuevas percepciones colectivas de la realidad portuguesa. Contrapone así las memorias institucionalizadas o “memorias fuertes” (Traverso, 2007, p. 86), es decir, aquellos relatos que se hacen fuerte

instaurándose en el imaginario colectivo², a otros discursos subalternos, prohibidos y escondidos por los poderes fácticos, que deben conocerse para abordar con rigor la realidad de aquellos años.

Si bien esta investigación examinará más adelante los pormenores formales de parte de estas producciones, conviene glosar ahora las principales películas del cine de Sousa Dias tomadas en consideración en este trabajo. En el año 2005 la directora estrenó *Naturaleza Morta*: filme consagrado a la reconstrucción del pasado salazarista a través de imágenes de ese periodo que reflejan la historia colonial más desconocida de Portugal. Su siguiente película es de 2009 y se titula *48* en referencia a los 48 años que duró la dictadura de António de Oliveira Salazar. De Sousa Dias propone una radiografía de aquel tiempo y construye su filme a través de los retratos carcelarios de las fichas policiales de los presos y presas políticos de la época acompañados de sus testimonios orales. En 2017 aparece *Luz Oscura*, de nuevo las fotos de la Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) sirven de materia de expresión básica para construir el relato de una familia golpeada por la dictadura. Se hacen aquí un hueco la fotografía vernácula y las imágenes de los álbumes familiares³.

La mera descripción de estas producciones nos permite caer en la cuenta de la insistente presencia de ciertos rasgos reseñables en la propuesta cinematográfica de de Sousa Dias. Su ya citado interés por los archivos y por las imágenes allí contenidas constituye no solo un punto de partida para cada una de estas películas, sino también una forma de trabajo que implica largos periodos de investigación, selección minuciosa del material que formará parte de sus filmes y acciones de tratamiento formal y montaje sobre cada

² Como la propia directora ha sostenido en varias ocasiones, la idea de las “memorias fuertes”, acuñada por el historiador italiano Enzo Traverso para referirse a un tipo de representación del pasado, nos habla de la sólida inscripción de los discursos oficiales en las sociedades y cómo estos termina forjando unas determinadas imágenes colectivas del presente.

³ Aunque las siguientes dos películas señaladas no son objeto de análisis de esta investigación, es necesario saber que, en 2019, de Sousa Dias presenta *Fordlândia Malaise*, una reflexión audiovisual sobre lo que queda del proyecto que la Ford Motor Company emprendió a mediados del siglo XX en la Amazonía Brasileña a través de numeroso material de archivo y propio. Y, por último, en 2021 estrenó *Viage ao sol*, documental codirigido junto a Ansgar Schafer que, usando también la fotografía vernácula, nos aproxima a la historia de los niños austriacos acogidos en Portugal tras la II Guerra Mundial.

imagen en base a los discursos que quiere conformar con sus relatos cinematográficos.

Un archivo (fotográfico, fílmico, documental...) implica la elección, catalogación y preservación de un conjunto de materiales de instituciones, personas o familias que pueden tomar diferentes formas en colecciones o fondos (Sánchez Vigil, Salvador Benítez y Olivera Zaldua, 2022, p. 63). En última instancia, un archivo es la recolección de unos elementos que quieren legarse al futuro. Así, es fácil deducir que existen algunos aspectos que determinan la posible “archivabilidad” (Mbembe, 2002) o la desaparición de tales materias⁴. Por decirlo con otras palabras: quién archiva, qué se archiva y cómo se archiva termina forjando nuestra visión sobre el pasado y conformando nuestra idea del presente.

Así las cosas, no es casual que en 1995 Derrida titulase su personal reflexión sobre la concepción contemporánea del archivo como “mal de archivo”. Desde entonces, las aproximaciones críticas a los “mandatos codificadores” (Cerdán y Fernández Labayen, 2022, p. 8) de las propuestas archivísticas entendidas como un “sitio de poder estatal” (Cerdán y Fernández Labayen, 2022, p. 11) no han dejado de sucederse. Si bien podemos consultar una nada desdeñable nómina de firmas que entienden el archivo como espacio para la contestación, lo interesante de la propuesta de Sousa Dias es que aborda su particular reflexión crítica desde la forma audiovisual y tomando como base la materia fotográfica. Lo hace, además, para proponer la construcción de un “contra-archivo” (Scheinkopf, 2024, p. 113) que sirva para reescribir la historia oficial y repare el olvido ominoso descrito.

