

## **Relecturas, reactivaciones y creaciones. Usos de archivo y gestos de montaje en el documental contemporáneo sobre el periodo colonial portugués en África**

*Cecilia Nuria Gil MARIÑO<sup>1</sup>*

**Resumen:** El giro archivístico desde hace varias décadas ha propuesto nuevas sensibilidades con respecto a las conceptualizaciones de las nociones de archivo y transformado sus prácticas y usos. En este marco y entendiendo a los archivos como agentes histórico-políticos que expresan relaciones de poder, este trabajo propone indagar sobre los gestos de montaje en las reactivaciones, relecturas y creación de archivos del período colonial portugués en África. Se abordarán los filmes *Visões do Império* (2020), dirigido por Joana Pontes, *Fantasma do Império* (2020) de Ariel de Bigault, la película angolana *Independência* (2015) de Fradique (Mário Bastos) y el cortometraje angolano *Mulheres de Armas* (2012) de Kamy Lara. Los cuatro filmes buscan detenerse en las marcas de las ausencias, en la violencia colonial que expresan las huellas apagadas de los documentos y las imágenes. Reactivan una función zombi del archivo que vuelve para enunciar la falta y forjar y dar lugar a memorias alternativas y contrahegemónicas.

**Palabras claves:** Cine lusófono; Archivos decoloniales; Giro archivístico.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidad de Buenos Aires. Pesquisadora da Universidad Nacional de Tres de Febrero. Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0002-8960-4753. E-mail: cecigilmario@gmail.com.

## **Re-readings, re-activations and creations. Archival uses and montage gestures in contemporary documentary on the Portuguese colonial period in Africa**

**Abstract:** The archival turn for several decades has proposed new sensibilities with respect to the conceptualizations of the notions of archives and transformed their practices and uses. In this framework and understanding archives as historical-political agents that express power relations, this paper proposes to investigate the gestures of montage in the reactivations, re-readings and creation of archives of the Portuguese colonial period in Africa in the films *Visões do Imperio* (2020), directed by Joana Pontes, *Fantasma do Imperio* (2020) by Ariel de Bigault, the Angolan film *Independência* (2015) by Fradique (Mário Bastos) and the Angolan short film *Mulheres de Armas* (2012) by Kamy Lara. The four films seek to dwell on the marks of absences, on the colonial violence expressed by the muted traces of documents and images. They reactivate a zombie function of the archive that returns to enunciate the lack and forge and give rise to alternative and counter-hegemonic memories.

**Keywords:** Lusophone cinema; Decolonial archives; Archival turn.

## Eje: Memoria, Trauma Histórico y Representaciones de la Dictadura

El giro archivístico, que partió de la crítica posmoderna con trabajos como los de Michel Foucault, Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman en la década de 1990 y comienzos del siglo XXI, fue encontrando eco en otros contextos y resonando con enfoques que desafían las jerarquías heredadas del colonialismo y de la matriz patriarcal. Movimientos sociales y comunidades históricamente marginadas comenzaron a problematizar las condiciones de producción, organización, conservación y acceso de los archivos en el presente, así como también a crear sus propios archivos, que no siempre se trata de documentos escritos.

De esta manera, como plantea la historiadora Regina Kunzel (2015):

(los archivos) no son meros repositorios de documentos sino agentes históricos, organizados en torno a lógicas tácitas de inclusión y exclusión, con el poder de visibilizar ciertas historias, experiencias y eventos, y de clausurar otros. (p. 214, la traducción es mía)<sup>2</sup>

Entonces, el giro archivístico, señala Kunzel, propone que preguntamos primero cómo los documentos llegaron a ser archivados, con qué intereses fueron preservados, y cómo la documentación de eventos y procesos particulares (y no otros) delinearon lo que podemos saber del pasado. Así, los regímenes de lo archivable expresan relaciones de poder de una sociedad o comunidad. En este proceso, el Estado tiene un rol central. Achille Mbembe (2002) apunta que existe una paradoja entre el Estado y el archivo, porque el primero no puede existir sin el segundo, pero al mismo tiempo el archivo es una amenaza para el Estado.

El poder del Estado descansa en su capacidad para consumir tiempo, esto es, abolir el archivo y anestesiar el pasado. El acto que crea el Estado es un acto de “cronofagia”. Es un acto radical porque consumir el pasado hace posible que este libre de toda deuda. La violencia constitutiva del Estado descansa, al final, en la posibilidad, que nunca puede ser descartada, de rechazar el reconocimiento de una u otra deuda

---

<sup>2</sup> En el original: “they were less depositories of documents than themselves historical agents, organized around unwritten logics of inclusion and exclusion, with the power to exalt certain stories, experiences, and events, and to bury others”.

(o de saldarla). Esta violencia es definida en contraste con la misma esencia del archivo, ya que la negación del archivo es equivalente, *stricto sensu*, a la negación de la deuda (MBEMBE, 2020, p. 04).

De ahí, la importancia para el Estado de silenciar o destruir archivos. No obstante, como señala este mismo autor, el archivo destruido acosa al Estado en forma de fantasma.

Estas nuevas sensibilidades con respecto a las nociones de archivo, sus usos y sus prácticas implica releer la historia a contrapelo, tal como han propuesto historiadores sociales y culturales que precedieron a este giro archivístico. En esta dirección, las contribuciones de la microhistoria italiana resultan sumamente valiosas para poder releer las series de los acervos. Carlo Ginzburg plantea que la producción de testimonios históricos refleja las relaciones de producción y de fuerza de una sociedad, por lo tanto, leer la historia a contrapelo significa buscar en esos testimonios los trazos de la opresión y leer en entrelíneas las “revelaciones involuntarias” (GINZBURG, 2016). Por su parte, Giovanni Levi remarca la importancia de una lectura microscópica de los documentos que permita descubrir los secretos, afectos y emociones que éstos contienen (LEVI, 2021). El paradigma indiciario de la microhistoria incita a la lectura atenta de elementos que en apariencia son insignificantes y permite enfrentar las dificultades que presentan los materiales, muchas veces escasos, fragmentarios, incompletos o inexistentes.

