

Montaje en profundidad: abrir el archivo para hacer ver. Un encuentro con Susana De Sousa Dias
Melissa Mutchinick, Eva Beatriz Noriega
Arkadin (N.º 9), e016, 2020. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe016>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

MONTAJE EN PROFUNDIDAD: ABRIR EL ARCHIVO PARA HACER VER

Un encuentro con Susana De Sousa Dias

Montage in Depth:
to Open up the Archive for *seeing*

An Encounter with Susana De Sousa Dias

MELISSA MUTCHINICK | melissamut@gmail.com

EVA BEATRIZ NORIEGA | screeners@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 18/2/2020 | Aceptado: 8/5/2020

RESUMEN

Entrevista a la realizadora de cine, investigadora y docente de nuevos medios Susana de Sousa Dias. En su visita a Buenos Aires manifestó sus ideas sobre el montaje y el uso de archivo en el cine documental. Conversamos sobre la dimensión del montaje en profundidad, el lugar de la memoria, los usos de las imágenes de archivo y alrededor de su película más reciente *Fordlândia Malaise* (2019), que aborda la historia de la ciudad fundada por el empresario Henry Ford en el Amazonas.

PALABRAS CLAVE

Cine documental; montaje en profundidad; memoria; imagen de archivo

ABSTRACT

Interview with the filmmaker, researcher and teacher of new media Susana de Sousa Dias. During her visit to Buenos Aires, she expressed her ideas about the montage and the uses of the archive in documentary cinema. We talked about the dimension of the montage in depth, the place of the memory, the uses of archival images and around her most recent film *Fordlândia Malaise* (2019), that addresses the history of the city founded by Henry Ford in the Amazonas.

KEYWORDS

Documentary film; montage in depth; memory; archive image



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

En diciembre de 2019, en el marco de la Séptima Semana de Cine Portugués, asistimos a la charla «El archivo como travesía» y a la proyección de la última película de Susana de Sousa Dias, *Fordlândia Malaise* (2019) [Figura 1]. En ese espacio conversamos con la reconocida directora de cine e investigadora portuguesa sobre una política de las imágenes de archivo y sobre las formas de abordar la memoria. En ese marco, nos hicimos eco del tema de reflexión general de la muestra, el poscolonialismo, y la charla giró en torno al montaje en sus películas.

La apuesta de De Sousa Dias reside en trabajar con material de archivo y con historias silenciadas o que aún no se han contado, a través de films transversales que admiten múltiples lecturas, donde el pasado no solo adquiere presencia, sino que habilita a pensar el presente. Abrir las imágenes para excavar en su espesor y a la vez plantear una ética sobre los usos del archivo.