Esto nos permite señalar una segunda característica propia de su propuesta audiovisual: el cine de Sousa Dias es en cierta medida un binomio fotocinematográfico o cinefotográfico. La vinculación de sus películas con la fotografía es algo realmente frecuente y muy evidente, lo que se ha puesto en valor en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en el año 2011, y en el marco del

⁴ Como el propio autor explica, los archivos son fruto de procesos que determina qué materiales cumplen un conjunto de criterios (establecidos en un tiempo presente) para ser codificados y clasificados convirtiendo así al propio archivo en un espacio de selección, pero también de discriminación (Mbembe, 2002, p. 20).

festival internacional de fotografía y artes visuales Photoespaña, se proyectó a modo de instalación artística su película *48* en el Matadero de Madrid.⁵ A propósito del evento (y en otros momentos de su trayectoria), es sencillo encontrar reflexiones de la propia cineasta sobre su trabajo con material fotográfico y la importancia que este tiene en su obra. Pues bien, es precisamente esta relación, esta tensión, el vínculo entre la fotografía y el cine (o en el cine) de la portuguesa lo que va a ocupar la presente investigación.

3. Arquitectura de una investigación: hipótesis, objetivos y metodología

El uso de la fotografía como documento en base a la información que contiene es algo consustancial a la aparición del invento ya en el siglo XIX (Souguez, 2009, p. 369 y siguientes). La persistencia de una noción que entiende la fotografía como un medio que permite legar “un documento, casi notarial de la realidad” (Rubio, 2006, p. 14) ha convivido desde sus inicios con otras concepciones mucho más creativas decantando, en última instancia, dos paradigmas prioritarios para las imágenes fotográficas. Por resumirlo mucho: uno de carácter documental y otro, artístico.

En la actualidad se dan cita no solo un conjunto de escuelas y movimientos fotográficos que se aproximan a lo que se ha denominado el “estilo documental” (Lugon, 2010), sino también unos usos de la imagen fotográfica como medio que permite aportar su ya citado valor testimonial a ciertos procesos científicos y profesionales. La concepción de la fotografía como “documento social” (Freund, 2008), sus aportaciones a ciencias como la sociología, la antropología o la historiografía o su presencia en prácticas periodísticas e informativas de diferente índole son solo algunos ejemplos de esta circunstancia.

Sabemos que la noción documental de la fotografía presenta numerosos retos epistemológicos y espacios de discusión, pero lo cierto es que el paradigma documental descrito sigue estando presente en la actualidad. Que esté

⁵ <https://www.mataderomadrid.org/programacion/susana-de-sousa-dias-48>

presente no quiere decir que no lo haga con innumerables complicaciones (ahí estarían para atestiguarlo gran parte de las propuestas teóricas contemporáneas en torno a la relación de la fotografía digital con la noción de verdad). Pero, más allá de estas cuestiones, la accesibilidad del medio y su simplicidad de uso (Bourdieu, 2003, p. 51) consagran a la fotografía como uno de los instrumentos más utilizados en nuestra cultura visual para retratar y atestiguar lo acaecido, convirtiéndose de esta manera en una herramienta que ha legado desde su creación reseñables testimonios de la historia de la humanidad. Como elemento ilustrativo de un texto, para mostrar situaciones políticas o sociales y, desde que pasó a engrosar los archivos personales (fotografía vernácula) o institucionales (archivos médicos, policiales, militares, empresariales...), la fotografía se ha consagrado como una materia susceptible de ser conservada y atesorada.

El cine de Susana de Sousa Dias se vale en buena medida no solo de estos elementos, sino también del citado valor documental del medio, pero lo hace de manera particular: tras identificar una serie de lagunas y puntos ciegos en los archivos institucionales y los relatos oficiales de su país (que serán recogidos y analizados en los apartados siguientes de este trabajo), de Sousa Dias se propone reconstruir esas “palabras que no fueron recogidas o fueron truncadas, las imágenes que no existen, la historia que fue borrada” (Villarme y Limón, 2022, p. 155). Y para ello utiliza diversas estrategias: enfrenta a los espectadores a unos visionados diferentes del material audiovisual o fotográfico ya conocido, saca a la luz imágenes aún no publicadas, revela testimonios que conforman la intrahistoria de procesos macrohistóricos... Esta “activación del archivo” (Paalman, Fossati y Masson, 2021), se transforma así en un acto político que entiende los archivos no solo como espacios patrimoniales pasados, sino también como herramientas con las que trabajar en la actualidad.

Teniendo en cuenta este contexto, la presente investigación intentará demostrar una suerte de hipótesis que podemos enunciar de la siguiente manera: es posible sostener que la obra cinematográfica de Susana de Sousa Dias pone en práctica unos usos de las materias fotográficas que podemos calificar como subversivos, pues permiten revisar y completar el valor

documental del medio atesorado en archivos institucionales y familiares, principalmente. En este proceso, y gracias a la inclusión y trabajo con fotografías en sus películas, la cineasta se propone al menos tres metas: enfrentar a los espectadores a prácticas visuales alejadas del sistema fílmico convencional desde, sobre todo, un punto de vista formal; aportar valor a las comunidades que retrata creando relatos audiovisuales útiles de algún modo para la sociedad; y trabajar para la reconstrucción del pasado histórico de su país trazando vínculos con su presente.

