

**El pasado como metástasis: archivo, memoria
y colonialismo en la poética de Gianikian y Ricci Lucchi**

*The Past as Metastasis: Archive, Memory
and Colonialism in the Poetics of Gianikian and Ricci Lucchi*

Isdanny Morales Sosa



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

El pasado como metástasis: archivo, memoria y colonialismo en la poética de Gianikian y Ricci Lucchi

The Past as Metastasis: Archive, Memory and Colonialism in the Poetics of Gianikian and Ricci Lucchi

Isdanny Morales Sosa¹
 Universidad de Chile
 Chile

Recibido: 19 de febrero de 2020

Aprobado: 08 de octubre del 2020

Resumen

El presente artículo examinará cómo podemos pensar las metodologías cinematográficas de la pareja Gianikian-Ricci Lucchi en relación con un cine político a partir de tres filmes representativos, *Del Polo al Ecuador (Dal Polo all'Equatore, 1986)*, *Imágenes del Oriente: turismo de vándalos (Immagini dell'Oriente: turismo da vandali, 2001)* y *País bárbaro (Pays barbare, 2013)*. Se analizará su relevancia, principalmente del trabajo con material de archivo, para la generación de un tipo de cine que pone en evidencia los colonialismos y fascismos del pasado a través de un ejercicio de memoria que hurga, no en el relato de la gran Historia, sino en rostros concretos, ademanes, prácticas y objetos no solo de las víctimas, sino también de los victimarios, con lo cual se configura una poética que versa sobre “la pretérita densidad de nuestro presente”².

Palabras claves: cine; documental; archivos audiovisuales; colonialismo

¹ Doctoranda en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile. Becaria CONICYT Doctorado Nacional. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (*Summa Cum Laude*). ORCID: 0000-0003-0106-1465. Correo electrónico: isdanny.morales@ug.uchile.cl

² Con este término se parafrasea el título de la conferencia magistral *Huellas. La pretérita densidad del presente*, dictada por el Dr. Sergio Rojas el 29 de agosto de 2019 en el marco del *III Encuentro de Núcleos de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso*, MAC Parque Forestal, Santiago.

Abstract

This article based on the analysis of three representative films, *From the Polo to the Equatore* (Dal Polo all'Equatore, 1986), *Images of the Orient-Vandal Tourism* (*Immagini de-ll'Oriente: turismo da vandali*, 2001) and *Barbaric Land* (*Pays barbare*, 2013), will be examining how we can think about the cinematographic methodologies of Gianikian-Ricci Lucchi in relation to a political cinema. We will analyze their relevance, mainly from the work with archive material, for the generation of a type of cinema that puts in evidence the colonialisms and fascisms of the past through an exercise of memory that delves, not in the great History, but in concrete faces, gestures, practices and objects not only of the victims, but also of the victimizers, configuring a poetics that deals with the past density of our present.

KEY WORDS: cinema; documentary films; film archives; colonialism

La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla
(Benjamin, 2008, p. 43)

Introducción

Imágenes de viajes, turistas occidentales y otros culturales atraviesan buena parte de la cinematografía de Yervant Gianikian (Merano, 1942) y Angela Ricci Lucchi (Lugo, 1942 - Milán, 2018). Ambos, influenciados por el trabajo de Dziga Vertov, Lev Kuleshov, entre otros, iniciaron su obra en conjunto en la década de 1970 con la producción de cortometrajes experimentales, trabajo con objetos y lo que llamaron cine perfumado. Este último, en síntesis, pretendía evocar la memoria a través de la generación de atmósferas sensoriales con motivo de la proyección de materiales audiovisuales acompañados de aromas.

Robert Lumley (2013) señala el giro que implica para el trabajo de los directores la compra del archivo de Luca Comerio, en 1982, quien fuera pionero del cine documental italiano, camarógrafo y fotógrafo de la guerra en Libia y de la Primera Guerra Mundial, productor de reportajes de actualidad, explorador en la India, Uganda, Egipto, entre otros espacios. El archivo contenía materiales muy deteriorados como documentales filmados entre 1900 y 1920, películas de viaje, etnográficas, científicas y de guerra, la mayoría de ellas del propio Comerio, pero también de otros realizadores que había coleccionado y que no estaban catalogados.

La mayor parte de la bibliografía consultada coincide en que la colección constituía un rico mapa que permitía conocer buena parte del mundo colonial de entonces. Además, contenía imágenes provenientes de la Primera Guerra Mundial y ejemplificaba, como sostiene Lumley (2009), la idea de que la cámara puede ser otra arma de guerra del imperialismo en tanto sus imágenes se encontraban inscritas en la corriente colonialista italiana. No obstante, era un archivo que la propia Cineteca de Milán se había rehusado a adquirir por estar más interesados en el cine de ficción que en el documental, pero que Gianikian habría sabido valorar bajo la consideración de que la experimentación del cine italiano del momento se encontraba mayormente en el documental y no en la ficción.

La célebre frase de Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinema* apunta que el cine es una forma que piensa. Natalia Taccetta (2013) explica, a propósito, que “el cine es un medio que permite pensar –generando a partir de la superficie audiovisual una dimensión reflexiva

más o menos sofisticada– a partir no tanto de los objetos representados como de los modos en que ellos se presentan” (p. 89). El presente artículo, hilvana ideas a partir de tres filmes representativos a saber, *Del Polo al Ecuador [Dal Polo all’Equatore]* (1986), *Imágenes del Oriente: turismo de vándalos [Immagini dell’Oriente: turismo da vandali]* (2001) y *País Bárbaro [Pays barbare]* (2013). Esto para evidenciar de qué modo el proyecto estético de Gianikian y Ricci Lucchi se articula como una forma que piensa; mediante el análisis de los principales elementos del lenguaje audiovisual, esto es, encuadres, planos, estrategias de montaje y temporalidad cinematográfica. Se analizará la relevancia de sus metodologías poéticas, principalmente del trabajo con material de archivo (*found footage*) y el manejo de la cámara analítica. Ambos recursos se proponen como herramientas para la generación de un tipo de cine político que demuestra los colonialismos y fascismos del pasado a través de un ejercicio de memoria que hurga en los rostros concretos, los ademanes, las prácticas y los objetos no solo de las víctimas, sino también de los victimarios.

Para sostener nuestra argumentación, nos apoyaremos en las tesis de algunos pensadores, especialmente vinculados a las teorías poscoloniales y decoloniales, la antropología visual y el cine político. En este sentido, retomaremos reflexiones de Edward Said, Frantz Fanon, Nelson Maldonado, Aníbal Quijano, Jacques Rancière, Adolfo Colombres, entre otros, cuyas tesis devienen tremendamente oportunas para la comprensión del proyecto estético de Gianikian y Ricci Lucchi. Como puntualizaremos hacia el final, interesa de qué modo los cineastas generan una poética que versa sobre *la pretérita densidad de nuestro presente*.

Viajes, cine documental etnográfico y colonialismo

La Historia de la humanidad se encuentra edificada a partir de grandes viajes. El peregrino ante lo desconocido y el arrojamiento de estímulos informativos dispersos, clasifica, taxonomiza y construye metonimias erráticas a partir de la morfología de partes diferenciables. Los diarios de navegación, las crónicas, incluso los videos caseros o la contemporánea modalidad de *selfies* y fotografías de *smartphones* fungen, no solo como narraciones de hechos concretos, sino más bien como registros de las percepciones de los viajeros.