Este giro archivístico también tuvo, y continúa teniendo, una importante repercusión en propuestas estéticas y políticas del documental contemporáneo. Andréa França y Patrícia Machado (2014), para el caso de las representaciones audiovisuales de la dictadura brasileña, subrayan que, durante los años de 1980, el cine comienza a recuperar la memoria visual y audiovisual, donde el uso de las imágenes de archivos y testimonios está ligada a la noción de prueba de que un hecho existió, es decir como una ventana abierta a la historia. Mientras que el documental contemporáneo propone diversas posibilidades performativas de la memoria histórica, de asumir la falta de documentos y presentar lecturas no unívocas, sino con una función de expandir los sentidos.

En este marco, este trabajo propone indagar sobre los gestos de montaje en las reactivaciones, relecturas y creación de archivos del período colonial portugués en África en los filmes *Visões do Império* (2020), dirigido por Joana Pontes, *Fantasma do Império* (2020) de Ariel de Bigault, la película angolana *Independência* (2015) de Fradique (Mário

Bastos) y el cortometraje angolano *Mulheres de Armas* (2012) de Kamy Lara con participación de Fradique en el guion. Los cuatro filmes se enmarcan en esta nueva sensibilidad sobre los archivos y buscan detenerse en las marcas de las ausencias, en la violencia colonial que expresan las huellas apagadas de los documentos y las imágenes. Reactivan una función zombi del archivo que vuelve para enunciar la falta y forjar y dar lugar a memorias alternativas y contrahegemónicas. Siguiendo las propuestas de França y Machado (2014) y Poivert (2007) que entienden al montaje como un modo de performar la historia que despierta las diferentes capas de temporalidades y estratos de la imagen, se analizan los gestos de archivo y montaje en estas películas y su rol en las disputas por la memoria.

Estos filmes, asimismo, abordan la problemática de las materialidades de los archivos y sus diferentes usos a través del tiempo. Lxs cineastas exploran las múltiples cronologías de las imágenes fotográficas y audiovisuales, poniendo el acento en los fuera de campo para concederles su posibilidad de disputar sentidos a lo largo de la historia.

### **Reimaginar las imágenes**

La realizadora Joana Pontes nació en Luanda, capital de Angola, donde vivió hasta los 13 años de edad. Su filme *Visões do Império*, estrenado en el Festival DocLisboa en 2020, toma como punto de partida la apertura de su álbum de fotos familiar de los tiempos en que vivía en Angola para comenzar a interrogar al pasado colonial. Junto a lxs historiadorxs Miguel Bandeira Jerónimo y Filipa Lowndes Vicente, coguionistas de la película, abordan las formas en las que el imperio portugués y su historia fueron imaginados, documentados y publicitados desde el XIX hasta 1974, año de la Revolución de los Claveles en Portugal, que puso fin al régimen político dictatorial, así como también al *status* colonial de varios territorios africanos que ya estaban en guerra. Este proyecto fue acompañado por una publicación que cuenta con textos de lxs guionistas, lxs investigadorxs que prestan testimonio en el filme y de otras voces de la literatura, como Mia Couto, el escritor mozambicano. En la introducción de este libro, intitolado también *Visões do Império*, el objetivo es indagar sobre el rol que tuvo la fotografía en las formas

de imaginación geopolítica, económica y sociocultural de los territorios coloniales, sus recursos y poblaciones, y reflexionar sobre el impacto de estos estereotipos y prejuicios aún en el presente. Tal como apuntan los testimonios del documental, la fotografía fue un elemento fundamental en la historia del colonialismo portugués moderno, ya que, sin ella, la idealización y el conocimiento de los territorios coloniales, sus recursos y sus poblaciones, habrían sido diferentes.

El filme traza una curva que va de los archivos privados en el seno familiar, a los mercados de pulgas y anticuarios donde acuden coleccionistas para la compra y la venta, hasta por último cartografiar las instituciones encargadas de la guarda y preservación de estas fotografías en Portugal. De ese modo, se establece un diálogo entre los archivos privados y la memoria familiar con los mecanismos de la memoria oficial y de los archivos institucionales. Puede decirse que la problematización de lo archivable que provocó el giro archivístico tuvo eco en las narrativas del yo del cine documental de las últimas décadas.

Asimismo, muchas de las fotografías preservadas en los archivos estatales corresponden a álbumes de familia y fotografías no institucionales que fueron producto del trabajo de *amateurs* que retrataron desde su punto de vista la vida en las colonias. Es decir que, se produce una migración de archivos que pertenecían al mundo de lo privado a la esfera de lo público, donde fue el Estado el que otorgó el carácter de *status* (Mbembe, 2002) sobre qué vidas son archivables, aquellas que tuvieron los recursos para generar su propia documentación. El último testimonio de la archivista Carmen Rosa en el Archivo de Documentação Fotográfica en el Forte Sacavém da cuenta de esta batalla de las imágenes. Rosa termina de restaurar el álbum de una familia de colonos en Mozambique y remarca que de un universo de mil fotos debe haber solamente retratadas entre veinte y treinta personas negras. Éstas siempre aparecen en contexto etnográfico o bien, por accidente apareció en el encuadre.

Sobre estas articulaciones entre los archivos privados que migran a otras esferas, la coguionista Filipa Lowndes Vicente confiesa su primera impresión al sentir que había traspasado un límite de lo privado al comprar un álbum de fotos familiar, pero que justamente ese hecho la hizo más consciente de las experiencias individuales ligadas al

espacio colonial. A su vez, la historiadora coloca una pregunta de gran relevancia y preocupación sobre los archivos en la actualidad, aquella que tiene que ver con la guarda de los materiales, cuáles son los criterios de preservación, qué materiales sí y cuáles no, y a qué relaciones de poder responden estas decisiones.