Además, podemos identificar como objetivos prioritarios de la investigación los siguientes: conocer las actuaciones que en materia cinematográfica y fotográfica está legando la directora portuguesa; poner en valor los usos contemporáneos y nuevas prácticas de los documentos fotográficos del pasado; y reflexionar sobre el citado valor documental de la fotografía para crear contrahistorias y reconstruir los relatos hegemónicos forjados en base a los discursos de los vendedores. Huelga decir que este texto nace con el firme compromiso de visibilizar el trabajo de una creadora con significativas aportaciones a la historia del cine y, también, a los usos subversivos de las imágenes fotográficas para conformar una nueva cultura visual.

Esta investigación se centra en las tres primeras producciones cinematográficas de Susana Dias que, en última instancia, han sentado las bases de su particular uso de la fotografía en sus películas. Así, se procederá a la descripción y análisis de *Naturaleza Morta*, *48* y *Luz Oscura*, pero también se hará referencia a otras obras de la cineasta cuando sea procedente. El estudio de caso (que, por una parte, permite describir y explicar las imágenes y, por otra, no descuida la importancia de los contextos para sostener posiciones más generales –Yin, 2003; Pérez-Serrano, 1994–) es tomado como referente metodológico de un texto que además se fija en otros enfoques y orientaciones de tipo histórico, semiótico y técnico, principalmente. Por tanto, áreas de trabajo dispares, pero relacionadas, como la historia de la fotografía y del cine, la interpretación histórica o el análisis documental están presentes en esta investigación.

Por último, se tendrán en cuenta dos protocolos metodológicos de partida para el análisis de algunas características de las imágenes objeto de estudio: por una parte, criterios específicos para el estudio de las fotografías vinculadas con la interpretación histórica (como la identificación de su procedencia, fuentes, archivos donde aparecen, género o contenido de las imágenes) formulados en la propuesta metodológica de María Olivera, Antonia Salvador y Juan Miguel Sánchez Vigil (2024). Y, segundo, los niveles de interpretación e ítems contenidos en el modelo de análisis propuesto por Javier Marzal Felici (2009, pp. 169 y siguientes).

Conviene señalar que esta investigación no se plantea como una recopilación de datos contextuales, morfológicos, compositivos o enunciativos de las imágenes contenidas en las películas seleccionadas, sino que las rejillas de análisis fotográfico utilizadas servirán para describir, analizar y comprender las prácticas visuales de la directora portuguesa en las obras seleccionadas. Por tanto, se priorizarán aquellas formulaciones metodológicas que permitan atender a los principales rasgos de estas producciones para deducir argumentaciones, propósitos y características de las obras analizadas y poder, así, estudiar la hipótesis y objetivos explicados en este apartado.

4. Discusión de resultados. La fotografía vernácula y los archivos policiales para reconstruir la memoria perdida

Las tres películas objeto de estudio de este trabajo se realizaron en un periodo de 12 años. Como se ha descrito en los apartados precedentes, se observan diferencias argumentales entre ellas y las decisiones formales adoptadas por de Sousa Dias para cada una son particulares, pero también guardan entre sí estrechos vínculos sostenidos por la directora a lo largo de más de una década. Para el caso que nos ocupa, es la inserción de fotografías en el filme, y su tratamiento, la principal característica definitoria de las tres películas. A continuación, se procederá a la explicación y análisis de estos procesos de creación visual y de las principales estrategias artísticas y documentales puestas en práctica.

4.1 El filme como espacio experiencial: *Naturaleza Morta. Rostros de una dictadura*

Naturaleza Morta recoge en aproximadamente 70 minutos uno de los pilares ideológicos del régimen dictatorial bajo el que vivió Portugal durante casi cincuenta años: la unidad territorial del imperio portugués amparada por una mística que tomaba como puntos de anclaje la iglesia, el ejército y la policía política. Así, de Sousa Dias aborda en lo que podemos considerar su primer largometraje dos de las preocupaciones más acuciantes de su cine. Por una parte (e inaugurando el filme), las experiencias coloniales y neocoloniales protagonizadas por Portugal en territorios africanos. Por otra, la represión del salazarismo hacía la población y el papel que jugó en la dictadura la policía política. Aunque estamos hablando de procesos diferentes (en última instancia son hechos históricos distintos), es fácil encontrar y reconocer un vínculo estrecho en el modelo político impuesto con la dictadura de António de Oliveira Salazar (como ideólogo del régimen) que trazó una línea de continuidad entre Portugal y los lugares colonizados. La guerra colonial que se desencadena en los años 60 hace más cruenta, si cabe, esta dictadura. Por tanto, y a nivel contextual, nos encontramos con una película que opera una suerte de autopsia del régimen retratando la dictadura hasta su final agónico y la guerra colonial que acompañó a este proceso.