En específico, es relevante recordar, para el desarrollo de este artículo, que los inicios del cine documental estuvieron marcados por las experiencias de viajes de sus realizadores, cítense como ejemplos los notables casos de Robert Flaherty y Jean Rouch. Como sostiene del Rey-Reguillo:

la vinculación entre cine y turismo se remonta a los primeros tiempos del cinematógrafo y vino motivada tanto por el hecho de la movilidad virtual que el nuevo medio de expresión propiciaba como por su capacidad de hacer próximos espacios que, en las postrimerías del ochocientos, resultaban, más que lejanos, remotos y, en la práctica, inaccesibles para buena parte del público (2007, p. 12).

El explorador/documentalista sería los ojos del europeo en los lugares distantes. Entonces, a través del cine, se podían conocer espacios ignotos, ciudades, paisajes y pequeñas comunidades, su gente y costumbres. Para Franco Passarelli (2017), el interés por el Otro estaba relacionado con un “modelo de ‘etnografía de salvataje’, propuesto por James Clifford..., donde se entendía que las culturas ‘prístinas’ estaban en peligro de extinción y, por lo tanto, había que registrarlas antes de que se pierdan” (p. 120). El autor llama a estas prácticas como “viajes audiovisuales”, según lo cual el cineasta/documentalista construye fílmicamente “un espacio y un tiempo particular en el cual ... se desplaza y donde se encuentra con un sujeto (objeto para la época) Otro” (p. 121).

Como sucede con la tradición de textos que analiza Edward Said (2008/1978) en *Orientalismo*, también estas imágenes se tratan de *representaciones* del Otro, “y no retratos ‘naturales’ de Oriente” (p. 45). Esto significa que la selección de determinadas estrategias de lenguaje, por parte de los hacedores de material audiovisual, no era inocente ni estaba desprovista de connotaciones, sino que portaba consigo la ideología de quien se encontraba detrás de la cámara. En este sentido, para Passarelli (2017), las herramientas escogidas por el viajero/documentalista, es decir, tipo de plano, encuadre, movimiento de cámara, punto de vista, montaje, entre otras, no son azarosas, sino que “nos dicen mucho acerca de la postura del viajero/realizador” (p. 122). En realidad, estos ofrecen información sobre el sistema de valores y creencias de la cultura europea moderna y de su forma particular de entender a los Otros, más que datos objetivos de los Otros en sí mismos. Algo similar alega Said (2008/1978) en relación con los documentos que analiza. Para el teórico, el orientalismo, en una de sus acepciones, entendido como el grupo de textos que escriben y piensan sobre el Oriente “es –y no solo representa– una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con ‘nuestro’ mundo” (p. 35).

El cine documental etnográfico de inicios del siglo XX construye representaciones estereotipadas y profundamente colonialistas de los Otros. Su misión consiste en la catalogación, la clasificación y el archivo. Instancias que, finalmente, cosifican e implantan un discurso fascista sobre el individuo, cuya supuesta esencia, narrada por el centro en tanto

dueño de los dispositivos mecánicos, disiente del modelo hegemónico burgués patriarcal, blanco y heterosexual.

Durante su disertación, Said (2008/1978) también rescata y comenta una serie de razones con las que el discurso orientalista de finales del siglo XIX e inicios del XX justificó su dominación sobre el Oriente. En síntesis, se apela a que los orientales son incapaces de lograr algo por sí solos, de ahí que necesiten de países guías, con pensamiento lógico que, a su vez, conozcan su cultura. En tanto no evangelizados, supuestamente bárbaros y tecnológicamente mucho menos sofisticados, los Otros, objetos de las miradas del cine documental etnográfico, se asumen como inferiores y despreciables. Así, forman parte de una lógica de poder organizada eurocéntricamente, la cual considera aceptable un único modo de sentir, vivir, relacionarse y que se ordena en torno a “la idea de que existe un solo conocimiento válido, producido como perfecto conocimiento en gran medida en el Norte global, que llamamos ciencia moderna” (De Sousa Santos, 2011, p. 16).

El teórico argentino Adolfo Colombres se ha encargado particularmente del estudio del cine documental etnográfico, desde las herramientas que aporta la antropología visual. Según su criterio, “la antropología visual es una antropología de la mirada, pero no de cualquier mirada sino de la que recae sobre el otro, y también de la que se vuelve sobre sí mismo tras haber recorrido los caminos de la diferencia” (Colombres, 2007, p. 76). Demetrio E. Brisset (2010) cuestiona justamente las implicaciones de esa mirada y cita a Leslie Devereaux cuando pregunta: “¿puede un autor o un cineasta ... enraizado en una cultura, en un sexo, producir jamás una representación de otra cultura o sexo que no sea, en alguna medida, un estereotipo?” (p. 79).

Del hilo reflexivo que hemos tratado de articular, se puede concluir que cada cultura posee una mirada específica, una manera particular de entender e interpretar el mundo. De ahí que Colombres (2007), con el proyecto de la antropología visual, proponga la indagación en esa mirada y evidencie cuánto se encuentra teñida y deformada de ideología y subjetivismo. Colombres (2010) también ofrece una posible clasificación sobre algunas miradas que se pueden detectar tanto en el documental como en la ficción. Entre ellas, valdría mencionar, a propósito de las imágenes de archivo con las que Gianikian y Ricci Lucchi inicialmente operan, el denominado “ojo expresionista”, cuya singularidad radica en una cámara que se posiciona no desde identidades particulares o sujetos específicos, sino sobre la generalidad de los grupos sociales. De este modo, se hiperboliza y manipula una característica del conjunto para demostrar en el filme algo preconcebido. Esta se encuentra muy propensa a

la construcción del estereotipo sobre grandes masas y comunidades. Por su parte, el “ojo turístico”, relacionado con la clasificación anterior, sería aquella mirada que no se detiene en la identidad real del observado, sino que selecciona, en un errático ejercicio metonímico, aquellos elementos que pudieran hacer más atractivas las comunidades al ojo colonial. Finalmente, ambas miradas devienen deformes en tanto superficiales.

En lo que sigue, identificaremos de qué modo Gianikian y Ricci Lucchi intervienen el material de archivo de cine documental etnográfico de inicios del siglo XX, con el que articulan un cine político. Con este no solo ponen al descubierto cómo se encontraban en ellos despiadadas relaciones de poder, sino que quiebran el sentido colonialista que en principio portan dichos materiales audiovisuales.

Contra el *souvenir*: viajes profundos

Al menos dos de los filmes sujetos a la reflexión de este ensayo se inician con imágenes que remiten directamente a la idea del viaje. En *Del Polo al Ecuador*, filme que, de cierto modo, adelanta su título, recoge imágenes de una serie de viajes emprendidos por Luca Comerio. La cámara penetra lentamente en un túnel y al salir descubre la línea férrea. Luego del corte, aparece el tren que es seguido insistentemente por la mirada del dispositivo cinematográfico ubicado desde sus propias ventanillas. A través de una geografía sinuosa que marca, por tanto, un viaje henchido de ondulaciones durante los primeros doce minutos, se advierte no solo el tren, sino también la naturaleza descollante del paisaje alpino parcialmente domada por la modernización. Pasado el minuto doce cambia la escena.