Tras este primer encuentro en la casa de Filipa, el filme se organiza en diferentes visitas a instituciones de archivo donde aparecen los testimonios de investigadores y trabajadores de los mismos. El mapa que se delinea es sumamente amplio, dando cuenta de las diferentes dimensiones de la extracción colonial. Las instituciones son retratadas en primer plano en su materialidad, siendo también personajes del documental. La primera visita es al Archivo Histórico Ultramarino, donde se encuentra con la investigadora Catarina Mateus y conversan sobre el acervo de aproximadamente 90 álbumes fotográficos, provenientes de varios fondos y algunos comprados en los mercados de pulgas.

Luego se dirige al Jardín Botánico de Coimbra, donde se encuentra el Archivo de Botánica de la Universidad, que conserva los trazos de las plantas que fueron traídas de Angola a inicio de siglo XX por las expediciones de Luís Carisso, pero que ya no existen. En el Museo de Ciencia, en las reservas de Antropología, además de las fotografías, revisa cintas de grabaciones del folclore angolano, máscaras, muñecas y demás objetos. Si bien no se aborda la temática directamente, la descripción y el número de la extracción colonial de estos objetos materiales e inmateriales pone de relieve los debates existentes sobre la restitución.

El recorrido continúa por el Archivo del Santuario de Fátima, conocida como la virgen peregrina que llegó a todos los confines del imperio, y el Archivo Nacional da Torre do Tombo que cuenta con alrededor de dos millones y medio de documentos en diferentes formatos y soportes. El énfasis del filme sobre las cifras de documentos en los archivos y los planos generales de sus depósitos y sus anaqueles llenos de carpetas con documentación, se contrapone con los planos detalle de las fotografías revisitadas. En algunos casos, estos detalles humanizan las imágenes que plasman, siendo acompañadas por la lectura de la realizadora de documentos escritos que denuncian la crueldad colonial. En otros casos, el foco está puesto en analizar las estrategias imagéticas del imperio para consolidar su discurso de soberanía y legitimar la violencia. Estas fotografías, que

tuvieron distintos fines y pasaron de mano en mano oficial y clandestinamente, colaboraron con los imaginarios de dominación y de la construcción de una otredad que legitimaba la discriminación y la opresión racial. Las imágenes van desde los estereotipos de lo salvaje a la falsa armonía del proyecto de modernización colonial. Asimismo, tal como resalta el filme, la fotografía también fue central para la imaginación del territorio del imperio y de su control.

En el Archivo Histórico Ultramarino, Pontes y Lowndes Vicente analizan las fotografías de Cunho de Morais, uno de los primeros fotógrafos en el mundo en fotografiar África occidental. En 1885, publicó 4 álbumes fotográficos con un prólogo que enfatiza una idea muy típica del período que entiende a la cámara como un instrumento de poder, ligada al poder militar y a las expediciones de los Estados. Filipa Lowndes Vicente explica que, en la década de 1930, producto de los avances tecnológicos de las cámaras, aparecen los fotógrafos *amateurs*, y el Estado pierde control de las imágenes que se producen y comienzan a circular en ámbitos privados o para comercializarse. Esto tiene como consecuencia que las fotos comiencen a ser utilizadas en múltiples contextos y múltiples cronologías, a las que se suma como otra camada más los usos en el filme.

Las siguientes instituciones visitadas problematizan más explícitamente la desigualdad de las relaciones de poder a la hora de construir la memoria histórica. La narrativa se va radicalizando en este aspecto, mostrando el silenciamiento de fuentes. En el archivo de la Fundação Mário Soares están las fotografías de la campaña de pacificación de Cuamato en 1907, que se trató de la conquista militar del sur de Angola. En este archivo, Miguel Bandeira explica que se hallan las Actas sobre las acusaciones de las atrocidades cometidas por el ejército portugués en ese territorio, y que éstas hablan de la existencia de fotografías que comprueban los testimonios, pero estas fotos no están. Los testimonios escritos -o transcritos- de las sesiones secretas de diputados datan de 1917 y se refieren a los crímenes de la expedición de 1915. Uno de los militares que fue parte confiesa que recibieron de más arriba la orden de colgar hombres y mujeres negrxs de los árboles. Uno de ellos fue denominado “el baobab fatal” por la gran cantidad de personas que murieron. La lectura del testimonio comenzada por Miguel es finalizada por la realizadora. La voz en *off* vuelve al presente y Pontes presenta una fotografía que

encontró en la Liga dos Combatentes, sobre la Primera Guerra Mundial en las colonias. En primer plano, se descubre una foto de un árbol enorme, sin hojas, al cual el efecto de la sombra de sus propias ramas desordenadas le da un aspecto terrorífico y en el cual, en el medio de una de ellas, cuelga un hombre negro. “Tal vez sea éste el baobab fatal” dice la realizadora.

De esta manera, el gesto de montaje del filme posibilita la vuelta en forma de fantasma para acusar al Estado en tiempo pasado y presente, sobre su responsabilidad sobre los discursos de memoria, sobre el cual se vuelve al final del filme con el testimonio de Carmen Rosa. Su voz es una demanda al Estado y la sociedad por la memoria y la dignidad póstuma de todas estas personas. “Los archivos tienen la misión de ir a buscar en esas catacumbas donde están enterradas las sombras de esas miles de imágenes que no hablan, que están mudas y tratar de disponibilizarlas” (Rosa, *Visões do Império*, 01:25:41). Es una responsabilidad y tarea del Estado rescatar esas memorias.

