

Políticas del intersticio: Archivo y montaje en la imagen cinematográfica

Natalia Taccetta

I

Asumir el carácter figurativo de cualquier lenguaje artístico que explore un acontecimiento o período histórico implica, entre otras cosas, aceptar la solidaridad de las representaciones con propuestas más o menos experimentales. Conlleva medirse tanto con el problema de la representación como con el de la productividad de la distancia histórica para una toma de posición sobre el imaginario de la época. Implica muchas veces, además, vincularse con fuentes escritas, documentos verbales y fotográficos, archivos de distinto tipo, producción histórica profesional sobre causas y consecuencias, entre otros factores. A estos problemas, la imagen cinematográfica incorpora las especificidades propias de su lenguaje sin escapar a las cuestiones éticas, estéticas y epistemológicas de otros artefactos -como el de la historiografía, por ejemplo- que se relacionan con estas fuentes y dispositivos.

Este artículo propone examinar lo que podría denominarse una política del intersticio teniendo en cuenta el modo en que se articula el montaje y los usos que se le otorga al archivo en la imagen cinematográfica. Para eso, se hará referencia a la trilogía de los cineastas Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi sobre la Primera Guerra mundial (PGM). Esta se compone de *Prisioneros de guerra/Prigioneri della guerra* (1996), *Sobre las cimas todo es paz/Su tutte le vette e la pace* (1999) y *¡Oh! Hombre/Oh! Uomo* (2004) y constituyen dispositivos privilegiados para reflexionar sobre el uso del archivo de la PGM. Sus imágenes incluyen desde el registro de regimientos y prisioneros hasta la propaganda; desde imágenes de la retirada de las tropas victoriosas hasta los registros médico-militares; desde los campos de prisioneros hasta las fosas comunes. Una parte importante de las imágenes de estos films proviene del archivo del documentalista del rey Vittorio Emanuele, Luca Comerio (1878-1940), quien fue el responsable de muchas de las imágenes conocidas de Mussolini, evidentemente fascinado con la posibilidad del registro técnico. Los cineastas

dedican uno de los films a este documentalista quien, irónicamente, habiendo retratado parte de la memoria italiana contemporánea, muere en 1940 completamente amnésico.¹

Ernst van Alphen sugiere que es posible pensar la superioridad epistemológica de las obras de arte en relación con el discurso historiográfico convencional por la profundidad emocional que el arte es capaz de configurar y transmitir.² Es innegable que el arte en general y el cine en particular pueden intervenir en la articulación social de un acontecimiento o un período histórico como el de la PGM. A fin de examinar este rasgo del arte que enfrenta a la historia, se vuelve sugerente tomar la trilogía italiana para explorar la cuestión del archivo y examinar tanto la función del montaje como la potencia del intervalo. En relación con la cuestión específica del archivo –tan presente en las ciencias sociales contemporáneas para problematizar la relación entre historia, representación y temporalidad-, el cine de Gianikian/Ricci-Lucchi evidencia las potencialidades heurísticas de la imagen cinematográfica para trazar temporalidades que discuten la escritura oficial a partir de recoger –en un gesto propiamente benjaminiano- los desechos de la historia.

Estos films, además, obligan a abordar la cuestión del archivo como noción intersticial entre la historia y la estética. Configuran un entramado histórico-artístico que propone un acercamiento estilizado al pasado y se pronuncian sobre la importancia de la reconstrucción de la memoria visual de la historia. A través de la potencia veritativa de imagen documental, el espectador asiste a relatos desde y sobre las fisuras de los relatos hegemónicos. No se trata estrictamente de microhistorias, sino más bien de cartografías posibles sobre las texturas de la guerra: la de los prisioneros, los huérfanos y las mujeres que celebran los alto el fuego; los soldados en las altas cimas que luchan en y contra la nieve; los mutilados que esperan algún consuelo prostético para sus miembros fantasmas.

1 Los documentales combinan material visual de las filmotecas de Moscú, Viena, París, Madrid, Bolonia además de las imágenes del archivo de Comerio, con una banda sonora conformada por la lectura de documentos de literatura popular, cartas de soldados, madres y esposas, testimonios del archivo del Museo Storico de Trento y del Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto. Los colaboradores de la trilogía son el historiador Diego Leoni y la cantante que presta su voz Giovanna Marini. A la estructura original que tenía la trilogía, Leoni le sumó las bobinas sobre la huelga de hambre que sufrió la zona del Volga (Ucrania) en 1921 a partir de las cuales los directores redefinieron la estructura del trabajo que les permitió dar cuenta de distintos “momentos” de la guerra, incluyendo el de sus efectos sobre los cuerpos sobrevivientes.