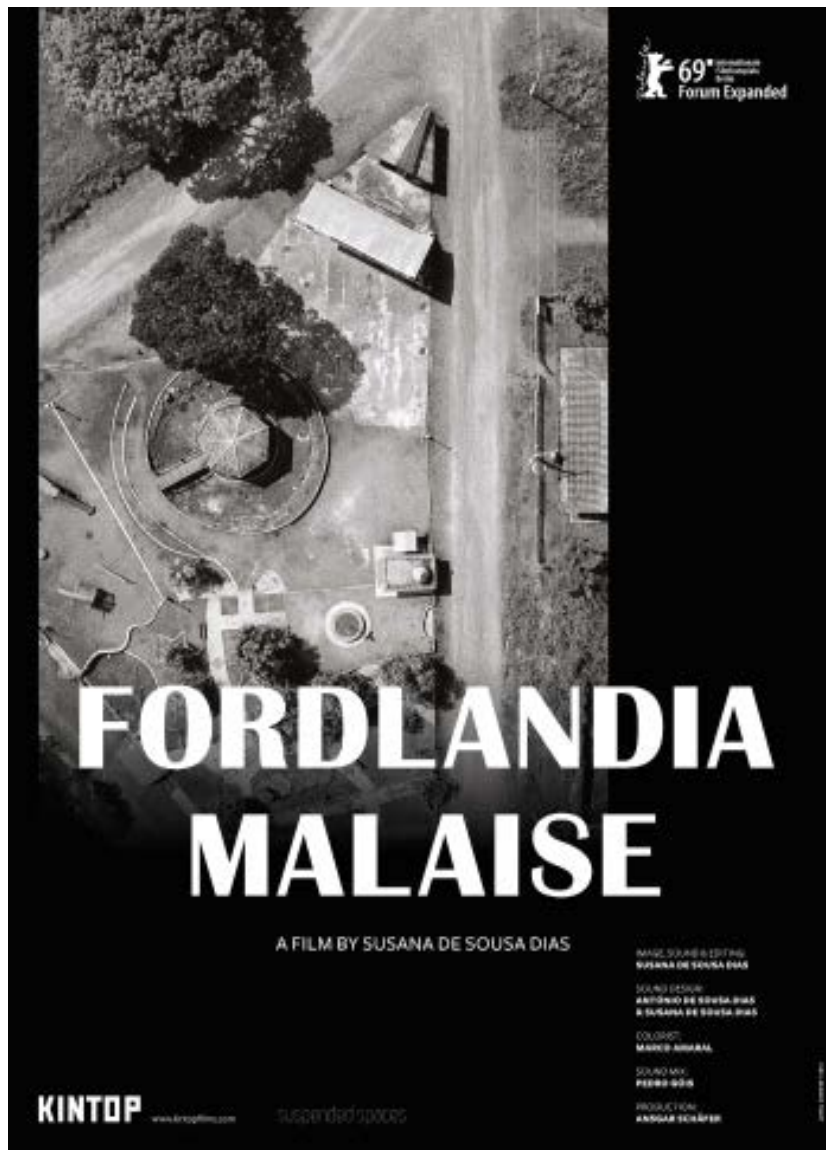


Figura 1. *Fordlândia Malaise* (2019), de Susana de Sousa Dias

En tus películas la imagen de archivo ocupa un lugar central, ¿qué postura tomas ante ella y cómo piensas que puede aportar a la conformación de la memoria, tanto individual como colectiva?

Considero que hoy la idea de archivo es mucho más vasta de lo que era antes. Cuando comencé a hacer *Natureza Morta* (2005) el archivo era esencialmente material, teníamos que ir hasta las instituciones para poder ver las imágenes y muchas veces su acceso se dificultaba. En algunos archivos ni siquiera se podía acceder a la base de datos, obstaculizando aún más la investigación. ¿Cómo investigar aquello que no se sabe que existe? Para mí se volvió muy claro que en el corazón de la demarcación entre *imagen e imagen de archivo* está la sujeción a un poder por parte de esta última. Jacques Derrida (1997) fue uno de los autores que mejor analizó estos aspectos del archivo en de su materialidad.

Hoy en día, después de transcurridas dos décadas del siglo XXI, con internet y la diseminación de los medios digitales, tenemos mucho más acceso a lo que se considera tradicionalmente una imagen de archivo. Es preciso tener presente, sin embargo, que este aspecto no elude la cuestión del poder, pues una cosa es saber que las imágenes existen y se pueden ver, y otra cosa es tener autorización para utilizarlas. No podemos olvidar otro problema que es el pensar que cualquier imagen que se busca va a ser encontrada, que está todo disponible, cuando en realidad no lo está y puede ni siquiera existir. Pero lo cierto es que la accesibilidad de las imágenes de archivo cambió radicalmente. Por ejemplo, en *Fordlândia Malaise* (2019) las imágenes que utilizo en el inicio del film están todas accesibles en internet. Luego, su utilización implicó la disputa por los derechos, pero la parte de la investigación fue extremadamente fácil.

Ahora, volviendo al inicio de la pregunta, sobre cómo la imagen de archivo puede contribuir a la conformación de la memoria, pienso que es fundamental percibir cómo la imagen es trabajada, como es dada a ver. La memoria es una construcción. ¿Cuáles son los usos dados a la imagen archivo? Pienso que la respuesta está ahí, en cuál es el uso que se le va a dar. Una característica de las imágenes de archivo es que ellas pueden decir todo y su contrario, depende del modo en que son utilizadas. Por ejemplo, hace poco participé en una mesa redonda en Ámsterdam donde discutimos mucho el caso del archivo fílmico nacional holandés, porque se lanzaron al público imágenes hechas por los nazis durante la ocupación de Holanda y hubo una gran discusión sobre la muestra de estas imágenes, sobre si ellas sirven al propósito de hacer pensar otra vez lo que aconteció durante la segunda guerra mundial, si son material útil para pensar el presente, o si ese material podría ser utilizado por los neonazis. ¿Será que es el momento preciso para liberar estas imágenes o no? Este cuestionamiento surge porque precisamente hoy en día tenemos mucho más acceso a los materiales y lo que estaba destinado a ser usado y mediado por una elite se abrió a otros públicos. Desde mi punto de vista, definiendo siempre el mayor acceso posible. Los materiales tienen que estar accesibles, después está en cada uno de nosotros, en mi caso como cineastas, trabajar la cuestión, pensar los materiales, porque así es como la memoria se construye.