Del paisaje alpino pasamos al escenario polar, donde vemos las imágenes de un barco quebrando el hielo. El navío no se presenta en su totalidad, sino solo el puntual detalle de la proa atravesando y destruyendo las heladas aguas. En un cambio de plano, la cámara avanza junto con la embarcación y fija su lente sobre el hielo destruido que va quedando detrás. Vuelve a cambiar la escena y aparece un hombre blanco portando una escopeta con la explícita intención de asesinar a un oso polar. El sujeto en cuestión no se identifica; la cámara se sitúa a sus espaldas y lo fragmenta. Es más bien un tipo genérico, una metonimia en alusión al resto de los hombres blancos. Vuelven las imágenes del barco, pero ahora se filman desde la popa mediante un plano general en picado el hielo fragmentado y otras embarcaciones que quedan detrás.

La relación de Gianikian y Ricci Lucchi con el material de archivo no es la de una apropiación literal de imágenes producidas a inicios del siglo XX, sino que a través de la

invención de un dispositivo que llaman cámara analítica construyen nuevas sintaxis. Esta cámara, que Gianikian describe como más fotográfica que cinematográfica (Lumley, 2013), permite hurgar en detalles que permanecían ocultos o relegados a zonas marginales en los metrajes que conformaban el archivo de Comerio. Así, los cineastas recortan cada uno de los fotogramas de los metrajes originales y clasifican las escenas. Es un trabajo agotador que puede tardar años en concluirse, debido principalmente a la minuciosidad que implica manipular materiales altamente deteriorados, así como a los grandes volúmenes de cinta a los que se enfrentan. A través de la cámara analítica vuelven a filmar los fotogramas, traen a primeros planos cuerpos, objetos y acciones, reencuadran, alteran la velocidad y el color, y remontan. Como sostiene Eduardo Russo:

Tensionando la imagen de cine mediante la aceleración y ralentización, quemándola o invirtiéndola en su negativo, aislando partes del fotograma o insistiendo en la repetición de un movimiento, volviendo a montar, deteniendo o coloreando, los cineastas hallan nuevas revelaciones en las viejas imágenes (2014, párr. 4).

A fin de cuentas, el resultado, aun a partir de imágenes encontradas, es una nueva estructura compositiva. De esta manera, el acercamiento al material de archivo, como será expuesto, se articula desde un posicionamiento crítico que pretende visibilizar relaciones de poder, violencias y colonialismos al interrogar las imágenes del pasado.

En *Del Polo al Ecuador* el tren y el barco adquieren connotaciones fálicas. A través de potentes metáforas que enfatizan en la destrucción y lo quebrado, la primera parte del filme sugiere y visibiliza desde el montaje la intención desmedida del hombre moderno por penetrar, dominar y domesticar la naturaleza. Entiéndase aquí por naturaleza, en un sentido ampliado, a todo aquello que disiente de las normas civilizatorias europeas, erróneamente interpretadas por esa tradición en un sentido universalista y natural.

Sobre las ideas del viaje y del hombre europeo como invasor se insistirá explícitamente, y quizás de modo menos metafórico, en otra película, *Imágenes del Oriente: turismo de vándalos*. En esta, Gianikian y Ricci Lucchi se apropian del metraje encontrado que registraba recorridos de ricos occidentales por la India, a finales de los años veinte, cuando aún ese país formaba parte del imperio británico. *Imágenes del Oriente...* inicia con varios textos, entre ellos uno que reza: “*L’homme blanc possède une qualité qui lui a fait faire du chemin: l’irrespect ... Le Blanc ne se laisse arreter par rien. [El hombre blanco tiene una cualidad que ha recorrido un largo camino: el irrespeto. El hombre blanco es imparable]*”

(Gianikian y Ricci Lucchi, 2001, 1:17 min). Una voz femenina, no particularmente seductora, sino más bien grave, molesta y desenajenante, inmediatamente recita en *off* el texto y hace énfasis sobre el enunciado. Luego de esta introducción, a través de un plano general, aparece un puerto en el que conviven distintos tipos de embarcaciones. El contexto, como anuncia el título de la película, es el Oriente. El filme continúa y unos minutos más adelante comienzan a descender de una nave de turismo sus viajeros: hombres y mujeres blancos, glamorosamente ataviados, que serán conducidos en caravanas desde el puerto hacia la degustación de un pomposo banquete desarrollado en amplios jardines al aire libre. Los viajeros sonríen, conversan e intercambian ademanes. La cámara insiste sobre sus atuendos, objetos y prácticas. De esta manera, sombreros, joyas, uniformes, tazas de té y bocanadas de humo se disputan los primerísimos planos.

El turista disfruta de un panorama por la India a través de caravanas conformadas por grupos de cinco y seis personas, transportadas por elefantes y guiadas por los naturales del Oriente. Como para que no pasen desapercibidas al espectador, Gianikian y Ricci Lucchi mantienen estas escenas durante siete minutos, al igual que las imágenes del desembarque de los turistas, la cena o el viaje del tren en *Del Polo al Ecuador*. La acentuación en la caravana deja ver el profundo contraste que se produce entre el rostro lozano y feliz del extranjero ante lo exótico y la pesantez del elefante, lo cual puede ser leído como metáfora de los pueblos coloniales como sostenes de sus metrópolis. Un contraste que reaparece hacia el final del filme, al comparar los rostros extranjeros con las expresiones y los cuerpos de unos niños, que labran la tierra, cuyas piernas y brazos son tan delgados como los mangos de las azadas que sostienen.

La alusión al tren regresa como motivo en *Imágenes del Oriente...*, solo que en un ejercicio probablemente deconstructivo. A través del paseo no vemos aquella majestuosidad del paisaje que da inicio a *Del Polo al Ecuador*, sino la existencia indigente y famélica de las personas naturales del Oriente, algunas desnudas o semidesnudas, que construyen las líneas férreas que serán usadas por los viajeros. En *Imágenes del Oriente...* por un lado, aparecen los grupos de extranjeros disfrutando de la otredad en tanto espectáculo y, por el otro, las masas de colonizados, cuyo trabajo casi esclavo sirve como sustento al goce y el placer del colono. A fin de cuentas, un *turismo vandálico* como nos recuerda el título de la propia película.

En *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon (1983/1961) establece una comparación entre la zona habitada por los colonos y la habitada por los colonizados que vale citar

a propósito de las reflexiones que planteamos.

La ciudad del colono es una ciudad dura, de piedra y de hierro. Es una ciudad iluminada, asfaltada, donde los cubos de basura están siempre llenos de restos desconocidos, nunca vistos, ni siquiera soñados. Los pies del colono no se ven nunca, salvo quizá en el mar, pero jamás se está muy cerca de ellos. Pies protegidos por zapatos fuertes, mientras las calles de su ciudad están limpias, lisas, sin hoyos, sin piedras. La ciudad del colono es una ciudad harta, perezosa, su vientre está permanentemente lleno de buenas cosas. La ciudad del colono es una ciudad de blancos, de extranjeros.