2 Ver: van Alphen, Ernst. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, California, Stanford University Press, 1997.

Como reactualizando la propuesta de Walter Benjamin en el *El autor como productor* (1934), Gianikian/Ricci-Lucchi se toman en serio la misión de interrogar las condiciones técnico-materiales de su producción documental. En este sentido, la PGM no es sólo el tema de las películas, sino la premisa en torno a la cual se articula una búsqueda audiovisual que discute la construcción mimética. En este *corpus*, se utilizan la cámara lenta, la aceleración y el viraje al color como procedimientos técnico-poéticos que habilitan un análisis –en el sentido de disección del acontecimiento- de la guerra. La representación “mimética” se vuelve extraña: por momentos, estos artilugios suman realismo; en otros, se convierten en estrategias de distanciamiento –en el sentido del *Verfremdungseffekt* propuesto por Bertolt Brecht- propiciando una actitud reflexiva por parte del espectador.

La propuesta documental no contempla narración más allá del montaje de imágenes (con excepción de algunos carteles con indicaciones mínimas sobre lugares y fechas). Como en otras experiencias de *found footage*, el montaje constituye la herramienta de escritura fundamental al producir una deconstrucción de los eventos volviendo manifiesta la incapacidad de capturarlos en su totalidad, mostrando su incompletitud y la inestabilidad de las superficies textuales que no responden servilmente al dato histórico concreto. Parece, no obstante, dejarse entrever una propuesta moral clara, y es la de cierta obligación “de mirar el horror”. Contradiendo la idea de Susan Sontag de *Ante el dolor de los demás* (2003) donde propone que “las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo”³, los cineastas parecen más próximos a lo propuesto por Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009). Mientras Sontag parece subrayar en la imagen el carácter de obturadora del pensamiento –y su capacidad de producir cierto efecto anestesiador-, Butler sostiene que es necesario un *pathos* ético –transmitir afecto e invocar una capacidad de respuesta que amenaza el único modelo de comprensión reconocido por Sontag.⁴ Las películas de la

3 Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara, 2003, p. 53.

4 Una experiencia cinematográfica interesante para aportar a esta discusión es *El fuego inextinguible* (*Nichtlösbares Feuer*, 1969) en la que Harun Farocki no sólo va a volver evidente que la producción de napalm implica una serie de agentes productivos que diluyen su responsabilidad en la cadena seriada, sino que en los primeros minutos se pronuncia sobre la ineficacia de las imágenes del horror para dar cuenta de los acontecimientos comprometiendo al mismo tiempo la mirada del espectador. En este sentido, un joven Farocki mira a cámara después de leer las declaraciones de una víctima del napalm y, asegurando que no tendría sentido mostrar el modo en que arde un cuerpo a 3000°C frente al cual espectador primero cerraría los ojos y luego clausuraría todo interés, se apaga

trilogía de Gianikian/Ricci-Lucchi se plantan en el límite exacto entre lo que Sontag llama la estetización del sufrimiento –cuyo objeto es satisfacer una demanda consumista- y el reclamo de Butler de producir algún tipo de comprensión. Los intersticios habilitados por el montaje propician un espacio en el que el espectador advierte la imposibilidad –incluso, la inutilidad- de decidir entre pathos y pensamiento.

Cuerpos de archivo

Estas discusiones se ponen en funcionamiento especialmente en *Oh! Uomo*, donde los acontecimientos históricos ceden su lugar a la imagen del drama cotidiano de los veteranos de infantería o de “gente común” que no forma parte de los relatos hegemónicos. Es en este film donde los documentalistas deciden mostrar la guerra a través de los efectos sobre el cuerpo. Ese cuerpo humano que resiste como propone Benjamin en “Experiencia y pobreza” (1933): “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano”.⁵ Es el interés por el rescate de estas pequeñas historias el que promueve la factura fílmica y convierte al gesto de la prótesis y la reconstrucción corporal en la estrategia de la deconstrucción de la historia.

En “Pequeña historia de la fotografía” (1931), Benjamin aborda la cuestión de la legibilidad de las imágenes, sometidas siempre a una tarea de desciframiento estén o no acompañadas por el lenguaje. Las imágenes de archivo que se usan en esta trilogía fílmica están de algún modo desnudas y reclaman una inscripción y una construcción discursiva para la que el espectador debe trabajar. De modo similar lee Georges Didi-Huberman el libro de imágenes *¡Guerra a la guerra! (Krieg dem Kriege!)* de 1924 en el que Ernst Friedrich compone una suerte de álbum de horrores que funciona de un modo muy similar a lo que

un cigarrillo en el brazo después de dar el dato objetivo de que el cigarrillo arde “solo” a 400°C. Así deja en claro que la efectividad de su propuesta fílmica se vincula con la potencia de la imaginación del espectador y no con su resistencia a las imágenes de la guerra, sin privarse, de todas maneras, de explicar minuciosamente los efectos del napalm sobre la carne mientras el cuerpo de una rata arde en primer plano sublimando la necesidad de depositar la potencia de las palabras en alguna imagen.
5 Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1987, p. 168.