Justamente en cuanto al archivo y sus usos, observamos que es muy diferente como lo trabajas en *Natureza Morta* (2005) y en *48* (2009), a como lo haces en *Fordlândia Malaise* (2019), tu última película. ¿Por qué consideraste necesario otro modo de tomar al archivo? ¿Acaso tiene relación con la particularidad que hace a la identidad y a la memoria de este pueblo, a la cultura de Fordlândia?

Sí, porque precisamente la historia de Fordlândia parece haber quedado reducida a los años en que estuvo en manos de la Ford Motor Company, entre 1928 y 1945. Estas son las memorias fuertes. Aquí me refiero a la noción de Enzo Traverso (2016). Las memorias fuertes son las memorias oficiales, hegemónicas, por oposición a las memorias débiles, de las que nadie habla, las memorias subterráneas, inhibidas. De hecho, Fordlândia es una memoria fuerte en términos de memoria colectiva, e imaginario, en lo que se relaciona específicamente con el proyecto de Henry Ford. Si una persona entra en internet a hacer una búsqueda, encontrará esencialmente dos designaciones sobre Fordlândia: la ciudad utópica o la ciudad fantasma, como si sus habitantes actuales no existiesen, como si no hubiese habido nada antes de Ford, y no hubiese habido nada después. Todo se encuentra congelado en aquellos años. Cuando comencé a trabajar las imágenes de la época de los años veinte y treinta, después de haber estado en Fordlândia y de haber tenido contacto con su pueblo, me di cuenta que el proceso de montarlas sería diferente al que utilicé en mis películas anteriores. En vez de entrar dentro de las imágenes, de desacelerarlas, de expandir el tiempo para explorarlas en su interior, hice precisamente lo contrario, o sea, utilicé la aceleración como método de cuestionamiento.

Como referí anteriormente, hay dos grandes lagunas en la historia de Fordlândia: lo que existía antes, y la historia que siguió al abandono del proyecto por parte de los norteamericanos. La aceleración de las imágenes impide al espectador detenerse minuciosamente en cada una de ellas, pues estas representan aquello que se conoce, corporizan las memorias fuertes. Por otro lado, la dinámica del movimiento permite hacer aparecer en los intersticios lo que no era visible. Al acelerar las imágenes, al crear una especie de trepidación a través de un montaje intersticial, aparecen las mujeres y los trabajadores, que es eso que está escondido siempre. Aparece el poder de la selva, de los animales, de la naturaleza. Es un movimiento de revolución, pero nada se fija, todo está latente. La idea es mantener siempre esa latencia. ¿Por qué? Porque es una historia que continúa aún hoy, es decir, las mujeres continúan siendo relegadas, los trabajadores oprimidos, la selva continúa siendo diezmada, por eso nada se fija, todo pulsa. La aceleración surge aquí como una potencia que perturba las relaciones espacio-temporales que estructuran las representaciones de la historia; quiebra la idea de imagen como una representación estática y nostálgica de un tiempo que pasó, para colocarla en relación directa y dinámica con el presente. Por tanto, no solo se asocian las propias imágenes a la idea de revolución, sino que también se da el pasaje hacia lo que está más allá de la imagen archivo. Por eso el operador fue diferente. Precisamente, para dejar espacio a las memorias débiles, transmitidas por los aspectos secundarios de las imágenes, por las historias orales y por las palabras dichas por los habitantes de Fordlândia.

¿Es una lectura que ya no se ajusta solo a la imagen, sino que se realiza en los intersticios entre la imagen y la palabra, y entre las imágenes?

La parte inicial solo tiene imágenes, sonidos de la naturaleza y música tocada por una banda de percusión amazónica, que grabé durante el viaje. La segunda parte ya articula imágenes con palabras. Después también pensé en utilizar las propias edificaciones del tiempo de Ford como si fuesen una especie de archivo vivo. Mi viaje a Fordlândia fue en el contexto de un proyecto artístico del colectivo francés *Suspended Spaces*, que invitaba a una serie de teóricos y artistas para hacer un viaje al Amazonas. El resultado de esta residencia fue presentado en un coloquio y en una exposición en París, que se tituló, precisamente, *Fordlândia, el archivo a cielo abierto* (2016). Fue aquí que presenté por primera vez el film, en forma de instalación y aún en estado de *work in progress*. Pero volviendo a la cuestión, es en la articulación entre palabra e imagen que el film se desenvuelve, una nunca substituye a la otra, están en permanente interacción.

