

## **5.2. La cámara analítica. El documental según Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi.**

José Antonio Mesa.

"Las imágenes del ayer llevan consigo los gérmenes de las imágenes de hoy. Demuestran así que la Historia es un perpetuo regreso al comienzo de las cosas".

Yervant Gianikian

Desde los años de la invención del cinematógrafo hasta la actualidad, el documental ha existido, y como un género más, adaptándose a las circunstancias propias del contexto en el que se ha desarrollado. La posibilidad de rodar en lugares antes desconocidos para luego mostrarlos al gran público es uno de los elementos que están en la esencia del cine primitivo. Las primeras proyecciones no eran más que la captación de escenarios y retratos humanos. Esta aparente sencillez resulta de una mayor trascendencia si tomamos el nacimiento del cinematógrafo como una nueva manera de observación y conocimiento.

Por definición, se entiende por cine documental a aquél que restituye la realidad, que muestra lo que describe, sin interferencia alguna del realizador en una realidad existente. Sin embargo, el concepto de objetividad, siempre adherido al documental, ha sido un punto de reflexión en torno a este género. Con el paso de los años, la utópica objetividad que acompañaba a los documentales se ha sustituido por términos que parecen más adecuados y sinceros con las obras que se han producido a lo largo de la historia del cine, como subjetividad, manipulación e intencionalidad.

Podría decirse que el primer documental considerado como obra de arte es *Nanook El Esquimal*, rodado por Robert Flaherty en 1921. Ya en este filme podemos evidenciar escenas que van más allá de la mera observación y que tienden a una dramatización de la puesta en escena (bastaría con ver el momento en el que la familia de Nanook se baja uno por uno de la barca, escena que demuestra el uso del montaje para crear un efecto que nada tiene que ver con la realidad objetiva).

El inglés John Grierson acuña en 1926 el término documental como sustantivo y presenta su obra *Drifters*. Con este filme, lleva a cabo una elaboración creativa de las simples descripciones de viajes y noticiarios de la época para mostrar la actividad de un

grupo de pescadores ingleses. Su principal recurso es el montaje y su intención era animar al espectador hacia una reforma social que luchara contra las injusticias del sistema capitalista implantado.

En 1929 encontramos dos obras interesantes para el estudio que pretendemos desarrollar a continuación. Por un lado, Dziga Vertov dirige *El Hombre de la Cámara*, película que se encuentra a medio camino entre el mero registro de imágenes y el documental social. Vertov introduce la cámara-ojo como una herramienta de observación a lo desconocido, que elimina toda ideología entre la realidad y el espectador. Así aboga por una objetividad absoluta, rechazando los elementos dramáticos, pero otorga una enorme importancia al proceso de montaje como medio para crear significados a través de la colocación de una serie de imágenes en un orden determinado, como si de un lenguaje propio se tratase.

Por otro lado, Jean Vigo realiza *A propósito de Niza*. Esta obra sigue una estructura bastante similar a la propuesta por Vertov para dar una visión de una sociedad superficial en proceso de putrefacción. Por tanto, ya los primeros documentales considerados como tales presentan cierta intención de denuncia hacia aspectos de la realidad por parte de sus realizadores, aunque sea a través del registro continuado de escenas de la vida cotidiana. La actuación de la edición sobre el material rodado se convierte en el principal elemento para mostrar la intencionalidad de un creador sin caer en las convenciones de la dramatización y la narrativa cinematográficas.

Desde hace unas décadas, la cinematografía mundial está inmersa en una nueva mecánica dominada por la globalización, la multiplicidad de formatos y soportes y el auge de las nuevas tecnologías, lo que ha desembocado en nuevas formas de hacer, ver y entender el cine. Una de las tendencias más destacada atañe al denominado cine posmoderno, que comienza a producirse a partir de los años setenta. Entre algunas de sus características se encuentran la asociación de este tipo de cine a los conceptos de apertura, multiplicidad, pluralidad, heterodoxia, contingencia y hibridismo (Stam, 2001:343). Sin embargo, uno de los rasgos del cine posmoderno que más interesa para nuestro estudio es la continua revisión de un cine pasado. Las referencias culturales y genéricas son constantes, y el documental no se ha desarrollado hasta la actualidad al margen de las mismas.