Gianikian/Ricci-Lucchi hacen en *Oh! Uomo* donde “las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos”.⁶

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), Didi-Huberman sostiene que los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados “justamente en su representación –política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma”.⁷ Existencia que está permanentemente en riesgo tanto por la sub-exposición -“que nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse”- o por sobre-exposición, consecuencia de que “demasiada luz ciega”.⁸ Es posible interrogar esta hipótesis desde dos ángulos diferentes. O bien focalizando en el hecho de que los pueblos son expuestos a la reiteración estereotipada; o bien apuntando a que la imagen tiene la capacidad para interrumpir el *continuum* como no logra hacerlo el *Angelus novus* de Benjamin que no puede detenerse frente al impulso que lo arrastra inexorablemente y le impide contemplar los detritos de la historia que se acumulan tras él. Los pueblos no son abstracciones, sino que “están hechos de cuerpos que hablan y actúan”.⁹ Gianikian/Ricci-Lucchi habilitan el intervalo para que ellos exhiban su diferendo, para que muestren lo que ha sido velado y para que el espectador enfrente lo que no hubiera querido ver.

La aparición de estas diferencias parece ser la intuición que guía la trilogía. A través del montaje que proponen, donde el intersticio –no solo el corte, sino más bien el hiato- es tan visible como la imagen, los catálogos de Gianikian/Ricci-Lucchi logran que *aparezca* la singularidad de eso que Didi-Huberman caracteriza como “parcelas de humanidad”. Como encarando el dificultoso trabajo de “exponer”, los documentalistas siguen de cerca el aparecer de los pueblos y ponen rostros a las cifras de muertos.

Didi-Huberman rastrea en toda su obra estrategias de legibilidad de la imagen y muchas veces avizora en el pensamiento de Benjamin el problema de una visibilidad inmanente. Desde esta perspectiva, *El libro de los Pasajes*, el último gran proyecto filosófico benjaminiano, podría entenderse como un montaje literario para leer el siglo XIX en un

6 Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014, p. 19.

7 *Ibid.*, p. 11.

8 *Ibid.*, p. 14.

9 *Ibid.*, p. 22.

ahora de cognoscibilidad. Como si quisieran repetir ese gesto con un montaje en movimiento, Gianikian/Ricci-Lucchi leen el acontecimiento desde los documentos visuales de la guerra y, como Benjamin, encuentran en la imagen un “punto crítico”, el instante dialéctico que permite ir y venir del ahora y el pasado conformando constelaciones que hablan de la espesura de la historia. Esto se logra por el montaje con el que no intentan construir continuidad, sino fisura, un tiempo cairológico vuelto espacial. Las imágenes están confinadas a la manipulación y alcanzan legibilidad en el momento de su recuperación por parte del movimiento y el montaje. Gianikian/Ricci-Lucchi permiten que este archivo poco conocido configure un acontecimiento a partir de la intervención sobre el fotograma y el montaje intelectual.

En Benjamin, la imagen alcanza legibilidad cuando se dialectiza abriéndose a una nueva vida. Esta amalgama de pasado y presente se filtra en los mismos gestos que la descomponen. En este sentido, los documentales constituyen montajes de gestos que problematizan cualquier acercamiento convencional a la temporalidad de la imagen y el tiempo que ella soporta. Esto vuelve posible pensar las decisiones de Gianikian/Ricci-Lucchi como parte de la articulación estético-política, no de grandes acontecimientos, sino de “gesto-imágenes” de la historia configurados como un gran archivo.

“Archivo” es, como propone Andrea Giunta, un concepto que penetra en las prácticas artísticas del mundo contemporáneo como uno de los rasgos más sobresalientes.¹⁰ No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de la plataforma para la profanación de posibles decibles. Constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. La “fiebre de archivo” o el “impulso de archivo” de mediados y fines de los años 1990 inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas o convencionales adquiriendo incluso el carácter de contradiscursivas. En este sentido, las reflexiones de Michel Foucault en torno al archivo siguen resultando fundamentales; el archivo se vincula con la legalidad, pues es “la ley de lo que puede ser dicho”, tal como propone en *Arqueología del saber* (1969). Se trata, entonces, del terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir.