El lugar de la sociedad civil de colonos portugueses también es resaltado desde el propio cuestionamiento de su historia familiar. Sobre el libro *Angola 1961, O horror das imagens* de Afonso Ramos, Pontes coloca por encima los negativos de fotos de ella y su hermano en aquel año y los observa con una lupa. Ella tenía apenas cinco meses y su hermano dos años cuando se produjo el denominado ataque a las prisiones que fue una revuelta de los angolanos contra las autoridades en la que murieron siete oficiales de policía y quince de los atacantes. En voz en *off* se escucha el relato familiar, lo que su padre le contó. Todas las personas del barrio abandonaron sus casas por miedo, pero más tarde regresaron y la vida continuó como si nada hubiera sucedido, remarcando la indiferencia ante la opresión colonial.

Poco después se producen los ataques de los miembros de la UPA (Unión de los Pueblos de Angola) en el norte del país contra *fazendeiros* blancos y trabajadores negros. Tanto los acontecimientos del 4 de febrero como los del 15 de marzo se corresponden con los hechos inaugurales del MPLA y la UPA/FNLA en la guerra por la independencia y justificaban el envío de tropas de Portugal.

El documental aquí recurre a otro tipo de fotografías que son las de la prensa de ese entonces para demostrar que las fotos publicadas por los diarios en realidad ya habían sido publicadas diez años antes en un libro sobre antropofagia.

La voz en *off* continúa narrando que las fotografías de la masacre son exhibidas en la ONU por el embajador portugués y también se expusieron en la Sociedad de Geografía, que batió record de visitantes. Ese mismo año se editó un libro lleno de fotos que mostraban la convivencia pacífica entre negros y blancos. La realizadora muestra la última página donde se encuentra una de las fotos más famosas de la masacre y lee el texto que la encuadra que dice “hasta ahora nada pasaba, vivíamos como hermanos y hoy, súbitamente, la lucha en nuestra casa”. Pontes agrega que no hay rastros de la violenta represión a los trabajadores de algodón ese mismo año, subrayando la desigualdad en la circulación de las imágenes y la descontextualización de la violencia del imperio.

En el Archivo Histórico Militar, Pontes se encuentra con Afonso Ramos donde indagan sobre las fotografías de la masacre de 1961 en Angola. El investigador insiste en la importancia de la campaña mediática sobre esas fotos para la movilización para la guerra. La falta de contextualización de la circulación de estas imágenes conlleva un problema de memoria histórica. Ramos plantea que la despolitización de las imágenes muestra a los portugueses como una fuerza civilizadora y dejan solo una reacción moral, donde enfocamos solo en lo visible y no en lo que no tiene imagen. Las únicas fotografías que tuvieron como objetivo la denuncia de la colonización, que se conservan y aparecen en el filme, son las de los misioneros y misioneras como Alice Harris.

Con respecto a la materialidad de los archivos, es interesante remarcar el trabajo con las postales. Filipa explica que la colección de postales es un gran mercado en el mundo y se pregunta por las imágenes que hay en ellas. Mujeres sin identidad, sin nombre, sin subjetividad, clasificadas como bellezas según los parámetros de los hombres blancos. Sin embargo, la cámara retrata la materialidad y la particularidad de la misma al volverse sobre ella y prestar atención a lo que lleva escrito. Filipa señala que en ocasiones el texto otorga otros sentidos que la imagen no porta. En la postal que tiene en sus manos dice que el lenguaje racista no aparece en la imagen.

De esta manera, el documental realiza una búsqueda sumamente exhaustiva para relevar lo que hay para poner el énfasis sobre lo que no hay. Como se ha señalado anteriormente, la cantidad de un tipo de imágenes tiene como efecto el pavor, el pudor y el horror ante la inexistencia de las otras. Las jerarquías de los cuerpos en las imágenes también proponen desandar los idearios de armonía y ponerlas en cuestión. La idea de

visiones, podría decirse que mira más hacia el futuro que al pasado; pone el acento en la potencia latente de los archivos, en los trazos, en sus rasgos fantasmáticos para volverse políticas efectivas de memoria histórica y de reivindicación de una agenda de derechos humanos.

La noción de fantasma aparece también en el filme *Fantasma do Império* (2020) de la realizadora francesa Ariel de Bigault, quien trabaja desde hace muchos años con cuestiones de identidades culturales lusófonas. Se trata de un documental que revisita filmes que se encuentran en el patrimonio de la Cinemateca Portuguesa y otras películas del período post colonial, comentados por 7 cineastas portugueses, entrevistados por los actores de Santo Tomé, Angelo Torres, y el angolano Orlando Sérgio.

La película indaga sobre el imaginario colonial en el cine de Portugal desde las primeras décadas del siglo XX y va trazando un juego de temporalidades entre las imágenes históricas y miradas contemporáneas cinematográficas. Estas imágenes van desde los mitos del descubrimiento a las ficciones imperiales, que respondían a los intereses de la metrópoli.

La idea de fantasma aquí responde a las imágenes de la colonización y a su impacto en la segregación racial actual, tanto en el cine y audiovisual, como en la cultura y la sociedad.

La institución de la Cinemateca como espacio repositario de memoria histórica también tiene un rol fundamental en el filme. Otro de los entrevistados es su director, José Manuel Costa que enfatiza sobre la idea de que el cine colonial, o sea las películas producidas durante este período con o sin objetivos de propaganda estatal explícitos, como los filmes de Antonio Lopes Ribeiro, documentalista del régimen de Salazar, es una confrontación entre dos miradas. El *off* de esta entrevista se da sobre las imágenes de una película de 1931, *Guiné. Aldeia indígena em Lisbôa* que se proyecta con la pantalla dividida, enfatizando el enfrentamiento de miradas, a un lado de la pantalla imágenes de colonos, del otro, imágenes folclóricas de los habitantes de la colonia. Luego, se suceden primeros planos de mujeres con el torso desnudo, algunas de ellas ríen con vergüenza frente a la cámara y retiran la mirada, mientras Costa continúa diciendo que aun cuando una de las miradas esté completamente subyugada, está ahí y mira a cámara. Otra de las

escenas sobre este testimonio son dos mujeres bañándose sin percibir a la cámara que las filma. Las puestas en escena remarcan el exotismo y la mirada patriarcal sobre estos cuerpos. No obstante, Costa insiste en que ningún colonialista por más propaganda que quiera hacer consigue esconder toda la realidad. De este modo, las imágenes coloniales son reactivadas desde sus intersticios transgresores, desde sus posibilidades de resistencia, aunque éstas no sean efectivas. La reflexión sobre la idea de patrimonio común de estas imágenes con los pueblos africanos, no obstante, no problematiza la cuestión de su accesibilidad.