Aquí entra en juego la filmografía de dos documentalistas y realizadores italianos: Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi. Su obra abarca desde 1979 hasta

2007, con la realización de un filme algo más inusual dentro de la misma, *Ghiro, ghiro, tondo*

Yervant Gianikian, nacido en 1942, es de origen armenio y estudió arquitectura en la Universidad de Venecia. Angela Ricci-Lucci compagina el cine con la pintura.

La obra de estos dos cineastas se basa en la utilización de material de archivo cinematográfico, siguiendo la línea de otros creadores como Werner Herzog (*Grizzly Man*) o Jean-Luc Godard (*Histoires du Cinéma*). Su trabajo consiste en la restauración, la manipulación y el desarrollo de un nuevo montaje sobre ese material usado para crear un nuevo significado. En la mayoría de sus filmes, la intención no es otra que denunciar la actuación del hombre a lo largo del siglo XX, a través de escenas correspondientes a archivos de la Primera y Segunda Guerra Mundial o a la actuación imperialista de occidente en otros continentes. En un primer visionado, las películas de Gianikian y Ricci-Lucchi se asemejan, como no podía ser de otra forma teniendo en cuenta la fecha de la que datan las imágenes, a los documentales de Flaherty, Vertov, Grierson o Vigo, citados anteriormente. Pero no podemos obviar que el contexto en el que estos autores realizan su trabajo es completamente distinto, por lo que sus películas plantean una serie de reflexiones que van más allá del uso de un montaje determinado o la denuncia social, aunque estos aspectos no dejan de estar incluidos.

La principal intención de Gianikian y Ricci-Lucchi es crear un nuevo relato, basado en imágenes “documentales” del pasado para tener una perspectiva acerca de la condición humana, apoyándose en la distancia histórica que proporciona el archivo cinematográfico. Estos autores cuentan con el beneficio de los nuevos avances tecnológicos relacionados con el registro y la manipulación de la imagen en movimiento. Las prestaciones del digital proporcionan a los creadores la posibilidad de manipular una fuente o un archivo para nuevos usos, en lugar de limitar este material exclusivamente a la lectura.

Este cine “de documento” llevado a cabo por Gianikian y Ricci-Lucchi parte de lo que ellos han denominado “la cámara analítica”. Su función es parecida a la realizada por un microscopio. Permite la intervención sobre cada uno de los fotogramas, dando la posibilidad de cambiar los parámetros de color, velocidad, congelación, ampliación... Ellos mismos definen este instrumento de la siguiente manera: "viajamos catalogando, catalogamos viajando a través del cine que nos disponemos a re-filmar. La reconstrucción de una cámara analítica nos permite acercarnos, descender en

profundidad en el fotograma, intervenir sobre la velocidad de las imágenes, sobre el detalle, sobre el color; fijar y reproducir en formas no habituales el material de archivo."

Sin embargo, esta cámara analítica no debe entenderse como una máquina de registro de imágenes en un sentido tradicional. La verdadera construcción de su discurso nace en el proceso de montaje. La obra de Gianikian y Ricci-Lucchi se enmarca en un subgénero dentro del documental, denominado cine de montaje o de compilación:

*"La experimentación en el documental deviene del redescubrimiento de las posibilidades del montaje en un sentido fuerte vanguardista: el montaje como procedimiento alegórico que incluye tácticas como la apropiación y el borrado de sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del signifiante y el significado"* (TORREIRO y CERDÁN, 2005:43). A esto se le conoce como cine de compilación de materiales documentales.

La filmografía que estamos analizando lleva a cado un remontaje de un material encontrado como resultado de una investigación por parte de estos realizadores italianos. A este tipo de documentos, en este caso imágenes en movimiento, se le ha denominado "found footage". La mayoría de los materiales encontrados y usados para un posterior remontaje están relacionados con las dos guerras mundiales del siglo XX (muchos de ellos de carácter propagandístico), antes de que el auge de los medios de comunicación audiovisuales permitiesen la retransmisión casi instantánea y la entrada en los hogares de los conflictos armados.

Si profundizamos aún más podemos encontrar otro tipo de documento como las "home movies" o películas caseras. Gianikian y Ricci-Lucchi también acudirán a ellas, contando con una información que va de lo macro a lo micro, para tener otra visión que no pertenece al archivo histórico oficial, pero suele terminar complementándolo o enriqueciéndolo, aunque en la mayoría de los casos sea creando un significado mediante una oposición o contraste de elementos.