Los documentales de Gianikian/Ricci-Lucchi se instalan en el terreno de lo decible con imágenes que, articuladas con los efectos cinematográficos, “hablan por sí solas”

¹⁰ Giunta, Andrea. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile, Palinodia, 2010.

promoviendo una legalidad nueva. El archivo de los cineastas obliga a reflexionar sobre el acto mismo del registro y los problemas de la presentación de la imagen cuando bordea el trauma. Configuran de este modo un contra-archivo que piensa la cesura, la medialidad y el intervalo.

Por la preeminencia de la imagen en el mundo contemporáneo, el arte en general y el cine en particular constituyen dispositivos evidentemente legitimados para discutir el proyecto de la modernidad que eclosiona en la PGM y el archivo que se constituye precisamente a partir de este fracaso: “Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad”,¹¹ sostiene Sontag. Se trata de una modernidad en la que las imágenes circulan sin una narrativa que las contenga, que exigen cierto ordenamiento a partir del cual volver sobre la pregunta por la administración, el registro y la reproducción. Obligan a una política de la mirada que medie la particular experiencia de atravesar las imágenes de la historia en una temporalidad siempre nueva. En este sentido, los films de la trilogía se alejan de la mirada profesional¹² para volver evidente el “derecho a ver en el archivo –con la tecnología pertinente- [que] constituye en sí mismo un derecho de mirada”,¹³ el modo en que reverbera incansablemente el acontecimiento al tiempo que se diluye en el espacio activado para el espectador en presente. La trilogía permite mirar la guerra de cerca, por fuera de la sobrecodificación convencional y en un ejercicio novedoso de visualidad de la historia.

A partir de la administración de las imágenes –sometidas a clasificación, ordenamiento y fijación de la duración- y la expectación –intervención sobre el espectador a partir de los colores, el montaje, la utilización de ralentización, entre otros recursos- los films constituyen dispositivos que actualizan la idea de “mundo-imagen” de Susan Buck-

11 Sontag, Susan. *Op. cit.*, p. 27.

12 En su libro *La representación de la realidad*, Bill Nichols aborda en un capítulo dedicado a la construcción axiográfica del espacio documental la construcción de la mirada documental frente a la muerte. Siguiendo una propuesta teórica de Vivian Sobchack, asume que una de las miradas posibles a partir de las cuales se implantan valores en el documental es la mirada clínica o profesional, que conforma la sensación de que el dispositivo establece una distancia clínica respecto de los sucesos representados, es decir, que no interfieren emociones u otros patrones del pathos en su acercamiento a la realidad. Ver: Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997.

13 Gómez-Moya, Cristina. *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile, Palinodia, 2012, p. 17.

Morss. Con ella, la autora piensa que las imágenes se incorporan a la vida con la aspiración de combatir una suerte de vacío de imaginación a través de revelar el síndrome del recuerdo junto al gesto de invitar a “ver con los propios ojos”.¹⁴ Esto lo logran los cineastas con la utilización exclusiva de material de archivo con el que consiguen un peritaje imaginal. Dilatan la dimensión espacial con un tiempo de expectación que confirma el poder de la imagen para reponer la temporalidad del examen donde, como propone Boris Groys, “el ciudadano del mundo contemporáneo debe hacerse cargo de la responsabilidad ética, estética, y política de su auto-diseño”.¹⁵

Oh! Uomo comienza con la victoria de Italia en la mañana del 24 de octubre de 1918. Los desfiles victoriosos aparecen en imágenes en negativo. Estilizadas, las imágenes de Mussolini en Etiopía parecen proponer que el fascismo surge de las cenizas de esta “gran” guerra. Los mecanismos de extrañamiento en la imagen ceden paso a lo que el film denomina “el cuerpo de los niños”. Se observan los niños que han quedado con deformidades de todo tipo y distintos grados de desnutrición en Viena, mientras la música atonal los sigue, hambrientos, jarros en mano, esperando la ración de comida. En Rusia, los niños muertos aparecen amontonados y el montaje los intercala con imágenes de animales famélicos y campesinos desesperados. Los que no han muerto, recogen sobras del piso.