Asimismo, el documental aborda la problemática de la censura en cuanto a cuestiones raciales por parte de la Agencia de Ultramar. Manuel Faria de Almeida, director de *Catembe* (1965) cuenta que tenía la intención de mostrar cómo se divertían las personas blancas y las negras, cómo ambos grupos eran felices. No se trataba de una película de propaganda para “agradar a la metrópoli”, entonces él “era libre de hacer un filme sin ese tipo de problemas, sobre las personas, cómo las personas vivían, se movían, trabajaban, pensaban” (Faria de Almeida, *Fantasma do Imperio*, 01:01:28). Continúa diciendo que otras personas las cuales hacían cine en Lourenço Marques (hoy Maputo), envidiosos y celosos de él, levantaron quejas a la PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) y esto tuvo como resultado la intervención de la Agencia de Ultramar para ver si Faria de Almeida no estaba haciendo algo “revolucionario”. El cineasta ríe irónicamente en *over* sobre un plano de *Catembe* de un niño negro que también ríe a cámara. La Agencia ordenó alrededor de 133 cortes, entre los cuales están todas las escenas donde había mezcla racial, porque ese multiracialismo no era conveniente en lugares como un bar, aunque podía hacerlo en la escuela, según las propias palabras del director. El documental recupera y pone en pantalla estas escenas. Se trata de personas negras, blancas, con rasgos asiáticos, en una *boîte*, bailando y conversando, mezcladas entre sí, de manera amena. El gesto de montaje propone resaltar el carácter total, y hasta ridículo por momentos, que podía adquirir la censura; cómo ésta abarcaba todas las dimensiones de la vida social, como el ocio y la recreación. A su vez, remarca el interés estatal colonial por mantener la segregación racial en todos los planos y controlar el ilusorio ideal de armonía socio-racial.

## Nuestra memoria. Crear archivos decoloniales

En el año 2010, el cineasta Fradique (Mário Bastos) fundó la productora Geração 80 junto a Tchiloia Lara y Jorge Cohen, con el objetivo de desarrollar el cine en Angola. Se enfoca en películas independientes y de autor de los más diversos géneros, siendo importante la producción de documentales. Por otro lado, la Associação Tchiweka de Documentação (ATD), una organización colectiva de carácter voluntario y sin fines de lucro, comenzó una tarea importante para la promoción y divulgación de actividades culturales, científicas y educativas que contribuyan con a preservación de la memoria y profundizar el conocimiento de la lucha del pueblo angolano por su independencia y soberanía nacional.

En colaboración con Geração 80, la ATD llevó adelante el proyecto “Angola – Nos Trilhos da Independência” con el fin de estimular la producción de memorias. Se realizaron cerca de 600 entrevistas a antiguos participantes de la lucha por la liberación nacional y de diversas personalidades nacionales y extranjeras relacionadas a la misma. Este proyecto fue la base esencial para el filme para *Independência* (2015), el mediodmetraje *Angola – Nos Trilhos da Independência* (2012) y los cortos *Mulheres de Armas* (2012), *A Persistente Fragilidade da Memória* (2015) y *São Nicolau – Eles Não Esqueceram* (2012).

“Angola – Nos Trilhos da Independência” permitió trazar una imagen más amplia de la lucha, no solo en Luanda, sino en el interior y zonas rurales. El espíritu de consciencia política era transmitido por las noticias de radio en las lenguas nacionales; las canciones de guerrilla -entonadas principalmente por mujeres-, sobre todo en los medios rurales, utilizadas tanto para llamar a la lucha como en los lamentos de las pérdidas, fueron fundamentales para la expansión de la revolución por todo el territorio.

*Independência* (2015), dirigida por Fradique, fue realizada en seis años y jugó un rol muy importante para las jóvenes generaciones por la falta de conocimiento sobre esta época de la historia, y sobre todo de sus protagonistas. Se presentó en el marco de las conmemoraciones por el 40° aniversario de la independencia del país y obtuvo el premio Nacional de Cultura y Artes en 2016. A su vez, tuvo reconocimiento internacional,

participando en el African Film Festival (Estados Unidos), Durban International Film Festival (Sudáfrica) y Luxor Film Festival (Egipto).

Tras la Revolución de los Claveles en 1974, la independencia de Angola fue un asunto problemático. Se trataba de la colonia con mayor comunidad de colonos blancos y fuerza militar portuguesa y donde los movimientos independentistas se encontraban separados entre sí y dependían de apoyos extranjeros. Por un lado, estaba el Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) dependiente de los Estados Unidos y la República do Zaire. Por el otro, el Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) en la órbita de la URSS y apoyado por Zambia, y por último la União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) ligada a China y formalmente aliada al gobierno portugués de Marcelo Caetano. El investigador Ricardo Soares de Oliveira (2015) señala que:

Durante a Guerra Fria, o país foi considerado um terreno de combate no qual as superpotências se faziam representar pelos seus «estados - satélites», Cuba e África do Sul. Na década de 1990, Angola constituiu a epítome da «nova guerra» impulsionada pela ganância, em que os protagonistas se enchiam de petróleo e diamantes, acenando pontualmente com o espectro dos «conflitos tribais». Incorretos quando apresentados como explicações únicas para o conflito, estes fatores não são totalmente falsos. A Guerra Fria agravou o drama de Angola, os recursos naturais ajudaram a sustentar as facções beligerantes e o conflito encerrava, de facto, uma dimensão étnica (p. 25).