Para narrar ese contexto histórico presente desde los primeros minutos del filme, se cuenta con los siguientes materiales: apoyo textual (como la leyenda que abre el relato audiovisual), imágenes cinematográficas de archivo y en gran medida de carácter propagandístico, fotografías de fichas policiales y una banda sonora exclusivamente como acompañamiento musical. Las imágenes señaladas se ven sometidas a tratamientos que implican la ralentización, sutiles movimientos de repaso, reencuadres o *zoom outs*, entre otras intervenciones (algo que se examinará más adelante pues se repetirá, con pequeñas variaciones, en los otros dos filmes objeto de estudio). *Naturaleza Morta* no tiene diálogos ni una narrativa que aborde una progresión cronológica de los acontecimientos descritos. Esto convierte la pieza en una producción documental próxima a la experimentación que

consigue poner en primer término el componente visual, la plástica de su material. Es decir, la obra adquiere unos rasgos que la sitúan lejos del sistema fílmico convencional desde un punto de vista formal lo que se consigue, en buena medida, por el tratamiento del numeroso material fotográfico que contiene.

Si bien el filme abre con la ralentización de una grabación en blanco y negro donde aparece un mono que remite a las imágenes tomadas en las colonias, a la que sigue una leyenda explicativa de los procesos históricos vividos bajo la dictadura, pronto se incluyen retratos de lo que se identifica como presos políticos. Tal y como se señala en los créditos, buena parte de este material se obtuvo en los siguientes archivos: Centro de Audiovisuales del Ejército, Cinemateca Portuguesa-Museo del Cine, Instituto de los Archivos Nacionales /Torre do Tombo y Radio Televisión Portuguesa. En la actualidad estos centros atesoran el material que conforman las tres películas de Sousa Dias, pero a su vez muchas de esas imágenes provienen de los archivos de la ya citada Policía Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) (fotografías que datan del 1945 al 1969), cuerpo que luego pasó a llamarse Direção-Geral de Segurança (DGS) hasta 1974. También hay imágenes propias de la guerra colonial portuguesa que la directora encontró en el Centro de Audiovisuales del Ejercito (CAVE).

A los pasajes con grabaciones tomadas en las colonias (la gran mayoría de ellos conformaron a posteriori los filmes propagandísticos que rodó el propio régimen para tratar de fomentar la idea de un Portugal cohesionado y pluricontinental, aunque también hay pasajes de una violencia extrema propios de la guerra colonial), se suma una nada desdeñable cantidad de fotografías extraídas de fichas carcelarias. La inclusión de estas fotografías, en un número que supera los cincuenta retratos, se caracteriza por dos cuestiones: primero, son imágenes sostenidas en plano mucho tiempo (a veces más de diez segundos), fijas en la pantalla o donde se ven ligeros movimientos de reencuadre o laterales. Este primer rasgo se revela como un patrón de acción de la directora que procederá de manera similar en sus otros dos filmes fomentando el mismo tratamiento de los retratos y consiguiendo así una marca de identidad visual propia.

Esto nos sitúa próximos a la segunda característica: la manera de aguantar esas fotografías en plano (algunas de perfil y muchas frontales) y de cederles bastantes segundos de metraje, provoca la evidente confrontación del espectador con las personas retratadas. *Naturaleza Morta* enfrenta al público a unas fotografías muy poco conocidas (las de las colonias, pero también las de presos y presas políticos del salazarismo) para que lleve a cabo una observación activa, precisa, que le permita tomar conciencia del discurso propuesto por el filme. Se trata de terminar con la “no-inscripción” (Gil, 2004, p. 17) de estos acontecimientos en la mirada colectiva. Con esa ausencia de espacio público, tiempo colectivo y, en última instancia, lugar de representación que, según explica el filósofo José Gil, fue tan característico del régimen salazarista e impidió la afirmación y conquista de autonomía individual para los portugueses durante aquella época.

Esos visionados tan atentos y prolongados terminan rompiendo la superficie gélida de las, a priori, objetivas fotografías policiales y las inscriben, con mucha intensidad, en una experiencia fílmica distinta. Esta película enfrenta a los espectadores a lo que ha sido reprimido, a la violencia extrema de algunas grabaciones tomadas en las colonias (existen pasajes en el filme donde se intuyen cuerpos desmembrados), pero también a la mirada inquisitiva de las personas represaliadas en la dictadura. Esas miradas de las y los presos (que son, en cierta medida, un ejercicio de resistencia) interpelan al espectador, rompen el dispositivo físico y fílmico y sugieren lo que de Sousa Dias califica de visionados experienciales: “Nunca traté las imágenes como cosas inertes. Busqué verlas siempre en su dimensión de acontecimiento”, declara la propia cineasta (Villarme Álvarez y Limón Serrano, 2022, p. 163).