14 Ver: Buck-Morss, Susan, “Estudios visuales e imaginación global”. *Antípoda*, n° 9, julio-diciembre 2009.

15 Groys, Boris. “La obligación de auto-diseñarse”. *Antología*, México, Cocom, 2013, p. 65.

Como continuando con una escala etaria, sigue en el film “lo que queda” de “el cuerpo de los soldados”: desde los temblores hasta las dificultades para caminar; desde los tics nerviosos hasta los ojos de vidrio. Curiosamente, este impacto se vuelve más extraño cuando los mutilados sonríen a cámara, fumando de modo distendido. *Oh! Uomo* lo deja claro: la guerra prolongada obliga a naturalizar todo. Esa naturalización se percibe como abyecta mientras se suceden los rostros monstruosos, que se sofistican aún más con los paliativos: prótesis para los ojos, la mandíbula, la nariz, la boca o incluso la mitad del rostro. Este archivo apunta a la resiliencia de ese quebradizo cuerpo humano del que hablaba Benjamin; sojuzgado, pero no tan frágil, se levanta sobre la ortopedia y se ayuda con el garfio. Los cineastas se comportan como los “traperos de la historia” ocupando el lugar del historiador que va a buscar los desechos de los relatos oficiales, como si buscaran el verdadero rostro de la guerra.

El film no parece tan interesado en la descripción minuciosa de acontecimientos como en el registro de gestos, cuerpos o las mínimas circunstancias que no formen parte de los relatos dominantes. Su cámara analítica –a la que definen como una combinación de un raíl vertical donde se encaja el material de archivo que se mueve manualmente y un raíl horizontal que sostiene la cámara que registra el fotograma original al que se reencuadra, ralentiza o colorea- les permite capturar detalles que podrían haber pasado inadvertidos. Hay un potencial emancipador en este procedimiento; en cada detalle hay un relato sobre la historia, un fragmento del pasado y una posibilidad mesiánica de releerlo. Entre ellos, un espacio ostensible que propone al espectador la obscenidad de mirar. Se trata de un trabajo sobre el archivo de la guerra que no tiene pretensiones de “reconstrucción”, sino que intenta dar identidad a los grandes enunciados. Los muertos de la PGM se convierten en gestos que comprometen al espectador a una mirada sobre el pasado y el presente a la vez.

En *Oh! Uomo*, la guerra ha pasado, pero se ha impreso implacable en la carne del soldado instaurando una suerte de intervalo corporal de posguerra caracterizado por las cicatrices. De este modo, fotograma y cuerpo se convierten en espacio-tiempos de la guerra, es decir, superficies de inscripción del acontecimiento y referencias a partir de las cuales leerla.



El archivo de Gianikian/Ricci-Lucchi se arma a partir de la co-presencia de temporalidades heterogéneas que conforman una trama de lo contemporáneo en el sentido que Agamben da a este término. Para este filósofo, lo contemporáneo es “la vía de acceso al presente” y “tiene necesariamente la forma de una arqueología”.¹⁶ Los cineastas tienen la firme intención de desvelar ciertos encubrimientos de las cifras de la historia, como las hambrunas, los rostros deformados, los cuerpos mutilados. Los cineastas se instituyen como el contemporáneo “que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad”.¹⁷ El cineasta es así una figura a la que va dirigida el reclamo de Benjamin de “presentificar lo pretérito” y no ser culpable del “escamoteo”.¹⁸ Ser contemporáneo para Agamben es, en definitiva, tener coraje, pues “significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente”.¹⁹ De modo similar, recoge Benjamin el reclamo de Hofmannstahl de “leer lo que nunca fue escrito”.²⁰ Gianikian/Ricci-Lucchi parecen repetir la premisa. Les preocupa dar cuenta de una ética de

16 Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 27.

17 *Ibíd.*, p. 21.

18 Benjamin, Walter. *Dialéctica en suspenso. Fragmentos de historia*. Santiago de Chile, Arcis Lom, 2002, p. 74.

19 Agamben, Giorgio. *Op. cit.*, p. 23.

20 Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 86.

la mirada, pues lo que se ve de la guerra no es la postal victoriosa ni una representación estilizada de la derrota, sino la presentación de los trapos de la historia que Benjamin quería recoger.

Archivo de gestos

En la economía del archivo de Gianikian/Ricci-Lucchi, se construye la PGM desde la demanda de lo no-visto y el pueblo desaparecido. Los realizadores se apropian de las imágenes para constituir un espacio-tiempo por “fuera” del acontecimiento tal como aparece descrito en las historiografías profesionales. El desconocimiento sobre las imágenes de este archivo no sólo da vida al acontecimiento, sino que lo configuran “por primera vez”. Establecen una “terapia de choque” como las llama Sontag cuando se refiere al mencionado *¡Guerra a la guerra!*. No se trata de un archivo neutral, sino de un poder inherente a la acumulación y las reglas del decir, organizados por carteles que pocas veces superan la indicación geográfica y temporal, mientras claman por una completitud imposible. Como es lógico, el archivo no se agota en la causalidad historicista, sino en un presente de inaudibles.