Los 3 declararon unilateralmente la independencia, pero el MPLA ganó la batalla por Luanda y fue reconocido internacionalmente. El 11 de noviembre de 1975 se declara la independencia de Angola, que Portugal reconoce en febrero de 1976. No obstante, Angola siguió en guerra hasta el año 2002 con la derrota militar de la UNITA y muerte en combate de su líder Jonas Savimbi.

El MPLA era un movimiento sobre todo urbano y multirracial, con base entre los mestizos y los Mbundo, agrupamiento de Luanda y de las provincias noroeste do país. Mientras que el FLNA era esencialmente rural y formado exclusivamente por los Bakongo, representando una aristocracia rural del viejo Reino de Congo. Por último, la UNITA surge de una separación del FLNA, de los Ovimbundu, grupo mayoritario en la parte Central, Oeste y Sur de Angola, de origen campesina en su totalidad, y educados por misiones protestantes. *Independência* a través de una amplia cantidad de entrevistas

aborda las contradicciones al interior de la lucha y las rivalidades entre los grupos, que tendrá consecuencias graves en el período post independencia.

El subtítulo del filme dice “esta é a nossa memoria”. Es la memoria de los y las protagonistas de la lucha. Si los filmes analizados anteriormente cuestionan la jerarquización social, económica y política de la producción de documentos, este documental y el proyecto en general avanzan más allá, creando y poniendo en valor un archivo de historia oral de quienes sufrieron la violencia colonial y de sujetos que, hasta ese entonces, se encontraban por fuera de los regímenes de lo archivable. Así, se confronta a los archivos coloniales y el filme colabora con las políticas de memoria nacionales y la creación de sus panteones en la configuración de las identidades angoleñas. No obstante, tanto el proyecto de ATD como la película de Fradique expresan también las contradicciones y las luchas por las memorias del pueblo sin dejar de lado las complejidades de estos procesos.

El filme se vale de una gran variedad de materiales de archivo como fotografías, fuentes de prensa, diarios, cartas, documentos escritos, piezas audiovisuales de noticias y documentales, y por supuesto de las entrevistas a los y las protagonistas sobrevivientes. La voz en *off* del documental se hilvana con los testimonios orales de lxs guerrillerxs, y a través de técnicas de animación digital se recrean situaciones y personajes, así como también son utilizadas para dar a entender de modo didáctico los movimientos durante los primeros trece años que duró la guerra en el territorio. Las situaciones recreadas a través de la animación son principalmente acontecimiento de violencia y crueldad, recuerdos traumáticos de los y las sobrevivientes. El dibujo permite abordar y poner a circular el pathos de la guerra y las masacres de una manera asimilable para la audiencia, así como también evita las imágenes del colonizador para la muerte y el dolor.

Otro de los rasgos a destacar es la perspectiva de género con la cual se ha abordado la creación de este archivo oral activado en el documental. Las entrevistas a las mujeres guerrilleras, así como también la recuperación de su accionar a través de otros compañeros, dan cuenta del lugar central de la figura femenina en estas sociedades y del rol fundamental de las canciones que entonaban en la constitución de la memoria de ese período.

Una de ellas es Deolinda Rodrigues, figura preeminente del nacionalismo angolano y presidente de la Organização da Mulher Angolana del MPLA. Junto a otras militantes capturadas, fue fusilada por el FNLA en el campo de Kinkouzu. Ella junto a otras cuatro guerrilleras angolanas, en 1966, recibieron entrenamiento militar y manejaron armas de fuego. Deolinda, en la actualidad, se halla en el imaginario de los angolanos junto a otros intelectuales y poetas revolucionarios. En Luanda, en la plaza Largo das Heroínas, es una de las principales de la ciudad, hay un homenaje a las guerrilleras angolanas del MPLA. Se trata de una escultura donde las guerrilleras cargan un libro, una azada y un arma; símbolos contruidos por el MPLA y una de las banderas de la lucha anticolonial. Dayane Santos da Silva (2021) señala que éstos son los rostros de la memoria oficial y del ejemplo revolucionario, ellas constituyen el imaginario de “mãe guerrilheira” e “mulher povo”.

La película recupera los diarios y cartas de Deolinda y, se la retrata por medio de recursos de animación. A través de esta tecnología, ella se convierte en una protagonista más del filme y su voz aparece junto a la de lxs demás militantes. Una vez en prisión, Deolinda consiguió enviar cartas hasta poco antes de su ejecución. Por medio de la animación, se recrea el momento de la escritura de la carta del 21 de diciembre de 1967, en la que relata las precarias condiciones de lxs prisionerxs y se retoman los momentos más emotivos. “Se um dia sairmos daqui, ótimo, se não que o povo angolano saiba vencer, apesar da dor de nos perder” (*Independência*, 01:13:04). La carta termina con los mejores deseos para el avance de la lucha en 1968 y con la firma de victoria o muerte. La banda sonora acompaña la emotividad del pasaje y luego se sucede el testimonio de Benigno Lopes, comandante Ingo, que intentó convencerlas de que volvieran, pero ellas estaban decididas a arriesgar la vida. Ingo se lamenta, no sabe si obró bien o mal, quizás hubiera podido evitar su muerte o por lo menos esa muerte deshonrosa.

En comparación con el cortometraje *Mulheres de Armas* (2012), de la misma productora, el documental *Independência* construye un relato principalmente de las voces más relevantes del panteón revolucionario. No obstante, tal como lo demuestra la tesis doctoral de Santos da Silva (2021), la participación de las mujeres angolanas, algunas campesinas, en el marco de la lucha armada por la independencia (1961-1974) fue muy amplia. Las actividades de estas mujeres anónimas fueron fundamentales para la

legitimación y conservación de la autoridad de los poderes locales y de los movimientos de liberación. Estas campesinas, entendidas como guerrilleras, hacían tareas militares en las bases de los movimientos como la cobertura y el trabajo logístico de la retaguardia, así como también eran las encargadas del trabajo agrícola y, así, llevaban adelante una economía anticolonial de pequeña escala. Se ocupaban de la educación de niños y niñas, y de mantener la sustentabilidad de las zonas liberadas.