Los procesos de preproducción, rodaje y posproducción de un filme al uso son sustituidos en estos documentales por un nuevo orden más cercano al estudio de la Historia: *"Estos documentales describen un método dividido en tres fases fundamentales: apropiación de materiales ajenos, su ensamblaje y la creación de un sentido nuevo para los fragmentos que han quedado separados de su contexto original"* (TORREIRO y CERDÁN, 2005:46).

## **Dal Polo all'Equatore**

La primera película a comentar es este documental cuya materia prima es la colección privada de otro cineasta y fotógrafo italiano, el milanés Luca Comerio (1874-1940), pionero en el cine de documentación, que fue operador oficial de Mussolini. La restauración de este material aporta documental de descripción de viajes al estilo de *Nanook El Esquimal*. Ya en esta obra podemos plantear la impregnación en las imágenes de una cierta denuncia hacia las prácticas imperialistas del hombre blanco. En *Dal Polo all'Equatore*, el espectador realiza un recorrido países africanos, la India y el Océano Antártico. En cada uno de estos lugares la cámara sirve como testigo de las acciones del hombre occidental sobre la naturaleza y la población que allí habita. El tema principal de este filme radica en la caza. A golpe de fusil, los marineros y cazadores emprenden una colección de especies que la mayoría de los que vieron el documental en su momento desconocían. Lo que en primera instancia puede ser la presentación del poderío del hombre civilizado sobre el terreno aun por conquistar, en *Dal Polo all'Equatore* se presenta como la puesta en escena de las atrocidades que un hombre puede llegar a cometer. Las tribus se colocan orgullosas cabezas de animales muertos, los niños africanos aprenden a santiguarse en el colegio y caminan como si de un desfile militar se tratase. Todos actúan y “posan” frente a lo desconocido, un cinematógrafo que los capta sin que sean conscientes de quiénes serán las personas que observarán al otro lado y, sobre todo, qué pensarán de aquello que ven. Ahí está la esencia del cine del trabajo de Gianikian y Ricci- Lucchi. La proyección de estos contenidos en 1986 puede entender bien como un homenaje al cine aventurero de Comerio y un digno ejercicio de restauración y nostalgia cinematográficas, o bien como una toma de conciencia de la actuación del hombre a principios de siglo que, por desgracia, se sigue manteniendo en numerosas partes del mundo. Podemos evocar aquí el tópico de que mirar el pasado nos ayuda a entender el presente.

Los cineastas italianos trabajan sobre la estructura originaria de *Dal Polo all'Equatore*. Ya observamos el uso de una serie de recursos que utilizarán a lo largo de toda su filmografía. El uso de los distintos colores sirve para la división de las escenas y las localizaciones presentadas. El montaje primigenio también está alterado, colocando los de una manera diferente para crear nuevos significados en un contexto diferente al original. Pero sin duda, la manipulación más habitual de las obras de Gianikian y Ricci-Lucchi tienen que ver con el tiempo. El movimiento en sus filmes está ralentizado, algo

que resulta paradójico teniendo en cuenta que el caso de estas películas antiguas el movimiento era más acelerado, ya que los fotogramas pasaban a una menor velocidad. Para los autores de la cinta, esta ralentización está más relacionada con la expresión el recuerdo y la memoria. La manipulación temporal llega en algunos momentos a la repetición (de los momentos más impactantes) o a la congelación como un recurso para dejar grabada en nuestra retinas imágenes que no debemos de olvidar.

Otro elemento importante que ayuda a la impregnación de un nuevo significado tiene que ver con la música, a cargo de Keith Ullrich. La posterior sincronización de una banda sonora compuesta para una película restaurada es una práctica bastante común. Podemos encontrar incluso experimentos algo extraños, como la utilización de temas del grupo rock Queen como complemento a las secuencias de la legendaria *Metrópolis*. Ullrich desarrolla una composición basada en elementos electrónicos para atribuir al material recuperado una mayor sobriedad y dureza. Olvida en todo momento la tendencia pianística, más acorde con la fecha de las imágenes. Así crea una atmósfera incómoda, ayudada por la repetición de sonidos y una aparente ralentización de los ritmos.