Esta forma de trabajo que nos habla del cine como experiencia física implica al menos los siguientes pasos: la selección de imágenes muy poco divulgadas o directamente desconocidas de relevantes hechos históricos, el tratamiento minucioso e individualizado de cada una de ellas, un montaje que fomenta su engranaje como piezas de un relato mayor y un tratamiento plástico de las fotografías poco convencionales para lograr visionados inmersivos. Tal forma de proceder da un papel activo a las audiencias e intenta divulgar una

realidad opacada y ocultada durante gran parte de la historia portuguesa. El fomento de estos contrarrelatos nos habla también de la concepción del archivo no como mero repositorio de material, sino como lugar de trabajo, como un archivo expuesto. Con *Naturaleza Morta*, de Sousa Dias cepilla “la historia a contrapelo” (Benjamin, 1995) para reconstruir otro discurso de la dictadura y la historia colonial portuguesa.

4.2 Los puntos ciegos de los relatos hegemónicos: 48

Uno de los principales problemas a los que se enfrentó la cineasta para realizar estas películas fue la carencia de representaciones que retratasen lo sucedido, la falta de imágenes que contuvieran el horror de aquella dictadura. La limitación de los archivos documentales que han conformado las historias oficiales es de doble naturaleza. Por una parte, encontramos la ausencia física de esos materiales, lo que ha dado como resultado evidentes lagunas en los relatos sobre la dictadura salazarista. Las imágenes que faltan son, principalmente, aquellas que retratan a los presos políticos africanos y aquellas otras destinadas a reflejar las torturas que se dieron bajo el régimen dictatorial. Pero a esta omisión, que responde sobre todo a la casi exclusiva captación de imágenes celebrativas (destinadas a los filmes propagandísticos que orquestaba el régimen) o de presos blancos, se suma otra circunstancia. ¿Cómo capturar en un puñado de fotografías el “estado de horror” (Didi-Huberman, 2004)⁶ impuesto en estos años?, ¿cómo retratar las torturas descritas por los supervivientes, la violencia infligida a la población, las violaciones, privaciones de sueño continuadas, la vigilancia ideológica y, en última instancia, el régimen del terror sostenido durante casi cincuenta años que han descrito las personas represaliadas? 48 (título que alude a los años que estuvo presente el salazarismo) aborda, precisamente, esa cuestión.

En primera instancia esta película se basa en la articulación de las imágenes existentes de los archivos de la policía política y en los testimonios orales de las personas que aparecen en ellas, pero, también, aborda las ausencias

⁶ Esta investigación ha tomado como fuente de conocimiento parte de los análisis de Didi-Huberman sobre las imágenes que se conocen del Holocausto. Si bien esos análisis nos sirven ahora para apuntar algunas ideas relevantes en el desarrollo argumental que se propone en el presente trabajo, es importante señalar que no se pretende aquí insinuar ningún tipo de comparación entre hechos históricos que guardan evidentes diferencias.

descritas. Aún conociendo que existe lo “irrepresentable, lo infigurable, lo invisible y lo inimaginable” (Didi-Huberman, 2004), de Sousa Dias toma varias opciones formales para incorporar esa falta, para evidenciar y problematizar los límites del archivo y de los discursos oficiales. *48* muestra que:

Solo bajo estas premisas tiene sentido afirmar que lo irrepresentable existe, para sostener, a continuación, que puede ser plasmado (explicado en imágenes) por medio de estrategias adecuadas o heurísticamente rentables (que se situarían o actuarían en un espacio distinto al de la constatación inicial). (Zunzunegui y Zumalde, 2019, pp. 110-111)

Para llevar a cabo esta operación, la cineasta escoge 16 supervivientes de la dictadura, encarcelados durante el régimen. Cada una de estas personas es tomada como una célula independiente en el filme: a lo largo de su desarrollo vemos (como pequeños capítulos de un relato mayor) los retratos de las fichas de la PIDE (todos ellos ya habían aparecido en su película anterior), mientras escuchamos sus voces describiendo las imágenes y las experiencias que vivieron en aquella época. No se incluyen ni retratos, ni grabaciones de estas personas en la actualidad. Solo asistimos al pase continuo de varias fotografías mientras oímos sus testimonios, los silencios sostenidos sobre los que se construye todo el filme y las dificultades para narrar cada vivencia.