Nos resulta muy interesante detenernos a pensar en esto: cuándo una imagen de archivo permite ser trabajada en profundidad y cuándo lo que tiene para decirnos no está propiamente en la imagen y por eso precisa de otro abordaje que permita hacer ver aquello que oculta.

Lo que se ve en una imagen depende de quién lo ve y de cuándo lo ve. Marcel L'Herbier (1979) decía que la cámara hace ver lo que no pudieron ver aquellos que vieron. En *Natureza Morta*, tuve el problema de no tener imágenes que me mostraran directamente lo que era vivir bajo una dictadura. Tuve que ir en su búsqueda dentro de cada imagen, de trazos que me revelasen algo que fuese más allá del mensaje que el régimen intentaba dar, algo que hubiese escapado al control de la censura o auto-censura de las imágenes. En *48*, la *démarche* fue diferente. Percibí que las imágenes de registro de identidad no son solo retratos de individuos, sino objetos bastante complejos y con mucha información dentro de ellas: nos dan acceso al tiempo de la prisión, pero también al tiempo anterior al encarcelamiento. Nos permiten ver algo que el régimen intentó esconder. En este caso fueron necesarias las palabras, las palabras que permitieron abrir el conocimiento contenido en estas imágenes. Hay un aspecto que para mí es fundamental que es la forma del film. La forma *forma* el contenido. Esta es una premisa de la que parten todos mis films. Por lo tanto, no se pueden replicar los mismos modelos. Es preciso ver cuál es el tema, cuál es el asunto, lo que está siendo problematizado, los materiales que son utilizados, y después ver cómo pueden ser trabajados. Encontrar aquello que para mí es la «forma justa».

Con respecto al montaje, en tus películas anteriores *Natureza Morta* (2005) y *48* (2009) te has referido varias veces a lo que denominas montaje en profundidad. ¿Pensaste este montaje y los tiempos ralentizados en función de atrapar el momento, el instante preciso en que las imágenes tocan lo real o en que el *archivo arde*, en términos de Georges Didi-Huberman (2007, 2013)?

Puede decirse que sí. En *Natureza Morta* tuve una idea pro fílmica y un poco ingenua también, de querer hacer un film sobre la dictadura portuguesa usando apenas imágenes de archivo para mostrar lo que fue la dictadura. Pero después pensé, ¿cómo puedo hacerlo? Porque cuando intenté encontrar imágenes que me revelasen los aspectos que quería trabajar sobre la dictadura, percibí que no existían. Y de hecho Didi-Huberman para mí fue la clave. No solo por abrir la noción de imagen, contemplando su dimensión procesual y actuante, sino también por proponer una reconfiguración epistemológica en los modos de ver y de pensar la historia y sus modelos de tiempo. La noción de síntoma y anacronismo, por ejemplo, me ayudaron a resolver la paradoja en la que me encontré, de carácter muy práctico: revelar el otro lado de la dictadura con imágenes producidas por la propia dictadura. En los años que duró la investigación en los archivos, tuve bien presente lo que Didi-Huberman designa por fórmula extrema: «saber sin ver o ver sin saber». Es preciso estar abierto al dilema al que las imágenes nos colocan e intentar hacer aflorar el punto en que ellas tocan lo real, sabiendo de antemano lo problemático que es esto. Los procesos de montaje que puse en práctica fueron el resultado de todas estas indagaciones.

Es decir, ¿buscaste tergiversar el propio discurso de la dictadura, torcerlo, para con él mismo denunciar?

Uno de los principios fue no subvertir la naturaleza de las imágenes, no extrapolar sus sentidos a través del montaje. Como expliqué antes, el de *Natureza Morta* fue un trabajo muy minucioso. Toda mi idea era dar a ver las imágenes por ellas mismas y nunca utilizar un texto, nunca poner una voz y dar instrucciones o pistas sobre cómo el espectador debería ver la imagen. La imagen se tenía que dar

a ver por sí misma dentro de un montaje que permitiese revelar lo que habitualmente no era visto. Se trata de revertir la imagen tornando visible lo que está oculto en ella. Es por eso que el montaje fue muy complejo. A veces bastaba cambiar un plano para que el mensaje se transformara por completo, y era el mensaje del régimen el que comenzaba a pasar. El hecho de no recurrir a cualquier tipo de texto, tornó este proceso bastante complejo. De ahí, el recurso a principios formales precisos y, en cierto sentido, simples: la utilización de fundidos a negro, de cambios de velocidad, es decir, *ralentí* y *ralentí extremo*, y de reencuadres.

¿Trabajaste sola en el montaje de *Natureza Morta*?