### **Prigioneri della Guerra.**

Este documental de 1996 es la primera parte de la Trilogía de la Guerra de Ginaikian y Ricci- Lucchi. La obra está compuesta por una selección de material de archivo de la Primera Guerra Mundial. Aunque puede considerarse como una de sus películas más contemplativas, contiene fragmentos de una gran dureza. El espectador es consciente de los devastadores efectos creados por un conflicto armado a nivel mundial sin necesidad de elaborar un discurso artificioso. La mayoría de las secuencias son largos planos fijos donde los personajes anónimos se mueven (o no) dentro del encuadre. La cámara es un ojo observador, objetivo ante los desastres de la guerra.

La película está dividida en cuatro bloques, separados por títulos y por las distintas piezas musicales de Giovanna Marini, que nada tiene que ver con la compuesta por Ullrich. La frialdad de lo electrónico da paso a la emoción de lo instrumental y al lamento de la voz.

El eje central de este filme y la manera en la que se ha estructurado el material está íntimamente relacionado con las consecuencias de la guerra, en concreto, con el desplazamiento del individuo de su tierra natal. La obligada ubicación del hombre en

un lugar que no le pertenece se asemeja a lo que Gianikian y Ricci-Lucchi puede entender como presidio.

El primer fragmento está dedicado a la repatriación de soldados en Austria. Lo más destacado de este primer episodio es el desfile continuo de soldados que pasan por delante del cinematógrafo que los está registrando. En algunos instantes la acción se acelera como consecuencia de la manipulación en la edición del material. De esta forma, se subraya la magnitud de la repatriación de los soldados. El efecto de la aceleración de la imagen se convierte en un instrumento dramático.

Gianikian y Ricci-Lucchi aglutinan una serie de archivos en los que el movimiento de hombres se asemeja al de las mercancías, como si de ganado se tratase. De hecho, una de las escenas más impactantes del documental es aquella en la que se mata una vaca para descuartizarla, momento que los montadores italianos repiten dentro del metraje restaurado y a cámara lenta.

El segundo fragmento recoge grabaciones de los orfanatos. Los protagonistas de los campos de refugiados son ahora niños, que juegan desconociendo la realidad exterior. Al fin y al cabo, el orfanato supone una forma de presidio, más triste aún si tenemos en cuenta la inocencia y la soledad de los niños que allí habitan.

En la tercera parte del documental se nos muestra el camino de regreso al hogar devastado. Familias anónimas intentan sobrevivir tras la destrucción. Los reconocimientos médicos que tanto nos recuerdan a los archivos de la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración, son imágenes que nos recuerdan también que los desastres de la historia se repiten.

El último episodio, titulado *L'attacco, la ritirata, la disfatta*, está, a su vez dividido en partes más pequeñas, para describir el proceso más primitivo de la guerra: el ataque de las tropas, la retirada de los vencidos y el enterramiento de los cadáveres que las armas han dejado a su paso. En este último capítulo podemos apreciar un recurso bastante parecido al utilizado en el caso de las repatriaciones. La cámara permanece inmóvil durante varios minutos mientras los cadáveres caen en la fosa común uno tras otro. Algunos de los ahí presentes miran directamente a la cámara, impasibles, sin comprender el porqué de su presencia es esa escena del horror. Quizá ese personaje que “observa al observador” nos está diciendo que la cámara, como máquina, tiene sus limitaciones y no tiene la capacidad de abarcar en su totalidad la esencia del hecho que pretende registrar. La experiencia de ese personaje anónimo nunca podrá ser la misma

del espectador colocado frente a la pantalla, porque la memoria no sólo está compuesta de imágenes.

### **Inventario Balcánico**

Este filme, estrenado en el año 2000, posee una mayor relación con el registro personal e individual del ser humano a través de la cámara. El punto de partida es el material rodado con cámaras pequeñas y no profesionales de carácter privado (home movies) que no pertenecen a ningún documentalista anterior ni a archivos oficiales. Estas imágenes encontradas a lo largo de la zona balcánica datan de la década de los años '20, '30 y '40. Son utilizadas una vez más para hablar de las masacres y desastres resultados de los enfrentamientos producidos en el territorio de ex Yugoslavia.

Gianikian y Ricci Lucchi se apoyan en un montaje basado en la yuxtaposición de contenidos, al estilo del formalismo ruso. Del contraste y la oposición de las imágenes despliegan un dramatismo sobre las acciones que vemos. De los tanques pasamos a los bailes populares de una población cuya situación geográfica concreta desconocemos, incluidas las grabaciones de los momentos íntimos de una familia anónima, para volver al final al funcionamiento de los cañones bombardeando el horizonte. La película deambula entre los archivos oficiales y los documentos íntimos para relacionarlos entre sí.