Los fundidos a negro sirven para separar cada testimonio y organizar los retratos frontales o de perfil que se van sucediendo en encadenados o al corte a lo largo de todo el metraje. La dimensión temporal de la película queda subrayada por medio de las relaciones visuales que propone la cineasta. En *48* se utiliza un montaje dentro del plano con una profundidad temporal: cada plano (que está constituido por la grabación de las fotografías de las fichas carcelarias), se altera a través de la realización con lentos reencuadres, recorridos por la imagen o encadenado de varios retratos que muestran las sucesivas detenciones de estas personas a lo largo de los años (con su consiguiente deterioro físico). Las fotografías se trasfiguran a través de su duración.

Por su parte, los testimonios permiten reconstruir el registro de unas torturas extremas escasamente documentadas. Esta manera de perseguir aquello que se ha escondido y de contradecir la historia oficial pretende también solventar la deshumanización que ha imperado en tales archivos policiales, el secuestro de unos rostros atrapados en el dispositivo fotográfico judicial. De Sousa Dias da un espacio de representación específico a cada uno de estos relatos y les confiere una entidad como sujetos históricos. Entre las personas represaliadas se encontraron también presos de las colonias y población negra. Los testimonios nos hablan de una diversidad social y generacional y de un régimen que afectó a toda la población, pero esto no se refleja en los archivos fotográficos. Ante esta situación, la cineasta propone como principio formal subrayar la llamativa falta: el pasaje final que cierra el filme extraña al espectador incluyendo el testimonio de un preso sobre un fondo totalmente negro en el que, en ocasiones, parece vislumbrarse alguna sombra del paisaje y el perfil de una persona.

El gesto plástico que ofrece la directora (en una dimensión morfológica y compositiva de la imagen), acompañando la negritud de la imagen con el testimonio entrecortado del último interviniente del filme, apunta directamente a las dos problemáticas señaladas al comienzo de este análisis: la falta física de representaciones que ilustren parte de lo sucedido en la dictadura (muy especialmente en las colonias portuguesas de Angola, Mozambique, Guinea, Cabo Verde y Santo Tomás donde la PIDE aplicó su fuerza represiva y de las que apenas se cuenta con registro) y la dificultad de reflejar el drama. De Sousa Dias opta por proponer al espectador una reflexión sobre estas circunstancias, así como sobre la necesidad de “explicar con otras imágenes” (Zunzunegui y Zumalde, 2019, p. 113) esa carencia. Para esta cineasta, engrosar la memoria histórica acerca de lo sucedido pasa por visibilizar los vacíos interesados de los discursos hegemónicos.

4.3 La condición presente de la memoria histórica: *Luz Oscura*

En su anterior filme, de Sousa Dias optó (de forma explícita) por no incluir ninguna imagen actual de las personas represaliadas que escuchábamos, a pesar de que todas las entrevistas fueron grabadas. Incidiendo en la potencia

de la fotografía antropométrica policial y en las carencias de esos archivos desarrolla una película que trata de divulgar las fallas de los sistemas representacionales. *Luz Obscura* ubica al espectador en otro lugar y le aproxima a la intrahistoria de una familia atravesada por la dictadura. La leyenda que inaugura el filme cuenta en apenas unos segundos la vida de Octavio Pato, militante del Partido Comunista de Portugal que, como muchos otros, fue arrestado y torturado. A través del relato de sus hijos (identificados como Álvaro, Isabel y Rui) se cuenta al espectador el pasado de una familia, pero también una experiencia cuyas consecuencias se extienden hasta el presente.

La importancia de la condición actual de los hechos históricos, las repercusiones que tuvo la dictadura en el Portugal de nuestros días, no es algo exclusivo de *Luz Obscura*. Como se ha explicado con anterioridad, los testimonios recogidos en estos filmes vienen a trazar una línea de continuidad (y de contigüidad) entre esos acontecimientos y un país que celebra el cincuenta aniversario del fin de la dictadura para, también, tratar de terminar con el “masivo acto de olvido” (Veigas, 2014, p. 11) que se produce tras estos pasajes históricos traumáticos: “se trata de comprender cómo el pasado llega al presente y cómo es transversal a nuestra contemporaneidad” (Villarme Álvarez y Limón Serrano, 2022, p. 160). Esta narración extendida se genera, en el caso de esta película, tras el ejercicio de las múltiples entrevistas que de Sousa Dias hace a los hijos de la familia Pato. Los testimonios parten de las propias personas implicadas quienes reconstruyen experiencias y recuerdos. Pero no solo las palabras permiten al espectador escuchar las historias del pasado y sus demoledores efectos, por primera vez nos encontramos en un filme de la directora imágenes del presente.