Primero trabajé cinco semanas con una montajista, con quien debatimos y conversamos mucho, después el resto del tiempo continué sola durante un proceso de un año. Se precisa mucho tiempo para ver las imágenes, volver a juntar, a separar, vivir con ellas. Y después está también todo el trabajo con el sonido. Luego, en la postproducción trabajé los últimos quince días con otra montajista, pero la mayor parte lo hice sola.

Mencionaste en la charla que al comenzar a montar *Natureza Morta* contabas con cerca de 20 horas de imágenes de archivo, luego en la primera versión tenías 45 minutos y al final apenas usaste 12 minutos de imagen. ¿Cómo llegaste a esa decisión?

Se precisa mucho tiempo. Creo que cuanto menos tiempo de montaje, más imágenes son necesarias. El proceso comenzó con un montaje horizontal. Pero cuando una pasa mucho tiempo con las imágenes empieza a percibir que cierta imagen no es necesaria, que de diez planos utilizados en una secuencia, basta apenas uno, pues él contiene todo lo que esta necesita. Y el montaje deja de ser horizontal y comienza a ser vertical, en profundidad, se comienza a hacer el montaje hacia dentro de la imagen. Pero es preciso mucho tiempo para llegar a este mínimo. En *Fordlândia*, en cambio, fue lo contrario, la primera parte tiene más de setecientos planos; la primera vez que la mostré, en un *work in progress* en París, preguntaron si estaba hecho por computadora, si tenía un programa que hacía ese efecto con las imágenes. No, fue a mano, una por una.

Y con respecto a las entrevistas, que tanto en *Fordlândia* como en *48* asumen un lugar central en la narración oral de las historias, vemos que quien entrevista de algún modo desaparece y solo queda la voz de quienes son entrevistados, una voz que se narra a sí misma. ¿Cuáles fueron los criterios que seguiste para su armado y selección?

En *48*, partí de un núcleo inicial de tres fotografías, en realidad, la idea para el film surgió a partir de una fotografía. Tengo un concepto que es el de imagen-embrión, la imagen-embrión para mí es una imagen que contiene en potencia todo el film ahí dentro. La imagen-embrión en *48* es la de Conceição Matos [Figura 2], surge cuando conversaba con ella. Al filmar las fotografías para *Natureza Morta* la dirección del archivo me pidió que obtuviese la autorización de los antiguos prisioneros, entonces fui a hablar con Conceição para pedir su autorización y ella tenía una copia de la imagen. Comenzamos a conversar sobre la fotografía y me dice: «Mira, ¿ya viste que tengo bigotes, que estoy despeinada? Eso es porque fui presa 17 días antes de que esta fotografía sea sacada», entonces comienzo a mirar la fotografía de otra forma. Luego ella dice: «¿Y ves este pullover blanco y la camisa oscura? Estas fueron las ropas que la policía política usó para limpiar el piso durante mi tortura». Fue ahí como percibí que a través de esas imágenes nos podíamos meter, percibí que una imagen de registro policial no es solo un

retrato, sino un objeto con conocimiento dentro de ella, un objeto temporal que nos da una dimensión temporal y nos permite entrar dentro de la prisión, donde no hay imágenes. No tenemos imágenes de la tortura ni registros de la tortura, la policía política escondió todo, por tanto, a través de la imagen de archivo es posible ver cualquier cosa que no querían que viéramos.

Recientemente, organizando mi espacio de trabajo, encuentro uno de los cuadernos de *Natureza Morta* y en el día que hablé con ella escribí: «Aquí hay un film». La idea era utilizar la imagen de archivo y la voz, únicamente, así nació el film. Después fui encontrando otras imágenes, que contaban otras historias que me parecieron importantes. Tenía imágenes de las cuales conocía la historia; tenía también imágenes de las que no conocía la historia, pero las imágenes eran tan impresionantes que fui en busca de sus historias. En otros casos tenía la historia, pero no disponía de las imágenes. Ese fue el núcleo central. Finalmente fui en búsqueda de más mujeres y percibí que si organizaba el film usando como argumento general el tema de la tortura, tenía que estar presente la cuestión de las colonias, porque la tortura fue mucho más cruenta allá.