Una de las peculiaridades de los documentales de estos realizadores italianos es la no inclusión de información aclaratoria. Probablemente esto no sea necesario, ya que sus propios documentales se fundamentan en el estatuto de objetividad y realismo que se asocia a la imagen documental. De esta forma, la unión de imágenes sin un hilo conductor ni explicaciones desembocan en una universalización de aquello que vemos. En este caso, la acción destructora del hombre puede ocurrir en cualquier lugar del mundo.

*Inventario balcánico* representa una propuesta que une un material extraído de fuentes muy diversas colocadas a un mismo nivel para hablar de un conflicto cuyas consecuencias dejan en las distintas esferas de la vida que se desarrolla en un país determinado. Esta tendencia es propia del cine posmoderno, donde la multiplicidad de formatos, ya sean caseros o profesionales, pueden llegar a confluír dentro de un mismo discurso para así enriquecerlo, cargándolo de texturas y matices que ayudan a tener una mayor visión sobre un tema.



### ***Oh! Uomo* (2004)**

*Oh! Uomo* se trata de otro filme sobre la Primera Guerra Mundial. Los directores describen este filme al inicio del mismo como “un catálogo anatómico de la deconstrucción y la recomposición artificial del cuerpo humano”. Su material se organiza en dos partes: una breve introducción a modo de prólogo que muestra las condiciones y la ideología política italiana durante la guerra colonialista, una celebración de la Italia fascista llamada a las armas y al uso de la máquina como herramienta de destrucción. Después, un repertorio, fragmentado a su vez, de imágenes que nos enseñan las consecuencias de la guerra. *Oh! Uomo* es el documental más duro e incómodo de toda la filmografía de Gianikian y Ricci-Lucchi. La mayor parte de su material se centra en el registro (a modo de retratos o documento de investigación) de deformaciones en niños recogidos en orfanatos de Austria en 1919 y en Rusia en 1921, para pasar después a un extenso catálogo de casos de soldados con miembros amputados, operaciones de los mismos y la elaboración de prótesis artificiales.

Pero *Oh! Uomo* es también el film más significativo y el que mejor resume el concepto en torno al cual gira la filmografía de los cineastas italianos. Este documental presenta una estrecha relación entre forma y contenido. Al fin y al cabo, se trata de la construcción de un discurso a través de trozos del pasado para crear un cuerpo documental en el que las marcas (las cicatrices, la prótesis y lo mecánico) no se ocultan, más bien se acentúan para no ocultar la realidad. Ninguna de las películas de estos realizadores pretende ser un falso documental. No se trata de unir y colocar unas piezas de forma estratégica para legitimar una mentira. El mecanismo, la técnica y el *modus operandi* de los realizadores son visibles y sinceros. La intencionalidad autorial es perfectamente perceptible.

Uno de los pasajes más interesantes de *Oh! Uomo* tiene que ver con las imágenes de unas personas anónimas esquiando. Los fotogramas están trucados y puestos en negativo, por los que las figuras humanas forman un todo en el que el cuerpo y la prótesis están completamente unidos. Esta escena, donde un artilugio creado por el hombre sirve para su ocio y diversión, será más significativa cuando veamos la prótesis que sustituyen brazos o piernas, y que serán imprescindibles para que los soldados puedan tener una vida normal.

La obra de Gianikian y Ricci-Lucchi posee un cariz metacinematográfico: “*el metraje encontrado es una técnica que se usa para hablar de la misma técnica*” (WEINRICHTER, 2004:59). De hecho, este estudio que estamos llevando a cabo

supone una vuelta de tuerca más en la revisión de discursos y textos, ya que desgraciadamente, para poder abordar la obra de los italianos es necesario indagar en otros circuitos muy alejados de los canales de distribución y exhibición cinematográficos habituales. Filmes como *Oh! Uomo* han pasado a considerarse como piezas de museo (en este caso en el Museo Storico della Guerra de Italia) y ser catalogada como una “película invisible”, inaccesible para el gran público, al igual que el metraje usado por Gianikian y Ricci-Lucchi antes de ser encontrado y remontado.