El archivo queda conformado a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado, siempre amenazado con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento desde los huecos. Según Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son precisamente los vacíos entre los documentos los que problematizan incluso dicotomías como barbarie/cultura al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Entre los documentos hay supervivencias que hasta en su mismo instante de enunciación son siempre anacrónicas. El gesto archivístico de los cineastas complejiza las determinaciones al volver evidente el carácter ineludiblemente fragmentario del montaje final. En este sentido, Didi-Huberman señala en *El archivo arde*²¹ que las imágenes de archivo no contribuyen a un *arkhé* ni a una totalidad, sino que necesitan de la imaginación para descorrer el “efecto de velo” que cubre la producción de imágenes ineludiblemente atravesadas por las tecnologías –como la fotografía y el cine– que estaban a punto de revolucionar la historia de las ideas estéticas y la disciplina historiográfica. La trilogía de Gianikian/Ricci-Lucchi, en efecto, posibilita algún tipo de acceso al acontecimiento, pero

21 Didi-Huberman, Georges. “Das Archiv brennt”. Didi-Huberman, Georges y Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin, Kadmos, pp. 7-32.

uno que no resiste las reticulaciones disciplinares, sino que se abre a las conexiones inestables que afectivamente traza el espectador.

Por otra parte, la imagen de archivo no es nunca un retrato tranquilizador; por el contrario, se inscribe en una época para cuestionarla. Es buscando también esta estrategia de lectura que en *Mal de archivo* (1995) Jacques Derrida insta a renovar el concepto de modo tal que dé cuenta de su carácter construido, de ser testimonio de “algo” difuso, complejo, a desentrañar, en un movimiento incansable cuyo tiempo es estratificado. Una noción de archivo que haga evidente que se trata del lugar donde recalán los documentos que transitan desde lo público a lo privado y, ocasionalmente, de nuevo a lo público. Que “archivo” no es un concepto exclusivamente vinculado al pasado disponible, sino que también articula un lazo con el futuro. Didi-Huberman parte de la productividad de estos desplazamientos para asumir como premisa de la construcción de la historia que su escritura se configura en torno a los intersticios nunca completados y las conexiones siempre discutibles.

La imagen supone además el problema de la ambigüedad de su estela visual, por eso tal vez podría pensarse que el gesto de archivar es justamente también una forma de volver irrecuperable. La imagen no estabiliza su sentido ni su uso o sus usos. Incorpora, además, otra dimensión en la que se distribuyen espacio-temporalmente las relaciones de coexistencia de esas imágenes. Estos archivos, entonces, constituyen artefactos para compensar las ausencias de las historias convencionales. Los cineastas se comportan como archivistas y profanadores. Por un lado clasifican, seleccionan y conservan para describir; por otro lado vuelven disponible y desacralizan para quitar el peso de la signatura “teológica”.

La trilogía expone múltiples escenas de la PGM no conocidas. Los fetiches del siglo – principalmente, el cuerpo sojuzgado, sustrato del discurso biopolítico- aparecen especialmente en *Oh! Uomo*, pero las tres películas se inscriben en la discusión sobre cómo mostrar el horror. ¿Cómo mostrar los cuerpos mutilados de la PGM? ¿Mostrar sin reticencias o articular un dispositivo cuyos cuadros escapen a la estetización? ¿Cómo priorizar el padecimiento del frío en la guerra de las altas cumbres y no las estrategias bélicas? Gianikian/Ricci-Lucchi optan por la exhibición descarnada. Exploran la imagen como

reclamo frente a la amnesia que se expande frente a los horrores del siglo XX con mutilados y muertos en las nieve.

El archivo constituye un enorme cuestionamiento a la historia por su doble naturaleza: por un lado, se trata de un repositorio real, es decir, una colección de objetos que sobreviven a la clasificación y la selección; por otro lado, es el reflejo de algo más grande –igualmente real– que constituye la imagen de un acontecimiento. El montaje es –entre ambos matices– el procedimiento soberano. El trabajo con el *found footage* reside en la relación deconstructiva con las imágenes para producir y enfatizar la discrepancia y la escisión. Estos films articulan visibilidad/invisibilidad de un modo complejo: se trata de un cine de apropiación que adquiere estabilidad allí donde la imagen es ambivalente. Emilio Bernini lo explicita claramente: “el documental de *found footage* trabaja con el metraje encontrado para, analizando sus capas, hacer visible aquello que no ha sido visto, mostrar en los nuevos encadenamientos sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados o que permanecían ocultos”.²²

Estos films permiten establecer una relación entre esta concepción del archivo y el cineasta, que podría pensarse incluso como una figura de la subjetividad fundamental en un siglo donde la técnica y el espectáculo traban indisoluble relación. El pensamiento de Agamben ha problematizado precisamente esta búsqueda de la imagen en una filosofía en la que perviven especialmente las huellas de Guy Debord –quien encontró en la producción audiovisual gran potencial para desestabilizar las formas de la cultura espectacular–, Benjamin –quien dotó a la imagen del poder mesiánico capaz de interrumpir las lógicas hegemónicas– y Aby Warburg –quien pensó la historia del arte como los infinitos fotogramas de una gigantesca película.