Durante la selección de los testimonios, hubo una cuestión que estuvo siempre presente: ¿será que tengo el derecho de no mostrar el rostro de las personas? Esto para mí era una cuestión ética. Y a medida que fui haciendo las entrevistas fui percibiendo cómo los pequeños gestos que hacían se transmitían a través del sonido y percibí que podemos tener la percepción del cuerpo sin necesidad de mostrar a la persona. Por lo tanto ahí para mí fue fácil quitar la imagen de la persona y mantener la idea original del film. Sentimos la presencia del cuerpo, estamos más próximos, la persona nos está hablando muy cerca, por momentos como si nos estuviese hablando al oído. Entonces me di cuenta que mi idea original podía ser correcta. Y también pensé: si muestro a la persona hablando hoy, tengo una imagen de un ex-presó político, y no la imagen del preso político, que es lo que vemos en las fotografías. Entonces, crearía una fractura entre pasado y presente, simplificando la complejidad de la Historia y la dimensión política que reside en el hecho de que los acontecimientos sean transversales a diferentes épocas y lugares.

Por otra parte, las entrevistas fueron muy completas, no solo pregunté cosas para la película, sino de toda su vida. Fueron conversaciones muy largas durante mucho tiempo, y en cierto momento les mostraba una copia de la fotografía. Por lo tanto, se trata de tiempo, es sobre todo tiempo.



Figura 2. Conceição Matos. 48 (2009), de Susana de Sousa Dias

En ese sentido, el montaje de la voz es tan importante como el de la imagen.

Lo que intenté hacer a través del montaje fue llegar al corazón del discurso, porque cuando uno habla se desvía, habla de otra cosa, después se acuerda y mi idea en el montaje fue quitar todos los restos, todo lo que eran divagaciones, y montar el discurso siempre en articulación con las imágenes, fue un proceso muy largo. También retiré todas las preguntas que les hice, dado que no hacía sentido colocar mi voz en los films o incluir mi presencia, así sea indirectamente.

¿Ocurre con la voz algo similar a lo que ocurre con la imagen, en cuanto a percibir ese instante donde toca lo real, donde el testimonio, en este caso, *arde*, retomando a Didi-Huberman (2013)?

Pienso que existe un gran tabú, podría decirse, con la palabra. Está esta idea de que la palabra no se corta, de que la palabra es sagrada. Y no, de hecho, la corto. Nunca transfiguro lo que la persona dice, sino que quito los restos, para extraer la potencia de lo que es dicho. Por ejemplo, una persona filma una imagen y corta todos los planos, pone uno, pone otro, muchas veces la imagen está apenas para cubrir o ilustrar lo que es dicho, no tiene ninguna relevancia en sí. Se le da menos valor a la imagen que a la palabra. Pero yo traté a la palabra y a la imagen exactamente de la misma forma, con el mismo estatuto. Es muy interesante en relación con esto lo que afirma Jacques Rancière (2009) a propósito de la Shoah y del antagonismo entre la palabra y la imagen, en términos de representación. Se le da mucho más valor a la palabra que a la imagen, pero hay que desmontar esta idea, pues la representación nos da un equivalente que hace tanto a la imagen como a la palabra, ambas son representaciones, por lo tanto, ellas están exactamente en el mismo nivel.

Lo vemos también en *Fordlândia Malaise*, donde palabra e imagen tienen el mismo valor, ninguna prevalece sobre la otra. ¿Cómo pensaste el trabajo de montaje en este film, en lo que sigue a esa primera parte de imágenes de archivo, me refiero a las de registro propio donde manejas otros tiempos y duraciones?

Fordlândia fue un proceso muy particular porque cuando llegué allá estaba completamente abierta, es decir, investigué mucho antes, pero no tenía una idea previa de lo que iba a hacer. Pensé: si vuelvo de allá al menos con un plano, un testimonio, quedo contenta. Pero entré en una especie de voracidad en la que quería hablar con las personas, quería filmar, quería ver todo. Fue una forma de filmar y pensar completamente diferente. Comencé a hablar con las personas y a filmar los espacios con un dron. Yo no acostumbro filmar, estudié en la escuela de cine, hice imagen, después hice pintura en Bellas Artes, pero nunca más filmé, siempre trabajé con un camarógrafo, un ingeniero de sonido, etcétera. Pero, como estaba en una residencia artística tenía que hacer todo yo, porque estaba trabajando sola. Entonces me puse a pensar en los movimientos del dron y en cómo filmar esos espacios. Como no tenía una idea clara del objeto que iba a hacer, fui filmando micro-situaciones y micro-acontecimientos, intentando en cada plano encontrar un medio que me permitiera trabajar posteriormente cuestiones relacionadas con el poder capitalista y neocolonial. El film fue construido después a través del montaje —mis películas son siempre películas de montaje—, fase en la que comencé a articular estas cuestiones con la acción transformadora y creadora de los habitantes de Fordlândia. En esta parte articulé la imagen y la palabra de forma tal que la imagen nos revelase un espacio en permanente suspensión y las voces nos reactualicen experiencias del pasado, destacando la reapropiación de los mitos indígenas. Busqué de esta forma hacer emerger una contra imagen de las construcciones dominantes sobre Fordlândia.