### **Ghiro Ghiro Tondo (2007)**

*Giro giro tondo,  
casca il mondo,  
casca la terra,  
tutti giù per terra*

La última película de Gianikian y Ricci-Lucchi hasta la fecha es la más extraña de toda su filmografía y se distancia en gran medida de los recursos utilizados en las obras anteriormente analizadas. Sin embargo la intención y los propósitos del dúo de cineastas con esta obra parece ser el mismo.

En esta ocasión, el documental nace de una grabación, en formato digital, contemporánea a los cineastas. En lugar de trabajar con material cinematográfico, utilizan otros elementos, también de una época pasada. La cámara recoge de manera continuada todo un catálogo de unos diez mil juguetes y objetos de infancia de la primera mitad del siglo XX (desde la Primera Guerra Mundial hasta la década de los '50), de ahí que el título remita a una canción infantil tradicional italiana.

Las distintas clases de juguetes, sus defectos de fábrica, la iconografía y su deterioro suponen una materialización del paso del tiempo. En lugar de presentar imágenes o escenas explícitas, el silencio y los objetos sirven para la descripción de un periodo histórico.

Quizá sea la inercia de las películas anteriores de Gianikian y Ricci-Lucchi, pero una vez la presencia de la guerra y sus consecuencias se plasman dentro del encuadre. Muchos de los juguetes son una especie de “réplica” de niños, que están colocados en fila como si se tratasen de cuerpos sin vida; otros tienen marcas que parecen heridas o la ausencia de alguna parte del cuerpo.

En definitiva, *Ghiro, ghiro, tondo* supone una reformulación del registro de elementos pasados reunidos a través de un montaje determinado, para dar luz e información sobre la sociedad de una época. El juguete supone la paradoja de la elaboración de un objeto destinado a dar felicidad a un niño, al mismo tiempo que se fabrican armas, cuyo efecto devastador se hace presente en los mismos juguetes. Como ocurría en *Oh! Uomo*, Gianikina y Ricci-Lucchi parecen obsesionados por la conjunción del hombre y la máquina como una relación que les lleva a desconfiar del progreso humano y a entender el desarrollo tecnológico como una amenaza.

## **Conclusiones**

Una vez expuestas las características de algunas de los largometrajes que hemos considerado más significativas de los documentalistas Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, podemos observar como se lleva a cabo una reformulación del uso del documento histórico hasta el momento. Su filmografía está enmarcada dentro del paradigma del cine postmoderno o post-cine. Tanto esta corriente como sus primeros filmes aparecen a finales de la década de los setenta. Si llevamos a cabo una relación de los rasgos propios del cine postmoderno, podemos comprobar como la obra de los cineastas italianos se ajusta perfectamente a éstos.

Si atendemos a la descripción de Susana Farré (2004) en su artículo “Paradigma posmoderno”, las características del cine postmoderno se pueden resumir en los siguientes puntos:

- La desaparición del discurso clásico, en aras de uno nuevo que fragmenta y altera las leyes del espacio y del tiempo. El documental de compilación que estamos estudiando se aparta totalmente del convencional, en el que el documento servía para contextualizar, legitimar o contar una historia. Gianikian y Ricci-Lucchi usan el archivo audiovisual y lo manipulan dejando a un lado las exigencias espacio temporales inherentes al documental clásico. Su interés se centra más en el planteamiento de un reflexión en la que el espectador pueda participar, aunque para ello tenga que presentar un discurso fragmentado, sin orden y, por tanto, más incómodo y difícil de asimilar. De todas formas, puede ser un buen punto para despertar el espíritu crítico del receptor, cuestionando lo que había visto hasta el

momento y había considerado como válido (u objetivo) sólo por el mero hecho de tratarse de un producto con la etiqueta de “documental”.

- El pastiche de referencias culturales y genéricas (revisión del pasado, de las películas “retro”), ya sean clásicas o contemporáneas, que exigen al espectador una cultura visual previa. Es evidente que toda la filmografía, a excepción de *Ghiro, ghiro, tondo*, rodada por los mismos realizadores, parte de la utilización y revisión de materiales del pasado. Lo interesante de este proceso no es el afán de hablar del pasado, como si de una radiografía de una época anterior se tratase, sino que pretende señalar conceptos universales y persistentes a lo largo de la historia de la humanidad, como la violencia del hombre, el absurdo de la guerra y la desconfianza en el progreso humano.