Sumadas a las fotografías policiales existe otra tipología de imágenes que marcan un punto de inflexión. En primer lugar, el filme acude a la fotografía vernácula e incluye retratos personales donde vemos a esos testigos en su infancia, a algunos de sus familiares o parte de su entorno. Y, en segundo lugar, se cuenta con las grabaciones de las tres personas que narran el filme. Si Álvaro comparece en varias ocasiones hablando a cámara, Isabel y Rui son

retratados en silencio. La reconstrucción de esos recuerdos incluye las imágenes de la casa en ruinas donde tuvieron lugar algunas de las detenciones y donde transcurrió gran parte de la vida familiar. Restos de las habitaciones, de juguetes, de útiles de cocina que quedaron abandonados y que permiten al espectador asistir al desmoronamiento de la cotidianidad de una familia.

Aunque posiblemente estemos ante la película formalmente más convencional de esta trilogía (el espectador puede ver el rostro actual de las personas que van narrando la sucesión de recuerdos, la inclusión de las fotografías policiales y vernáculas permite reconstruir la historia íntima de esta familia, la banda de sonido y planos paisajísticos de transición van acompañando esa reconstrucción), de Sousa Dias no prescinde de sus señas de identidad. El reencuadre de las fotografías, la ralentización o presencia en plano de los retratos durante un periodo prolongado, los fundidos a negro para estructurar el filme o los encadenados de fotografías que nos hablan del paso del tiempo, son parte de los principios formales sobre los que se asienta *Luz Oscura*.

El tiempo que se da al espectador para ver las imágenes, para traspasar la superficie de esos documentos y entrar en la intimidad de unas vidas cercenadas por un pasado que se extiende hasta el presente, recuerda que esta no fue una dictadura blanda. La fractura temporal entre las imágenes pasadas y las actuales se salva aquí con la evidencia de las consecuencias que percibimos en los testimoniantes. De nuevo, los movimientos subliminales que imprime la directora a la filmación de cada una de estas fotografías de identificación y vernáculas son un resorte que atrapa al espectador en las dimensiones del filme y le hace reflexionar sobre lo sucedido.

5. Conclusiones

Esta investigación ha tomado como objeto de estudio prioritario tres películas de la directora portuguesa Susana de Sousa Dias que hacen un uso intensivo de diverso material fotográfico para su construcción. Por medio de la inserción de fotografías acompañadas, en algunos casos, de otros

elementos como testimonios orales o grabaciones audiovisuales, la directora se inscribe en el linaje de creadoras que han trabajado en el fructífero binomio entre la fotografía y el cine. Incidiendo en la capacidad del material fotográfico para transmitir la durabilidad de los acontecimientos (en las películas de de Sousa Dias las fotografías no aparecen totalmente estáticas y cobran sentido en su acumulación), la directora propone una revisión del valor documental atribuido a las imágenes oficiales (como las propias de los archivos policiales), pero también a aquellas que sirven para constituir nuestros recuerdos más íntimos (como la fotografía vernácula).

Con este propósito despliega diversas estrategias creativas que podemos resumir en tres: en primer lugar, somete a los espectadores a largos visionados del material fotográfico seleccionado sobre el que imprime ligeras manipulaciones que atrapan su atención (ralentizaciones, reencuadres y encadenados, principalmente). En muchas ocasiones, esta apuesta de la cineasta se acompaña de la presencia evidente de silencios que cobran una relevancia medular y sobre los que se articulan las estrategias de sentido de cada película. Esta maniobra refuerza la insistencia de enfrentar al espectador a los rostros de los represaliados y, con frecuencia, a su propia imposibilidad de construir un discurso que describa lo sucedido.

También visibiliza la carencia de fotografías de algunos de los eventos históricos que analiza en sus filmes (por ejemplo, incluyendo imagen en negro para tratar la ausencia de retratos de presos africanos o de imágenes de las torturas del salazarismo). Y, por último, incide en la capacidad de la fotografía para plasmar el paso del tiempo y traer a días presentes las consecuencias de eventos históricos pasados. Así, toma los archivos que atesoran estas imágenes no como meros contenedores de memoria, sino como lugares de trabajo a examinar en la actualidad.

Por medio de estas acciones, de Sousa Dias logra abrir las imágenes, enfrenta la estética de la transparencia de estos documentos y muestra de qué manera, bajo el paradigma de la identificación de individuos que proponen estas fotografías, se esconde todo un sistema de fuerzas que criminalizó a sectores poblacionales enteros o borró su presencia de los discursos oficiales. Este

trabajo estético, ético y político con la fotografía y sobre los archivos ofrece la posibilidad de revisar, bajo una mirada colectiva, la historia oficial para tratar de comprender “cómo la sociedad portuguesa actual negocia con eso” (Veigas, 2014, p. 10). Conviene señalar el especial interés de la directora por recoger las problemáticas particulares de muchas mujeres represaliadas en el salazarismo, cuyas experiencias habían sido consideradas, en el mejor de los casos, relatos subalternos.