La ciudad del colonizado, o al menos la ciudad indígena, la ciudad negra, la “medina” o barrio árabe, la reserva es un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras. La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz. La ciudad del colonizado es una ciudad doblegada, una ciudad a rodillas, una ciudad revolcada en el fango. Es una ciudad de negros, una ciudad de moros (p. 19).

En tanto forma que piensa, la selección de estas imágenes pone el acento sobre la desigual relación que se establece entre Europa y los países coloniales. Entendemos el colonialismo según Nelson Maldonado-Torres (2007) para quien el término “denota una relación política e ideológica en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio” (p. 131). En este sentido, colonialismo implica también una relación en la que una de las dos partes somete y subyuga a la otra, legitimada por criterios normativos de superioridad en cuanto a raza, sexo o credo religioso. Mediante el ejercicio metodológico realizado por la cámara analítica, el tren deviene metáfora también del viaje, pero de uno que se aleja de los suntuosos paisajes, los puertos, los banquetes y los grandes paseos en elefante y penetra hacia “el descubrimiento” y el contacto con el cotidiano miserable de ese Otro condenado.

En lo que sigue, intentaremos demostrar que podemos entender la cinematografía de Gianikian y Ricci Lucchi como un cine político, no solo por los temas tratados en sí, sino más bien por la generación de metodologías de trabajo concretas. Principalmente, por el uso que hacen del *found footage* a través del manejo de la cámara analítica, la cual quiebra algunas convenciones del lenguaje audiovisual y hace que el archivo haga hablar a los

muerdos y evidencie las relaciones colonialistas del hombre blanco europeo sobre los Otros culturales. Para argumentar esta hipótesis retomamos el entendimiento que hace de lo político Jacques Rancière (2005).

...lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (p.17).

En este sentido, el arte estaría ligado a la política cuando propone una nueva distribución del espacio material y simbólico. Al analizar el cine de Pedro Costa, Rancière (2012/2011) sostiene que

una situación social no basta para hacer un arte político, como no basta una simpatía evidente por los explotados y los desamparados ... Se reclama, pues, que los medios formales de la obra obedezcan a la preocupación por las causas que deben señalarse a las inteligencias y los efectos que deben producirse sobre las sensibilidades (pp. 127-128).

En este sentido, habría que considerar que lo político en la filmografía de Gianikian y Ricci Lucchi, específicamente, en las tres películas que se han abordado, se encuentra principalmente en cómo se opera cinematográficamente el material de archivo.

Imágenes que piensan, metodologías políticas

De la colección de Luca Comerio, Gianikian y Ricci Lucchi reciclan para sus obras las imágenes donde el lente de la cámara colonialista descompuso, clasificó y articuló ejercicios taxonómicos sobre los cuerpos de los Otros. Retoman aquellas imágenes en las que el primer y el primerísimo planos recaen sobre sus rostros, cabellos y manos, en las que descubrimos sus sonrisas, su dolor, su miedo, su miseria, su hambre. También recuperan aquellas en las que aparecen sus prácticas cotidianas como cultivar la tierra, danzar, amantarse, ejecutar el culto religioso o el habitar en los hacinados espacios domésticos. Trabajan de modo continuo sobre las imágenes donde se presenta al sujeto no europeo como siervo: es quien ejecuta las órdenes de los blancos, les sirve, los transporta a través de los ríos, tira de camellos y elefantes. Si recordamos, similar ejercicio sobre cuerpos, prácticas y ademanes también es ejecutado en relación con los turistas o los militares fascistas. Esto para acentuar la profunda distancia que se evidencia entre unos y otros grupos culturales. De antemano habría que considerar, en todo caso, este recurso en su cine como un gesto deconstructivo de la cámara analítica.

Podemos pensar el trabajo de Gianikian y Ricci Lucchi como un ejercicio de memoria. El proceso de selección, refilmación y remontaje del material de archivo se encuentra completamente en sintonía con las características que Todorov (2013) adjudica a la memoria. Esto es la selección, la disposición y jerarquización de los datos establecidos y la concatenación de los hechos en relatos y argumentos. A fin de cuentas, viene a dar constancia de que no podemos acceder a las huellas físicas y psíquicas del pasado, sino solo a sus representaciones marcadas, por supuesto, por la propia percepción y sistema de valores de quien realiza el ejercicio.

Si bien la Historia opera con fechas, hechos concretos, nombres y cifras, y le otorga una entidad anónima a los muertos, violentados y explotados, como también sostiene Todorov (2013), la dinámica de Gianikian y Ricci Lucchi se encuentra estrechamente vinculada a un ejercicio de memoria. Esto en tanto hurgan en las imágenes del pasado a través del *found footage*, dejan ver rostros y cuerpos, muchas veces invisibles, de la gente común, de los masacrados y oprimidos, pero también de sus victimarios. En este sentido, la indagación en el pasado de su cinematografía no es a través del gran relato del tiempo histórico, sino mediante imágenes de archivo que visibilizan cómo la catástrofe fue edificada en el

tiempo cotidiano. El material documental se articula inicialmente como mirada exótica; a través del procedimiento de la cámara analítica, se convierte en documento de denuncia. A este tenor comenta Luís Felipe Duarte Flores (2016) que Gianikian y Ricci Lucchi vendrían a “deconstruir los discursos de dominación e injusticia inculcados a los ojos del régimen, desviar los archivos del propósito propagandístico original para hacer posible una especie de supervivencia o segunda vida a los cuerpos y destinos filmados” (p. 112).

En su tesis de doctorado *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales* Ingrid Guardiola Sánchez (2015) recuerda que “a finales del siglo XIX África, Oceanía y una parte de Asia estaban tomadas y repartidas entre las potencias europeas: Francia, Holanda, Alemania e Inglaterra, y con menos medida, Italia, Portugal, Bélgica y España” (p. 124). De esa época, han pasado a la Historia imágenes desde el punto de vista de los colonizadores, pero no de las poblaciones sometidas. En este sentido, según el criterio de la autora, el cineasta que opera con material encontrado o *found footage* asume un compromiso ético que consiste en la visibilización de historias no contadas del pasado. Con ello la puesta en evidencia de las masacres, torturas y abusos cometidos hacia los Otros. Así, asegura:

El *found footage* ha servido para explorar la relación de poder que mantenemos con el “Otro”, con el extranjero, el indígena, aquel que, por no tener ni voz ni voto ni mirada, pues él mismo no se representa, sino que es siempre representado por otro, deviene *une bouche en trop*: reducido a su silencio, a su exilio interior, carece de historia (pp.119-120).

Las imágenes desde la perspectiva de los colonizadores a las que se refiere Guardiola (2015) serían aquellas mismas que Adolfo Colombes (2010) clasifica como propias de los ojos expresionistas y exóticos. En efecto, los documentales etnográficos, producidos comúnmente a inicios del pasado siglo específicamente aquellos que Franco Passarelli (2017) llama “viajes audiovisuales”, construyen visiones esencialistas de los Otros. Se realizan muchas veces por encargo y con los objetivos de documentar y exponer las supuestas costumbres bárbaras o salvajes del subalterno y, con ello, reafirmar la creída superioridad del europeo. Pero lo bárbaro de estas actitudes se fundaba sobre mitos y/o construcciones culturales de una tradición, la occidental, “no en demostraciones racionales, sino en la fe y las convicciones (prescritas por una tradición cultural, por un sistema ideológico, religioso, etc.)” (Iuriévich Nekliúdiv, 2011, 2012, p. 36).