Resulta curioso como actualmente muchos filmes tiende a la imitación de estilos visuales, de textura y de soluciones narrativas de tendencias cinematográficas anteriores bajo la “bandera” del homenaje. Gianikian y Ricci-Lucchi se atreven a colocar el material antiguo directamente en un nuevo envase contemporáneo, que es el discurso creado en la sala de montaje.

- La destrucción de las barreras que delimitaban en el cine clásico los códigos morales, a favor de una mirada despreñida de cualquier ética, insertado en la cotidianeidad. Este punto puede resultar más comprometido si queremos adaptarlo al trabajo de los cineastas italianos. En lugar de tomar sus películas como un ejemplo de este rasgo del cine posmoderno, deberíamos considerarlas como unas víctimas del mismo. Quizá ese sea el motivo de la indiferencia con la que esta filmografía ha pasado por el gran público, dejándola relegada a los festivales especializados y museos. Está claro que estos documentales se apoyan en unos valores éticos representados a través del registro de imágenes en movimiento, un registro que ha quedado banalizado ante la saturación imágenes en la actual sociedad de la información.
- El cine posmoderno construye una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. La estructura narrativa está organizada como un sistema

de simulacros de narrativa y metanarrativa, de tal manera que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, si no que puede leerse como una reflexión de la película misma. Como ya apuntábamos anteriormente, el cine de Gianikian y Ricci-Lucchi posee una esencia metacinematográfica. Su montaje nos habla del propio proceso de ensamblar los fotogramas de una determinada manera. Además, la estructura narrativa desarrollada no está ligada al rodaje de las imágenes en su momento de filmación, sino más bien adquieren un sentido (el elegido por sus responsables) cuando se ha remontado y creado un nuevo discurso.

- Aparición de obras en las que se desarrolla un juego con el exceso y los límites de la mostración. Películas como *Oh! Uomo* incluyen imágenes incómodas para cualquier espectador. Seguramente estas grabaciones poseían una finalidad científica en su origen. De ahí la aparición de “retratos en movimiento” de soldados a los que le falta la mandíbula o cuya cara ha quedado destrozada en combate. Aquí no se trata de la mostración de una violencia estilizada y engañosa, sino de enseñar los efectos de una violencia real, humana, para colocar al espectador ante una realidad aún existente.
- La democratización de la tecnología digital desplaza los centros de producción de las grandes fábricas (los estudios y productoras) al hogar, dando lugar a la emergencia de autores amateur que tienen las herramientas necesarias para colocar sus obras en canales de distribución (principalmente en Internet). Este sería el caso del último filme de Gianikian y Ricci-Lucchi, *Ghiro, ghiro, tondo*, rodado exclusivamente con una cámara digital de pequeño formato y una serie de elementos colocados frente al objetivo. La tecnología digital también ha permitido a estos realizadores nuevas soluciones audiovisuales y, sobre todo, una independencia frente a las grandes compañías que se mueven dentro de la industria cinematográfica. La parte negativa tiene que ver con la escasa distribución de estas cintas.

## **Bibliografía**

ARÁUJO, Celeste. Archivo del cuerpo herido. 2007 ([www.blogsandocs.com](http://www.blogsandocs.com))

DÍAZ, Alejandro. *Carne Milenaria*. Miradas de cine, nº 64. 2007 (www.miradas.com)

FARRÉ, Susana. *Pardigma posmoderno*. 2004 (www.miradasd.net)

LISTORTI, Leandro. *Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Los guerreros del tiempo*. 10º Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

STAM, Robert (2001): *Teorías del Cine*, Ed. Paidós, Barcelona.

SUCARI, Jacobo. *Archivo, Memoria y productibilidad*. 2007 (www.arrakis.es/jsucari/)

TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (2005): *Documental y vanguardia*, Ed. Cátedra, Madrid.

WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Ed. T&B Editores, Madrid.

### **Filmografía**

Películas de Yervant Ginikian y Angela Ricci-Lucchi.

- *Dal polo all'equatore*. Producción: Gianikian-Ricci Lucchi y Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1987.
- *Su tutte le vette è pace*. Producción: Musea Trento, Rovereto, 1996.
- *Inventario Balcánico*. Producción: Biennale di Venezia Cinema Section, 2000.
- *Oh, Uomo*. Producción: Museo Storico di Trento, 2004.
- *Ghiro, Ghiro, tondo*. Producción: Gianikian- Ricci Lucchi, 2007