Y también ocurrió algo increíble, sucedieron una serie de coincidencias: el último día, antes de irme para Lisboa, estaba en Belén conversando con uno de los artistas brasileños que formó parte de la residencia y le pedí que me recomiende una lista de escritores locales y la guardé. Ese día era feriado allí, por el Día de la Independencia, pero igual fui a la librería más grande y estaba abierta! Me puse muy contenta, pero al buscar la lista advertí que la había perdido, solo me acordaba de un nombre, de un autor, Vicente Franz Cecim. Cuando le pregunté al librero si tenía libros de él me contestó que sí y me preguntó si quería hablar con el autor, señalándome que estaba ahí al lado. No solo estaba ahí, sino que pasamos horas conversando. Después me fui corriendo para el aeropuerto y finalmente, cuando llego al avión, abro el libro, leo la primera página y sentí un clic, entonces toda la película pasó por mi cabeza. Fue un *insight*, todo el film se me apareció. El texto es el que aparece en la tercera parte del film, en el cementerio. A pesar de que el texto sea bíblico, adquiere un sentido benjaminiano, como si el Angelus Novus consiguiese despertar a los muertos, cambiando el curso de la historia. Esto fue central para armar las tres partes: la primera, una historia visual de la implantación de Fordlândia; la segunda, la de Fordlândia en cuanto espacio en suspenso; y la tercera, la del cementerio, el despertar de los vencidos. Después que comencé a montar agregué la cuarta parte, que es la de la niña bailando y la música del colibrí verde. Esta parte da el escenario al cuerpo liberado del tiempo colonizado y a la voz que nos canta otra historia de Fordlândia.

¿Quién compuso esa música del final?

Fue compuesta por el joven que cuenta la historia de la india de Guanambí. Cuando fui a entrevistarlo, saca su teléfono y me muestra lo que había compuesto. La música cuenta la historia de Fordlândia desde la perspectiva de sus habitantes. Por lo tanto, fue una película muy intuitiva en cuanto a su construcción, con una forma completamente diferente que voy a seguir explorando.

¿Pensaste en usar información más dura sobre la historia productiva del lugar, en torno a lo que investigaste previamente, o sabías que eso no era, digamos, lo que querías contar?

Había leído el libro de Greg Grandin (2009) [Figura 3], que es muy completo en lo que refiere al proyecto de Ford desde el punto de vista de los norteamericanos. Tiene historias muy fuertes, Werner Herzog está haciendo un film a partir de él, está aún en preproducción, creo que va a ser fascinante, las historias son impresionantes. En un momento pensé en centrarme en tres de esas historias: una que contaba cómo se les prohibió a los indígenas trabajar en Fordlândia; otra sobre una serie de muertes de los hijos de los propios administradores; y otra acerca de un trabajador que sobrevive a todo y se termina por suicidar. Pero ni bien llegué al lugar la película se transformó en otra cosa. Este año volví a Fordlândia para profundizar la investigación. Hay mucho por contar, muchos aspectos por explorar.