Para Adolfo Colombres (2010), solo “el ojo cedido” logra romper la relación colonial en tanto constituye un tipo de material audiovisual en el cual la cámara se entrega al oprimido. No se usurpa su palabra, sino que se le otorga las herramientas que el poder colonial históricamente le ha negado. De objeto de las miradas y del silencio pasa a ser el sujeto que escribe su propia historia. Gianikian también forma parte de los Otros. Su padre, Raphaël Gianikian, habría sido uno de los sobrevivientes del genocidio religioso perpetrado por el gobierno de los Jóvenes Turcos del Imperio otomano que prácticamente exterminó a la cultura armenia en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Fascismos, masacres y violencia ya estaban en la memoria de su familia. En este sentido, podemos leer también el manejo que hacen los cineastas del material de archivo a la luz de un ejercicio decolonial.

Según Maldonado-Torres (2007), como se mencionó antes, el colonialismo está amparado en la idea de superioridad de una raza e implica que la experiencia vivida del subalterno, en tanto desecho y no ser, esté marcada por un encuentro constante y naturalizado con la violencia, la violación corporal y la muerte. La violencia es, de hecho, intrínseca a la actitud del colonizador, ya que invalida conocimientos, formas de ser y hasta la misma humanidad de los conquistados (Maldonado-Torres, 2007, p. 159). Para Frantz Fanon, mientras que en los países capitalistas la reeducación entre el poder y el explotado se produce mediante un sinnúmero de maestros de moral y consejeros, el intermediario del colonizador en las colonias, generalmente el gendarme y el soldado, utiliza un lenguaje de pura violencia. En este sentido, para Maldonado, “la de-colonización se define por el escándalo frente a la muerte y la naturalización de la guerra” (p. 162). Gianikian y Ricci Lucchi, como recuerda Robert Lumley (2009), sentían repugnancia ante las constantes escenas de muertes y violaciones que encontraban en el archivo de Comerio. Por ello, evidencian las despiadadas violencias naturalizadas por el colonialismo. De este modo, es posible afiliar la mayor parte de la cinematografía de la dupla con el proyecto decolonial.

En las tres películas aquí analizadas podemos encontrar reiteradamente la visibilización de actos de violencia que se expresan en registros de distinto tipo. En *Del Polo al Ecuador*, como señalamos, la presentación del hombre blanco como cazador es recurrente desde los primeros minutos del filme. Gianikian y Ricci Lucchi nos hacen ver desmembramientos de cebras, rinocerontes y leones, documentadas por Comerio, cuyo destino final será lucir en las colecciones de los colonos. *País bárbaro* recupera material encontrado de la conquista de Etiopía por los italianos. Un ejercicio de montaje intercala imágenes de un área desértica saturada de cadáveres de animales con las de otro espacio en el que se ordenan

misiles que serán portados sobre aviones y que más tarde veremos sobrevolar pequeñas comunidades. Entretanto, una voz en *off* lee un telegrama de Mussolini en el que ordena exterminar todo índice de rebeldía o de apoyo a los insurrectos etíopes. El montaje intercalado pareciera sugerir que los terribles actos de violencia y muerte explícita desplegados hacia los animales, serían los mismos que sufrirían las comunidades etíopes. El subalterno en tanto *no ser* presenta una existencia equivalente a la animal. Nelson Maldonado-Torres (2007), recupera las ideas de Frantz Fanon y señala que la relación de inferioridad de los Otros con respecto al europeo, pasa a convertirse también en dispensabilidad, lo que hace que la proximidad constante a la muerte defina la situación del condenado (p. 154).

Si los minutos iniciales tanto de *Del Polo al Ecuador* como de *Imágenes de Oriente...* los relacionamos rápidamente con los imaginarios de viajes y, en específico, con un tipo de turismo vandálico, el inicio de *País Bárbaro* se articula como un gesto verdaderamente subversivo. El cadáver de Mussolini, su esposa y otros funcionarios fascistas yacen en la Plaza de Loreto. Las personas y la cámara miran cual *voyeurs*, insisten, disfrutan, se regodean en los cuerpos muertos. Como reza uno de los textos del comienzo de la cinta, en esta ocasión, una cita a Italo Calvino, Mussolini “après avoir été à l’origine de tellement de massacres sans images, ses dernières images sont celles de son massacres [después de haber estado en el origen de tantas masacres sin imágenes, sus últimas imágenes son aquellas de su masacre]” (Gianikian y Ricci Lucchi, 2013, min 0:39). La violencia que vemos desatada hacia los colonizados en los filmes queda expuesta en este inicio sobre el colonizador. El cuerpo del fascista victimario deviene objeto de las miradas y termina siendo víctima de sus acciones. Duarte Flores (2016) sostiene que se trata de un “gesto iconoclasta”, en tanto es “capaz de subvertir la *mise en scène* fascista mediante la sensible ‘violación’ de su personaje central, su vórtice absoluto” (p. 111). La escena se presenta insoportable no solo por su abyección, sino porque las imágenes ominosas se nos hacen demasiado presentes mediante una banda sonora que transcurre en absoluto silencio. Además, la profunda desaceleración de la velocidad a la que los realizadores someten los fotogramas nos hace sumergirnos en el espacio y entre los cuerpos.

Como sostiene Bill Nichols (1997), en el cine documental etnográfico se invoca a una curiosidad renovada e inagotable y se hace hincapié en el encanto del Otro, en su diferencia (p. 276). Gianikian y Ricci Lucchi seleccionan, de modo recurrente, imágenes del archivo en las cuales la cámara fragmenta los cuerpos de los Otros en una mirada exótica. Pero uno de los ejercicios deconstructivos del *found footage* estriba en poner en

evidencia también cómo esa fragmentación de los cuerpos habla no tanto de los Otros, sino más bien del sistema de creencias del colonizador, erróneamente considerado como universal en el contexto del positivismo.

En *País Bárbaro* un hombre blanco, ayudado por un niño que porta el agua, lava el cuello de una joven etíope. Ambos, hombre y niño, permanecen mayormente en los bordes del encuadre o fuera de foco. Mientras la mujer, que se encuentra de rodillas y en actitud pasiva, ocupa los primeros planos. Pudiéramos leer el gesto de limpiar con agua el cuerpo del Otro como sugerencia de un discurso mayor: aquel colonialista que piensa al blanco occidental como raza superior, como una suerte de mesías protector y portador del progreso, la civilización y las buenas costumbres a las tierras de África y el Oriente. Pero, en el fondo, estamos en presencia de un acto profundamente violento, otro de los tantos que evidencian la relación colonialista. En estas imágenes no solo alarma la puesta en presencia de la invasión del cuerpo del Otro, sino el modo en el que la cámara deviene su cómplice. En este punto valdría citar un pasaje en el cual Edward Said (2008/1978) retoma el encuentro de Flaubert con una cortesana egipcia:

ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental. Mi tesis es que la situación de fuerza de Flaubert en relación con Kuchuk Hanem no era un ejemplo aislado, y puede servir bastante bien como modelo de la relación de fuerzas entre Oriente y Occidente y del discurso acerca de Oriente que permite este modelo (p. 25).