La “película” que fantaseaba Warburg no incluía prisioneros del frente oriental, ni imágenes de la estepa rusa viradas al rojo, ni muertos en fosas comunes, ni prisioneros austrohúngaros andrajosos fumando pipa en campos de prisioneros como ofrece *Prigioneri della guerra*. Debord no usó en sus experiencias situacionistas escenas de soldados preparando cañones, ni en la línea de fuego, ni una misa en un paisaje

22 Bernini, Emilio. “*Found footage. Lo experimental y lo documental*”. Listorti, Leandro y Trerotola, Diego. *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*. Buenos Aires, Ediciones del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2010, p. 35.

abrumadoramente blanco como en *Su tutte le vette è pace*. Sin embargo, no es difícil imaginar que cuando Benjamin tematizaba la pobreza de experiencia se refería al racionamiento de comida de los prisioneros, las familias desamparadas en vista de sus casas destruidas en Voivodina en 1915, las bajadas de los trenes de los miles de heridos, las marcas en el pecho de los prisioneros de guerra y los muertos arrojados al campo.



Warburg tenía explícito interés en desocultar, a través de la configuración de un archivo de conexiones afectivas, la lógica dominante de la historia teleológica en el arte. Es mediante el montaje que Warburg quería explorar el potencial de una historia iconográfica del arte occidental que no prestara atención al aurático y aislado espacio del objeto estético, sino que asumiera las imágenes como partes de una constelación mayor. Se concentró en el movimiento y el significado intersticial que surgía entre ellas. Llamó a su ciencia de la historia del arte *Mnemosyne* -la palabra griega para memoria-, cuyo principio rector era el intento de mapear la cultura europea para descubrir los momentos en los cuales la imagen emergía como una huella memorística del pasado.

En el modelo de Warburg, la imagen puede dislocar el todo e interrumpir para modificar, revelar y solicitar las narrativas predecibles, es decir, aquellas que forman un *continuum* que limita la posibilidad de voces alternativas y formas más dinámicas y fluidas de pensar la historia. Con Warburg, surge la posibilidad de hacer aparecer una suerte de historia cinematográfica. En ella, Philip-Alain Michaud destaca al movimiento como rasgo principal, es decir, el modo en que la obra de arte intenta capturar al sujeto en acción como el naciente cine, contemporáneo de Warburg, en el que es posible ver la transmisión gradual de figuras en movimiento hacia la reproducción animística de lo viviente. De aquí la habilidad del cine para reproducir la fluidez del cuerpo del mismo modo en que el ojo se entrena para capturar al cuerpo en el gesto. Gianikian/Ricci-Lucchi juegan con estas estrategias primitivas: no solo van de la imagen total a la disección de sus partes sino que el movimiento se ralentiza para hacer aparecer el detalle desapercibido descomponiendo el metraje en cada uno de sus instantes.

Michaud piensa las hipótesis de Warburg en un terreno que es sugerente a la hora de abordar la relación entre arte e historia, más específicamente, entre cine e historia. La noción de *Zwischenreich*, aunque de traducción dificultosa, intenta pensar la potencialidad de la lógica intersticial que plantea la historia warburgiana. Literalmente, sería “un reino-entre”, es decir, alude a lo que se produce *entre* las imágenes, en los espacios intermedios o, como propone Michaud, en el intervalo. Como el atlas warburgiano *Mnemosyne*, los films de Gianikian/Ricci-Lucchi pueden ser pensados a partir de la idea de intervalo, de la explicitación del hiato, del espacio de imaginación que queda entre las imágenes. Como si

fueran iconologías de intersticios de la guerra, los films configuran una memoria topográfica a partir de las espesuras generadas por el viraje al color, la cámara lenta, la aceleración, el cuadro detenido, configurando una suerte de catálogo ligado a lo afectivo. Michaud sugiere, además, que la introspección y el montaje son las claves para comprender esa iconología. Son procedimientos inherentes a la historia y al cine que permiten tramar la PGM con una temporalidad cinematográfica, no tanto *sobre* la guerra como *de* la guerra.