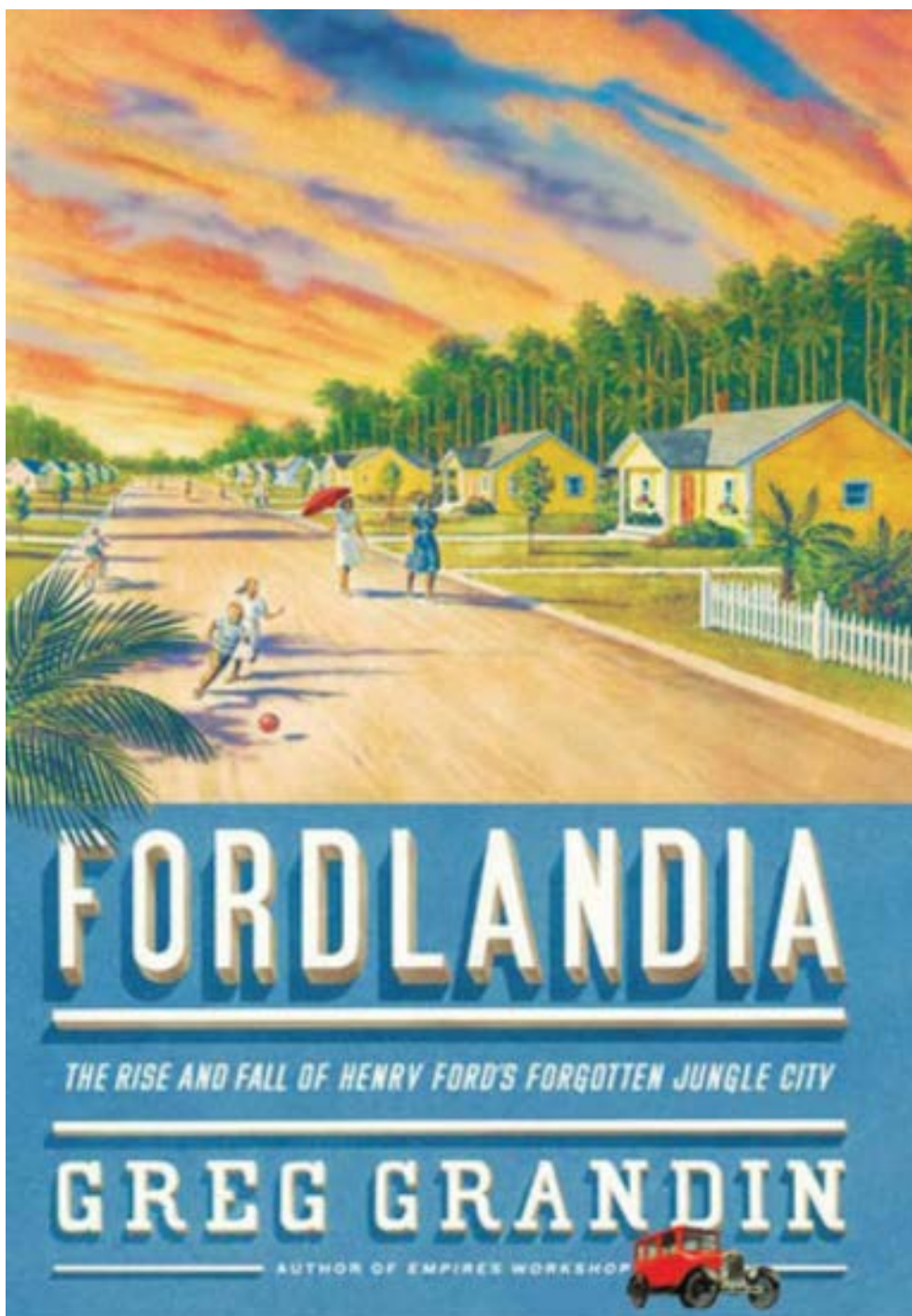


Figura 3. Portada del libro *The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City* (2009), de Greg Grandin

En estas historias de *Fordlândia* aparece una idea de memoria ligada a una búsqueda de identidad cultural sobre quiénes somos. ¿Es así?

Sí, es eso mismo. Porque de hecho no hay nada por fuera de los mitos que pueda leer el pasado. Quedó todo devastado, despojado, todo se perdió, por lo tanto, esta historia oral, estos mitos, es lo único que hay que permita la construcción de una historia común y fortalezca un espacio identitario en el presente. Fordlândia fue implantada por fuerzas extrañas al territorio y gran parte de la población está constituida por migrantes provenientes de distintos sitios, pero también hay descendientes de aquella época. Es una tierra muy compleja en términos identitarios; hay quienes reivindican la ascendencia *cabocla*, pero también quienes la rechazan. ¿Quiénes somos nosotros?, básicamente esa es la cuestión.

REFERENCIAS

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión Freudiana*. Madrid, España: Trotta.
- De Sousa Dias, S. (Directora). (2005). *Natureza Morta* [Película]. Portugal: KINTOP.
- De Sousa Dias, S. (Directora). (2009). *48* [Película]. Portugal: KINTOP.
- De Sousa Dias, S. (Directora). (2019). *Fordlândia Malaise* [Película]. Portugal: KINTOP.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Das Archibrennt* [El archivo arde]. Berlín, Alemania: Kadmos.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Grandin, G. (2009). *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City* [Fordlandia: ascenso y caída de la olvidada ciudad de la jungla de Henry Ford]. Nueva York, Estados Unidos: Metropolitan Books.
- L'Herbier, M. (1979). *La tête qui tourne* [La cabeza giratoria]. París, Francia: Belfond.
- Rancière, J. (2009). *Le destin des images* [El destino de las imágenes]. París, Francia: La Fabrique.
- Traverso, E. (2016). *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.