Podríamos homologar la mirada que ejerce la cámara sobre la joven etíope con la conducta de Flaubert que cita Said. La joven permanece quieta, de rodillas, sumisa. La cámara fragmenta su cuerpo; enfatiza su rostro, labios, cuello y senos en una mirada potencialmente dispuesta a alimentar la curiosidad colonial. En efecto, tal como sostenían Gianikian y Ricci Lucchi citados por Lumley (2009), es la cámara otra arma de guerra y de imperialismo. Sin embargo, las metodologías de trabajo de Gianikian y Ricci Lucchi no se limitan en demostrar de qué modo los archivos de Luca Comerio se encuentran atravesados por un discurso colonialista. Su sesgo decolonial no solo estriba en alarmarse frente a la naturalización de la violencia y la muerte; sino también en la potencialidad que tiene la cámara analítica

para subvertir verdades sobre las que se ha asentado Occidente, al escudriñar pequeños detalles ocultos de las imágenes del pasado.

Hacia las escenas casi finales de *Imágenes del Oriente...* un grupo de niños son filmados en un primer plano. Algunos lloran, otros sienten pudor ante el artefacto, pero otros sonrían fascinados mientras que una mano adulta impide se aproximen más a la cámara, mediante un agudo y sutil ejercicio político. Con esto podemos inferir que, si a la cámara le parece exótico lo que ve, también el dispositivo que representa al poder colonial le resulta igual de exótico al observado. Los fascinados ojos de los niños ante el dispositivo tecnológico interpelan al espectador y nos hacen necesitar las imágenes; modos de ver y de representar de los Otros. Entonces, entramos a una zona de silencio, a un vacío de imágenes que nos recuerda que solo Occidente, en tanto yugo de una relación colonialista y dueño de los dispositivos tecnológicos, se esgrimió como señor tanto de las miradas como de la representación. En tono insurgente la selección de estas escenas dentro de todo el material de archivo con el que Gianikian y Ricci Lucchi contaban, dan cuenta de esas zonas de silencio y señalan, a través de imágenes que hablan, de una forma que piensa, las relaciones de desigualdad que hicieron posible que Occidente se autoerigiera como centro.

Una de las escenas más estremecedoras del filme *Del Polo al Ecuador* se produce casi al inicio de la cinta, cuando el cazador, de tipo genérico que nos remite al hombre blanco en su conjunto, dispara al oso polar. Con una alteración de la temporalidad, en imágenes extraordinariamente ralentizadas para el cine, vemos cómo se produce el disparo al oso y cómo lentamente junto con su dolor en un intento de huida cae al hielo y sale de escena cuando el cazador, sin piedad, vuelve a disparar. Las imágenes del inicio del mismo filme no son estremecedoras, pero sí desconcertantes. El tren, artefacto que normalmente vinculamos a la velocidad y el movimiento, se desplaza muy lentamente entre el paisaje alpino. Estas escenas que en el material original tuvieron una duración de aproximadamente tres minutos, se ralentizan a casi doce, mediante la triplicación de cada fotograma.

Podemos entender también como metodología política la continua desaceleración a la que Gianikian y Ricci Lucchi someten los fotogramas originales de los archivos, al menos en dos sentidos. Para Oscar Cornago (2015) la aceleración se articula “como el mito de la contemporaneidad, la teología de una época sin dioses. Sobre ella se construye la posibilidad del presente” (p. 16). Recordemos que la idea de la aceleración es directamente proporcional a las de eficiencia, rendimiento y producción. Colonialismo, guerra, violencia, velocidad y producción son conceptos estrechamente ligados. Como sostiene Fanon:

El capitalismo, en su período de ascenso, veía en las colonias una fuente de materias primas que, elaboradas, podían ser vendidas en el mercado europeo ... Existe, pues, una complicidad objetiva del capitalismo con las fuerzas violentas que brotan en el territorio colonial (1983/1961, p. 32).

En este sentido, en principio, podemos pensar el manejo del ralentí, esto es la des-aceleración a la que Gianikian y Ricci Lucchi someten el material de archivo, como metodología política en tanto instaura una temporalidad disidente a la idea del tiempo productivo moderno. Es la modernidad y sus discursos de pretensión de validez universal lo que apoya y sostiene el colonialismo de finales del siglo XIX e inicios del XX. Cuando toma distancia, el lenguaje cinematográfico de las obras de Gianikian y Ricci Lucchi deviene subversivo, disidente y político. Para Paula Arantzazu Ruiz Rodríguez (2016) el uso del ralentí en la cinematografía de estos cineastas significa:

un gesto de oposición a otra de las corrientes de vanguardia del Novecento a la que subrepticamente también critican con firmeza: el Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y su fascinación por la tecnología, la velocidad violenta y la guerra como exhibición extrema de la potencialidad plástica de sus teorías estéticas (p. 89).

La ralentización de los fotogramas hace permanecer las imágenes por un tiempo más prolongado del habitual encadenamiento de acciones que se produce en el audiovisual. A partir de una idea que escribe Rancière (2013) a propósito de la obra de Béla Tarr, podríamos sugerir que, de modo aún más radical, en la obra de Gianikian y Ricci Lucchi predominan las situaciones que duran por encima de las acciones que se desencadenan. Pero los cineastas no solo ralentizan, sino que también repiten escenas, lo cual provoca que podamos observar detenidamente detalles que, de otro modo, hubiesen pasado desapercibidos. En *País bárbaro*, una mujer africana que lleva las manos ocupadas y un niño sobre sus espaldas intenta cruzar una especie de zanja. Sin ella saberlo, un soldado mira a la cámara y la señala en gesto burlesco. Gianikian y Ricci Lucchi reiteran dos veces esta escena. En el gesto burlesco y, más aún, en la complicidad de la cámara con el soldado se encuentra contenida la prepotencia colonialista.

Varios teóricos contemporáneos han considerado que vivimos en una constelación histórica tan abarrotada de estímulos visuales que la imagen pierde su densidad. En un universo donde todo se estetiza (el cuerpo, los artículos de uso doméstico, los deportes, la ciudad, la violencia...) la potencialidad de lo visual para generar estímulos sensorio-perceptuales capaces de seducir e impactar al sujeto es cada vez más pasajera. En los medios de comunicación

masiva constantemente observamos imágenes ligadas a relaciones colonialistas o, en su fase más aguda, imperialistas. Pero, al ser la fugacidad una de las marcas que define a las imágenes que circulan en los medios y nuestro tiempo abarrotado por estímulos visuales, se desvanece cualquier posible potencialidad política que en ellas se guarde. Las imágenes de los medios son débiles de fuerza política, pensando lo político desde la perspectiva de Rancière, como generador de una nueva distribución del espacio material y simbólico.