*Mulheres de Armas* (2012) a partir del testimonio de nueve mujeres remarca el papel primordial que tuvieron en las matas. Con intertítulos que identifican las actividades principales, ellas cuentan su historia en diálogo con material de archivo fotográfico. Kamy Lara, la realizadora, hace una propuesta de montaje del sonido por la cual la autopresentación y el inicio de algunas entrevistas está en *off* sobre la imagen de los rostros de las entrevistadas. Esta desincronización del sonido permite focalizar en los semblantes de las protagonistas en los primerísimos primeros planos (PPP) que cortan los planos medios de las entrevistas. En los PPP, Lara también realiza juegos con el foco y el zoom de la cámara produciendo un efecto de atención sobre estos rostros, sobre estas miradas a cámara que nos interpelan, así como sobre sus voces. Lara crea un archivo audiovisual a partir de archivos intangibles como la historia oral y el canto para poner en valor estas memorias y autorrepresentaciones.

Tras la apertura de Ana Maria da Conceição Fernandes, el primer testimonio del filme es el de Domingas Albano Kissanga, cuyo nombre de guerrilla era Ivonne, hija del activista Albano Kissanga. En la mayoría de los relatos el nombre de la guerrilla tiene un lugar muy importante. Estas mujeres se presentan con su nombre completo, en algunos casos también invocan su nombre de casada o su filiación, y seguidamente presentan su nombre de guerra. Ese otro nombre es el que las inscribe en la Historia, es el que porta el reconocimiento de su lucha y el que hace de sus recuerdos personales parte fundamental de la memoria colectiva y la construcción de una memoria nacional con todas las complejidades que ésta implica.

Domingas cuenta y muestra cómo realizaban elementos y utensilios fundamentales para sobrevivir en las matas. Explica a cámara cómo realizar una antorcha, *archote* en portugués, y cómo debían escapar si los blancos se aproximaban. Relata que cuando murieron su padre y su madre, se quedó sola con su abuelo y tuvo que “convertirse

en hombre”. A partir de ese momento, ella se encargó de hacer las antorchas y los *andulos*. Domingas explica que el *andulo* proviene de un árbol que, golpeando su tronco, éste luego se transforma en un paño. La entrevista se corta con una escena donde un grupo de mujeres en la mata muestran de qué manera se realiza. Su testimonio pone en valor esta actividad y revela cómo en tiempos de guerra las mujeres adoptaron tareas consideradas masculinas hasta entonces. La Organização da Mulher Angolana (OMA) del MPLA consideraba crucial la emancipación de la mujer para la Revolución y la “nueva Angola” y colaboró con una construcción política e ideológica de la mujer (ROCHA, 2020). El documento número 1 de la OMA en 1973 planteaba:

Consciente do seu papel na revolução e da superação dos muitos complexos nela inculcados durante séculos, a mulher angolana avança, criando a força e a responsabilidade necessárias às realidades da guerra, de forma a trabalhar com sucesso em todas as tarefas da revolução. Assim, a mulher angolana, uma presença passiva em anos passados, surge agora como alguém que coopera ativamente na formação, saúde, produção e combate, e nas várias campanhas lançadas na revolução. E só o tempo permitirá que ela se prove cada vez mais (citado en ROCHA, 2020, p. 118).

La siguiente entrevista tiene lugar en la mata, en vez de en un espacio cerrado. Deolinda Kangamafuka, conocida por su nombre de guerrilla Ariet, aborda el problema de la alimentación. Cuenta que llegó un momento en el que ya no conocían qué era la “comida de campo” porque el pueblo ya no tenía tiempo para cultivar y trabajar la tierra; vivían como nómades, trasladándose de un lado a otro para evitar el peligro. Entonces, se alimentaban con los tubérculos que iban encontrando en el territorio como el *kissadi*. Deolinda resalta el sufrimiento que implicaba la alimentación, porque a veces pasaban días en lugares donde no tenían agua o era muy difícil encontrar el *kissadi*. La entrevista en la mata se intercala con fotos de archivo de la época en las que se muestran numerosas mujeres y niños. En comparación con los archivos fotográficos de los filmes de Pontes y Bigault, en estas fotos se observa la realización de tareas conjuntas y la vida en comunidad. Varios de los rostros de estas mujeres y niños aparecen en primer plano, algunos de ellos mirando directamente a cámara y sonriendo.

Luego se suceden los testimonios de Domingas Augusto Panzo, Rainha N'ginga<sup>3</sup> y Catarina Augusto (Baio de casamiento) pero “más conocida por Vália que es el nombre de guerra”. Ellas cuentan sobre el entrenamiento militar para el uso de armas de fuego. Domingas fue elegida entre otras mujeres de 18 y 19 años para formar parte de un grupo de guerrilleras con la llegada del Destacamento Cienfuegos. En su sección había sesenta y ocho guerrilleras. El material fotográfico de archivo muestra a estas mujeres en posición firme con el fusil en mano en un gesto de empoderamiento, aun cuando Catarina confiese el miedo que le tenía a las armas al inicio.

Las siguientes entrevistas abordan el tema de la educación en tiempos de la guerra. Francisca Adão Zombo y Ana Maria da Conceição Fernandes relatan las estrategias de los y las profesoras para dar clases con el peligro de un inminente bombardeo. Ana Maria da Conceição fue profesora en las matas y viajaba de un lugar a otro para poder tomar los exámenes.