Con *Naturaleza Morta*, *48* y *Luz Oscura* de Sousa Dias cuestiona los discursos hegemónicos que configuran las memorias colectivas. Y con este acto de resistencia (audio)visual busca una forma más justa que nos aproxime con mayor precisión y honestidad a uno de los capítulos más oscuros de la historia de Portugal.

Referencias bibliográficas

- Acero Sánchez, J. (2018). *Relaciones espacio-temporales entre la fotografía y la imagen en movimiento (cine y vídeo)* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Cine, foto, vídeo*. Colihue.
- Baetens, J., Streitberger, A. y Van Gelder H. (Eds.). (2010). *Time and Photography*. Leuven University Press.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Benjamin W. (1995). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Lom.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Gustavo Gili.
- Burgin, V. (2010). The Eclipse of Time. En J. Baetens, A. Streitberger y H. Van Gelder H. (Eds.), *Time and Photography* (pp. 125- 140). Leuven University Press.
- Calabrese, O. (2012). La fotografía como texto y como discurso. Nota sobre semiótica de la fotografía. *EU-topias. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 3, 15-25.
- Carter, E. (2022). Activating the Archive: Feminism and German Women’s Film Heritage, 2010–2020. *Feminist German Studies*, 38(1), 27-53.
- Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2022). Cine, migración y archivos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 7-18.

- Corrales Crespo, E. (2012). *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*. University of Chicago Press.
- Didi-Humberban G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Dubois, P. (2002). *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Paidós.
- Fernandez, H. (2023). Garrafa ao mar. En D. A. Guéniot, F. Valladares, J. L. Neves y S. Lourenço Marques (Eds.), *Livros de fotografia em Portugal: da revolução ao presente* (pp. 9-15). Ghost Editions.
- Freund, G. (2008). *La fotografía como documental social*. Gustavo Gili.
- Gil, J. (2004). *Portugal Hoje. O Medo de Existir*. Relógio d'Água.
- Kraus, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Ledo Andión, M. (2005). *Cine de fotógrafos*. Gustavo Gili.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedisa.
- Marzal Felici, J. (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and Its Limits. En C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid y R. Saleh (Eds.), *Refiguring the Archive* (pp. 19-26). Springer.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Gustavo Gili.
- Olivera Zaldua, M., Salvador Benítez, A. y Sánchez Vigil, J. M. (2024). Propuesta de criterios metodológicos para la interpretación histórica desde la fotografía y su análisis documental. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (28), 13-34. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17683>
- Paalman, F., Fossati, G. y Masson, E. (2021). Introduction: Activating the Archive. *The Moving Image*, 21(1), 1-25.
- Parejo, N. (2012). La expresión de lo fotográfico en el cine. En D. Aclé Vicente, F. J. Herrero Gutiérrez y M. González de Ávila (Coord.), *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 64-80). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Pérez-Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. La Muralla.

- Rodríguez Merchán, E., Esteban, L. y Vega, C. La idea del tiempo en fotografía y cine. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (12), 3-7. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.voi12.6033>
- Rosas, F. (1994). *História de Portugal. Direcção de José Mattoso. O Estado Novo Vol 7 (1929-1974)*. Editorial Estampa.
- Rubio, M. O. y Koetzle, H. M. (2006). *Momentos estelares. La fotografía en el siglo XX*. Círculo de Bellas Artes.
- Sánchez Vigil, J. M., Salvador Benítez, A. y Olivera Zaldúa, M. (2022). *Colecciones y fondos fotográficos. Criterios metodológicos, estrategias y protocolos de actuación*. Ediciones Trea.
- Scheinkopf, P. (2024). Heterotopía suspendida, o la potencia (afectiva) de futuro en Forlanda malise, de Susana de Sousa Dias. *Cuadernos del Sur-Filosofía*, (53), 110-126.
- Souguez, M-L. (Coord.). (2007). *Historia general de la fotografía*. Cátedra.
- Traverso, E. (2007). Historia y memoria. Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (Comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-95). Paidós.
- Vélez, G. y Zelich, C. (2005). Prefacio. En L. Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía* (pp. 7-9). Gustavo Gili.
- Veigas, Susana (2014). Aesthetical Divide: A Study on Susana de Sousa Dias'48. *Revista de Literatura, História y Memoria. Dossie Dictaduras, memorias e suas representações astísticas*, 10(15), 9-17.
- Villarme Álvarez, I. y Limón Serrano, N. (2022). Susana de Sousa Dias. Reconstruir el archivo visual reprimido. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (34), 151-176.
- Yin, R. K. (2003). *Case Study research. Design and Methods*. Sage Publications.
- Zunzunegui, S. y Zumalde I. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Cátedra.