Pero la aguda ralentización a la que Gianikian y Ricci Lucchi someten los fotogramas de archivo y la repetición de escenas, ligadas a una banda sonora extraordinariamente desconcertante –marcada por profundos silencios, dodecafonismos y música electrónica–, hacen estas imágenes políticas en tanto singulares y enrarecidas. Con singularización nos remontamos al uso que hiciera de este concepto el formalismo ruso cuando sostiene:

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción (Shklovski, 2003, p. 33).

Además de políticas, podemos denominar reflexivas a las imágenes de Gianikian y Ricci Lucchi, de acuerdo a los modos en los cuales se organiza el lenguaje audiovisual, al menos en los tres materiales aquí examinados. Como analizamos a través de distintas maneras de intervenir, dilatar y refilmar los metrajés originales del material *found footage*, su obra demuestra relaciones de poder que a simple vista permanecían ocultas.

Conclusiones: “la pretérita densidad del presente”

En una entrevista realizada por la curadora Andrea Lissoni, a propósito de la exposición *NON NON NON* que tuvo lugar en 2012 en HangarBicocca, Gianikian y Ricci Lucchi sostienen:

Non siamo archeologi, antropologi o entomologi, come spesso veniamo definiti. Per noi non esiste il passato, non esiste la nostalgia, ma esiste il presente. Far dialogare il passato con il presente. Non usiamo l'archivio per se stesso, usiamo il

già fatto, con un gesto alla Duchamp, per parlare di noi, di oggi, dell'orrore che ci circonda. L'artista e il proprio lavoro per parlare della violenza che ci sta coinvolgendo ad Oriente come ad Occidente. Fin dall'inizio, il nostro lavoro è contro la violenza, sull'ambiente, sugli animali, sull'uomo contro l'uomo ... Insomma, non usiamo l'archivio in modo antiquariale, ma come un oggetto del presente... [No somos arqueólogos, antropólogos o entomólogos, como se nos llama a menudo. Para nosotros el pasado no existe, no existe la nostalgia, solo el presente. Creamos un diálogo entre el pasado y el presente. No usamos el archivo por sí mismo, usamos lo que ya se ha hecho como un gesto duchampiano, para hablar de hoy, del horror que nos rodea. El artista y su trabajo hablan de la violencia con la que estamos involucrados, de este a oeste. Desde el principio, nuestro trabajo ha sido contra la violencia –sobre el medio ambiente, los animales, del hombre contra el hombre– ... En resumen, no usamos el archivo como una colección de antigüedades, sino como un objeto del presente.] (2012, p. 4)

La obra de los artistas resulta de enorme actualidad si se realiza un repaso por los medios de comunicación de los últimos meses. Más allá de su color político estos han dejado ver un panorama tremendamente apocalíptico: oleada de violentas protestas en toda Latinoamérica, ante sistemas neoliberales despiadados; asesinatos e intimidaciones sobre líderes indígenas; golpes de Estado, incendios en la Amazonia y Australia; virus letales; más intervenciones militares y recrudescimiento de políticas migratorias; lanzamiento de misiles y exterminios en el Medio Oriente; intensificación de políticas imperialistas sobre gobiernos de izquierda, y a su vez la paulatina demostración del carácter antidemocrático de gobiernos mal llamados comunistas o socialistas y un largo etcétera. Gianikian y Ricci Lucchi parecerían decirnos que todo lo que nos sucede hoy, ya ocurrió en el pasado.

Generalmente, cuando se habla de su obra se menciona el paralelismo que existe entre la amnesia que padeció Luca Comerio, su olvido como pionero del cine documental italiano, el deterioro del material *found footage* con el que operan y la amnesia que sufre la sociedad contemporánea. Considera Lumley (2009), refiriéndose a *Del Polo al Ecuador*, que:

The act of remembering Luca Comerio is significant only as part of this larger project in which the film is made to bear testimony to "what has been" (what Comerio saw) and "what was about to be" (what followed his death in 1940) —the unfolding catastrophe of total war with its bombing of civilian populations, genocides, machinery of killing, and accompanying racist ideologies. [El acto de recordar a Luca

Comerio es significativo solo como parte de este proyecto más amplio en el que la película se hace para dar testimonio de “lo que ha sido” (lo que Comerio vio) y “lo que estaba a punto de ser” (lo que siguió a su muerte en 1940), la catástrofe de la guerra total con sus bombardeos a la población civil, genocidios, maquinaria de matanza y las ideologías racistas que los acompañan] (p. 142).

En este sentido, podemos constatar que la filmografía de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi deviene no solo de absoluta actualidad, sino también necesaria en un contexto que continúa marcado por xenofobias, racismos, crisis migratorias y, en el cual, asistimos, al parecer, a un pasado que no pasa, a un pasado que hace metástasis sobre el presente, recordándonos a través de sus imágenes que el horror aún permanece.

El capitalismo se articuló como proyecto utópico ordenado en torno a un *telos* que, según el lema supuestamente le daría al individuo “libertad, fraternidad e igualdad”. Pero habría que recordar para quién, cómo y con base en qué emergería esta trinidad que emanaba de la Revolución Francesa. La idea de progreso, tan enarbolada en el Siglo de las Luces, si se materializó fue en buena medida debido a la explotación, saqueo y mano de obra fácil de los territorios coloniales. En este sentido, Aníbal Quijano (2014) apuntó que la articulación de Europa como centro fue posible debido a varios fundamentos: la expropiación de las poblaciones colonizadas de aquello cuanto resultaba más apto para el desarrollo del capitalismo; la represión de las formas de producción de conocimiento, de los patrones de producción de sentidos, del universo simbólico y de los modos de expresión y, por último, de que se forzara a los colonizados a aprehender la cultura de los dominadores. Así, quedaron codificadas nuevas categorías: centro/periferia, civilizado/primitivo, racional/irracional, científico/mágico. Subraya entonces que:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico (p. 777).

Es en este mismo sentido Nelson Maldonado-Torres (2007) considera que se trata de un mundo en el cual el europeo se concibe como un ser superior, se eleva a los niveles de la divinidad. Mientras que “someten a otros al infierno de la esclavitud racial, la violación y el colonialismo perpetuo” (p. 153). En este artículo primeramente sostuvimos una posible relación entre cine documental etnográfico y colonialismo. A partir de reflexiones de teóricos como Edward Said y Adolfo Colombres, concluimos que Occidente en tanto dueño de los dispositivos mecánicos se hizo de las miradas y de las representaciones de los Otros. Además, demostramos que las representaciones versaban más sobre los sistemas de valores y cosmovisión de la cultura europea occidental que de las subalternas.

Seguidamente, a partir del viaje como motivo analizamos de qué modo las metodologías poéticas de tres materiales audiovisuales de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi se articulan como un cine político. Para ello, profundizamos en el manejo que hacen los artistas del material de archivo a través del dispositivo que llaman cámara analítica. Demostramos de qué modo los cineastas ponen al descubierto despiadadas relaciones colonialistas que las imágenes originales guardaban en silencio. De tal suerte, sostuvimos que el proyecto de Gianikian y Ricci Lucchi es decolonial, ya que no solo se alarma frente a la naturalización de la violencia y la muerte, sino que debido a la potencialidad de la cámara analítica para escudriñar pequeños detalles ocultos de las imágenes del pasado, permite subvertir las verdades sobre las que se ha asentado Occidente. Así, identificamos en las imágenes las profundas distancias que se establecen entre cuerpos, objetos y ademanes de los viajeros colonizadores y los nativos racializados, así como los múltiples actos de violencia que aparecían en registros de diferente tipo.