La película también destaca el rol de las creencias y la fe en la lucha. La mamá Domingas António Kizembe acompañaba a su padre que trabajaba con las tropas haciendo magia. Relata el rito que realizaba su padre para que los guerrilleros no sean interceptados por una bala. En su testimonio aparece el canto ritual que será el último de los ejes de la película. El cortometraje se cierra con un segmento llamado “O canto como arma de combate”. Una de las entrevistadas cuenta que comenzaron a cantar para dar a conocer la cultura angolana al pueblo. Empezaron en la universidad, pero luego se acercaron a las fábricas. Su testimonio da cuenta también de las relaciones geopolíticas de la guerrilla, ya que relata presentaciones en la Unión Soviética, como en el Teatro Bolshói en Moscú.

El filme termina con un testimonio donde solo hay canto que se continua con una escena contemporánea de mujeres cantando que aparece brevemente al inicio de la película. Se trata de una escena que conlleva una fuerza política y resalta el empoderamiento femenino. Un grupo grande de mujeres cantan y bailan una de estas canciones tradicionales. Una vez más hay una preferencia por los planos cerrados y los primeros planos que colocan el acento sobre las individualidades que construyen el

---

<sup>3</sup> Este nombre de guerra hace referencia a la reina guerrera Njinga Mbandi. Líder del pueblo mbundu y reina de Ndongo y Matamba resistió durante décadas la ocupación colonial.

colectivo para que estas figuras salgan del anonimato y la imagen de “masa” que de ellas hicieron las imágenes y los archivos coloniales. De esta manera, *Mulheres de armas* busca hacer hincapié en la importancia actual de este archivo inmaterial y de una mirada no patriarcal en la configuración de los archivos y las memorias. Y, así, abre caminos para futuras relecturas de “revelaciones involuntarias” en los testimonios (GINZBURG, 2016) a la luz de estos nuevos archivos.

### **Archivos y usos por venir**

Este trabajo se propuso analizar las estrategias y gestos de montaje en las reactivaciones, relecturas y creación de archivos del período colonial portugués en África en filmes documentales de la última década. Dos de ellos, realizados por cineastas europeas que a través de una perspectiva que cuestiona la herencia colonial, se preguntan por la violencia de las omisiones, los fuera de campo y las representaciones estereotipadas para volver a leer los archivos. Joana Pontes y Ariel de Bigault ponen el acento en la configuración de los acervos y las instituciones tienen un lugar central. Exponer los mecanismos de poder y sus lógicas de exclusión se traduce en una denuncia política sobre las formas de hacer archivo y en una demanda a futuro para estos acervos.

Por otro lado, los filmes de la productora Geração 80, desde un enfoque decolonial, buscan construir nuevos archivos que confronten a los archivos coloniales a partir de la historia oral. Sin dejar de lado las contradicciones internas, estos documentales se erigen como proyectos que disputan las memorias del período de la lucha por la independencia de Angola. Sujetos que hasta hace poco tiempo se encontraban por fuera de los regímenes de lo archivable, o eran anónimos o tipificados, alzan su voz y su canto para afirmar sus identidades políticas y su memoria. Estos archivos por venir representan un desafío político para las jóvenes generaciones que asumen la honrosa tarea de defender el recuerdo y el coraje de quienes lucharon por la liberación de sus pueblos.

### **Filmografía**

*Visões do Imperio* (Jonan Pontes, 2020).  
*Fantomas do Imperio* (Ariel de Bigault, 2020)  
*Independência* (Fradique (Mário Bastos), 2015)

*Mulheres de Armas* (Kamy Lara, 2012)

### Bibliografía

DIDI-HUBERMAN, Georges. El archivo arde, trad. Juan Ennis. Das Archiv brennt, editado por Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut. Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007, 7-32. Disponible en:

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>. Acceso en 25 de agosto de 2022).

DERRIDA, Jacques. **Mal de archivo**. Una impresión freudiana, trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. México D.F.: Siglo XXI, 1977.

FRANÇA, Andréa y MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, diciembre, 2014.

GINZBURG, Carlo. Revelaciones involuntarias. Leer la historia a contrapelo. En Ginzburg, Carlo, **Cinco reflexiones sobre Marc Bloch**. Ediciones Desde abajo, 2016.

KUNZEL, Regina. Queering the Archives. A Roundtable Discussion. David Marshall, Kevin P. Murphy y Zeb Tortorici (Comps.), **Radical History Review**, Issue 122, mayo de 2015.

LEVI, Giovanni. *In: Conversación con Giovanni Levi sobre Microhistorias*, Facultad de Ciencias Sociales – Uniandes. Emitido en directo el 6 de mayo de 2021.

Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=pokxpXc5FIE>. Acceso en 19 de enero de 2023.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh (eds.), **Refiguring the Archive**, 2002. Traducción al español en *Orbius Tertius*, vol. 25, N°31. Universidad Nacional de La Plata, 2020.

OLIVEIRA, Ricardo Soares de. **Magnífica e miserável**. Angola desde a Guerra Civil. Lisboa: Tinta da China, 2015.

POIVERT, Michel. **L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire**. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

ROCHA, Júlia Tainá Monticeli. "A libertação da mulher é uma necessidade da revolução": da organização da mulher angolana à organização da mulher moçambicana (1961-1975). **Cadernos de África Contemporânea**, vol. 03, n. 5, año 2020.

Disponible en:

<https://itacarezinho.uneb.br/index.php/cac/article/view/14332/9795>. Acceso en 19 de enero de 2023.

SILVA, Dayane Augusta Santos da. **Na cobertura da retaguarda: mulheres angolanas na luta anticolonial (1961-1974)**. 2021. Tesis de Doctorado. Brasília: Universidade de Brasília.

Disponible en:

[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/43515/1/2021\\_DayaneAugustaSantosdaSilva.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/43515/1/2021_DayaneAugustaSantosdaSilva.pdf). Acceso en 19 de enero de 2023.



Os direitos de licenciamento utilizados pela Revista Histórias Públicas é a licença *Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)*

Recebido em: 30/01/2023  
Aprovado em: 28/02/2023