La discontinuidad plantea anacronías que activan las propiedades dinámicas de las imágenes, que permanecen latentes hasta que pasan al acto en la disposición secuencial. A partir de la noción de “engrama” –huella mnémica- de Richard Semon, Warburg pensaba un dispositivo –un atlas, un film- para hacer resurgir la experiencia del pasado en una configuración espacial. Como las imágenes de la historia del arte de Warburg, las imágenes del archivo cinematográfico son, literalmente, “fotogramas”. Gianikian/Ricci-Lucchi las componen a partir de la comparación y el *découpage*. Funcionan como secuencias discontinuas que exhiben su verdadera condición solamente a partir de su encadenamiento en el dispositivo.

El período histórico se abre a una dimensión temporal no puramente artística o no exclusivamente visual. Esta intuición guía toda la búsqueda de Warburg en las placas negras de *Mnemosyne* sobre las cuales construye incansablemente cadenas de imágenes de orígenes muy dispares –reproducciones de obras de arte, pero también publicidades, cortes de diarios, mapas-, convirtiéndose en un instrumento de orientación destinado a seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones hasta los estratos más prosaicos de la cultura moderna. Rechaza deliberadamente las jerarquías normativas del arte habilitando una definición extra-artística de las imágenes, más ligada a lo ético-político. Agamben describe la operación del siguiente modo:

El atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de “dinamogramas inconexos”, *abgeschnürte Dynamogramme*), en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas.²³

23 Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Valencia, Pre-textos, 2010, p. 37.

Como el trabajo warburgiano, los films de la trilogía italiana son atlas de reconstrucción y disposición sincrónica. Sus secuencias bordean alguna cronología para escapar de modo deliberado a una representación lineal haciendo a sus imágenes sobrevivir espectralmente en una vuelta a la vida artificial, coloreada, detenida, acelerada, intervenida con la música, escandida por la poesía.

El cine recapitula la antinomia general de la imagen en la medida en que se trata de “un campo de fuerzas estructurado por una polaridad entre la reificación mortal y la obliteración del gesto”²⁴ y, podría agregarse, es también la preservación de la *dýnamis* intacta, en tanto pura potencia, pura fuerza de actualización constante, como las imágenes de Muybridge del cuerpo humano en plena actividad. El cine pone al cuerpo en movimiento y lo libera de la “potencia fascinante de la imagen estática, liberando lo gestual”.²⁵ Lo gestual se puede comprender aquí como la interrupción del flujo de imágenes que constituye una potencia de actualización permanente o, lo que es lo mismo, de actualización imposible. Con la interrupción y el intersticio, Gianikian/Ricci-Lucchi consiguen la revelación del gesto que irrumpe en la imagen estereotipada para redimir al rostro en un régimen que propone verla como una compensación frente a la devastación del presente. En los films se asiste al gesto como potencia histórica; una que no se clausura en la causalidad, sino en el intervalo entre aceleración y dilatación.

El archivo de Comerio se desclasifica en una temporalidad y espacialidad nuevas. La apuesta historiográfico-archivística de Gianikian/Ricci-Lucchi escapa a las crononormatividades como el atlas warburgiano. Esto permite asumir la potencia discontinuista del montaje que recupera los gestos no-registrados, las historias no-escritas, los cuerpos no expuestos. En esto radica la relectura de estas perspectivas teóricas para reevaluar la premisa por la que el archivo es tanto un punto de partida como un destino para el arte contemporáneo, que sigue teniendo muchas veces la voluntad de volver sobre los vacíos de la historia o los relatos más legitimados sobre los acontecimientos del pasado.

La propuesta de archivo de Gianikian/Ricci-Lucchi puede pensarse como una política del intersticio, pues el corte y la discontinuidad hacen aparecer la verdad provisoria de cada

24 Noys, Benjamin. “Film-of-life: Agamben’s Profanation of the Image”. Gustafsson, H. and Grønstad, A. (editors). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nueva York. Bloomsbury, 2014, p. 92.

25 *Id.*

movimiento. Lo hacen con un contra-archivo que valora la potencia de la imagen para asumir el carácter performativo de toda apropiación del pasado. Los cineastas asumen que el fundido, la yuxtaposición, la cámara lenta, el corte, la cámara analítica preocupada por el detalle, constituyen modos de combatir estético-políticamente las miradas convencionalizadas sobre la historia. El espectador asiste, entonces, a una suerte de “cambio ontológico” en la noción de archivo: ya no es sólo un repositorio de documentos, sino más bien “una dinámica y una herramienta de producción generativa”.²⁶ Producto, como es, de una contaminación entre arte y documentación, posibilita actualizar modos de intervenir política y artísticamente también en el cine.

²⁶ Ostoff, Simone. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York, Atropos Press, 2009, p. 11.