Concluimos que podemos pensar el procedimiento poético de Gianikian y Ricci Lucchi como un ejercicio de memoria en tanto se deslinda de los datos históricos, las grandes cifras y hurga en el pasado a través de sus imágenes, de rostros y cuerpos concretos, y nos hace saber cómo la catástrofe fue edificada en el tiempo cotidiano. A través de distintas estrategias de manipulación de los metrajes originales relacionadas con los encuadres, tipo de planos, montaje, selección, temporalidad cinematográfica pudimos sostener la alta reflexividad que portan las obras de Gianikian y Ricci Lucchi; unas imágenes que piensan, diría Godard. Para Mark Nash (2012) las películas de estos realizadores son como máquinas del tiempo en las que viajamos al pasado, experimentándolo como si fuera el presente. La edición del material de Comerio viene a crear nuevas secuencias que cuenta la historia del siglo XX de una manera que no pudo ser realizada en su momento. Parafraseando a Todorov

(2013) mantener la memoria del mal puede entorpecer el proceso de duelo y cura de una sociedad, también el olvido pudiera tener efectos funestos (p. 21). Debemos entender la búsqueda que Gianikian y Ricci Lucchi realizan en los archivos documentales también como un viaje, uno que pretende realizar un ejercicio de memoria, restar el olvido e indagar en la “pretérita densidad de nuestro presente”³.

Referencias

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Bolívar Echevarría, trad.; obra original publicada en 1942). México D. F., México: Editorial Itaca.
- Brenet, S. y Lalou, S. (Producción) y Gianikian, Y. y Ricci Lucchi, A. (Dirección). (2013). *Pays barbare*. [DCP, color]. Francia: Les Films d'Ici.
- Brisset, D. (2010). *Análisis filmico y audiovisual*. Barcelona, España: UOC (Universitat Oberta de Catalunya).
- Colombres, A. (2007). Antropología visual: del cine-ojo al documental social. *Cine Cubano*, (165), 76-83.
- Colombres, A. (2010). El ojo que mira lo real. *Cine Cubano*, (175), 34-40.
- Cornago, O. (2015). *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. España: Abada Editores.
- De Sousa Santos, B. (2011). Introducción: las epistemologías del sur. En Vianello, A. y Mañé, B. (coord.), *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer* (pp.11-22). Barcelona, España: CIDOB ediciones.
- Del Rey-Reguillo, A. (Ed.) (2007). *Cine, imaginario y turismo*. España: TIRANT LO BLANCH.
- Duarte Flores, L. F. (2016). Elaborar a interrupção da história: montagem de arquivos em País bárbaro, de Gianikian & Lucchi. *DEVIRES - Cinema e Humanidades*, 13(2), 108-129. Recuperado de <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/index.php/Devires/article/view/434>
- Fanon, F. (1983). *Los condenados de la tierra* (Julieta Campos, trad.). México D. F., México:

³ Ver nota 2.

Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961).

Garrel, T. & Rigolini, L. (Producción) y Gianikian, Y. y Ricci Lucchi. A. (Dirección). (2001). *Images d'Orient-Tourisme vandale*. [Betacam Digi PAL]. Italia-Francia: ARTE France Cinéma.

Gianikian, Y. & Ricci Lucchi. A. (2012). Entrevista de A. Lissoni. En F. Trovalusci. (ed.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. NON NON NON*. Milan: HangarBicocca Critical Notebook n. 1. [Catálogo de exposición]. Recuperado de <https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/HangarBicocca/wp-content/uploads/2012/03/quaderno-critico-ITA3.pdf>

Gianikian, Y. & Ricci Lucchi. A. (Producción) y Gianikian, Y. & Ricci Lucchi. A. (Dirección). (1986). *Dal Polo all'Equatore* [16mm]. Italia, Alemania: Gianikian-Ricci Lucci, Zweites Deutsches Fernsehen.

Guardiola, I. (2015). *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales* (Tesis de doctorado). Universidad de Girona, Girona, España. Recuperado de https://www.academia.edu/34526268/TESIS_DOCTORAL_La_imagen_dial%C3%A9ctica_en_el_audiovisual_found_footage_Un_hiperarchivo_de_conceptos_visuales

Iuriévich Nekliúдов, S. (2011-2012). Estructura y función del mito. En D. Navarro (Ed.), *Denken Pensée Thought Mysl...* (pp. 35-52). La Habana, Cuba: Criterios.

Lumley, R. (2009). Amnesia and Remembering: Dal polo all'equatore, a Film by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. *Italian Studies*, 64(1), 134-143. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/174861809X405845>

Lumley, R. (2013). *Dentro al fotogramma: Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Milán, Italia: Feltrinelli Editore.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Castro-Gómez, S. y R. Grosfoguel (Ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp.125-167). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.

Nash. M. (2012). Alla ricerca del tempo perduto. En F. Trovalusci. (ed.), *Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. NON NON NON*. Milan: HangarBicocca Critical Notebook n. 1. [Catálogo de exposición]. Recuperado de <https://d2snyq93qb0udd.cloudfront.net/>

HangarBicocca/wp-content/uploads/2012/03/quaderno-critico-ITA3.pdf

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.

Passarelli, F. (2017). Los primeros viajes audiovisuales (1936) de Rolf Blomberg en Ecuador. *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 15(27), 117-135. Recuperado de http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1390-86342017000100117

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En D. Assis Clímaco (Sel. y Prol.), *Aníbal Quijano. Cuestiones y Horizontes. Antología esencial. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). Argentina: CLACSO.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (Manuel Arranz, trad.). Barcelona, España: MACBA.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine* (Horacio Pons, trad.; obra original publicada en 2011). Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final* (Silvio Mattoni, trad.; obra original publicada en 2011). Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Ruiz Rodríguez, P. A. (2016). Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en *¡Oh! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (21), 81-92. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=306>

Russo, E. (15 de marzo 2014). Cámara analítica, marcha del cine: Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. *Desistfilm*. Recuperado de <https://desistfilm.com/camara-analitica-marcha-del-cine-yervant-gianikian-y-angela-ricci-lucchi/>

Said, E. (2008). *Orientalismo* (María Luisa Fuentes, trad.). España: Debolsillo. (Obra original publicada en 1978).

Shklovski, V. (2003). El arte como artificio. En Araújo, N. y Delgado, T. (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (pp.19-34). La

Habana, Cuba: Universidad de La Habana.

Taccetta, N. (2013). Historia/Histoire(s). Las imágenes de Walter Benjamin y Jean-Luc Godard. *Toma Uno*, (2), 87-102. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9329>

Todorov, T. (2013). *Los usos de la memoria* (Ricardo Brodsky, trad.). Chile: Colección Signos de la Memoria. Recuperado de https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1541602168SIGNOS_TODOROV.pdf. (Obra original publicada en 1995).