

La historia a través del prisma del figurativo y de lo contemporáneo: País Bárbaro de Gianikian et Ricci Lucchi.

History through figurative and contemporary prism: Gianikian et Ricci Lucchi 's film Pais Barbaro

Luca Acquarelli

(pág 181 - pág 194)

El artículo propone un análisis de la película País Bárbaro (2013) de Gianikian y Ricci Lucchi con el fin de reflexionar en torno al uso del montaje de imágenes de archivo en relación a la configuración de la historia y de la memoria. El impacto iconográfico de varias secuencias fílmicas analizadas es problematizado a partir del nivel figurativo de las imágenes y de la dinámica de sentido engendrada a través del montaje. Con la ayuda de ciertas referencias de la filosofía de la historia, el artículo indaga la dimensión figurativa a partir de una reflexión sobre la heterogeneidad de tiempos en la historia.

Palabras claves: figurativo, contemporáneo, montaje, Fascismo, colonialismo, memoria.

The article proposes an analysis of the film *Barbarian Country* (2013) by Gianikian and Ricci Lucchi in order to reflect on the use of the assembly of archive images in relation to the configuration of history and memory.

The iconographic impact of several film sequences analyzed is problematized based on the figurative level of the images and the dynamics of meaning generated through assembly.

Key words: figurative, contemporary, montage, fascism, colonialism, memory.

Luca Acquarelli es docente en la Universidad de Lille 3, miembro del laboratorio GERIIC e investigador asociado en CEHTA (Centro de Historia y Teoría de las Artes) EHESS, París. Sus investigaciones abordan las teorías de la imagen, la iconografía del poder político y la relación entre imagen, arte e historia. Tradujo al italiano la obra de Jonathan Crary *Las técnicas del observador* (*The Techniques of the Observer*, MIT Press - *Le tec-*

niche dell'osservatore, Einaudi, 2013). Actualmente prepara un libro sobre la iconografía del fascismo italiano. Entre sus últimos trabajos, se encuentra el artículo “La Región Central: extenuación de un paisaje y el sitio del espectador” (en Careri y Rüdiger, dir. *El tiempo suspendido*, PUL, 2016) y la dirección de un volumen sobre la cuestión de lo figurativo: *En el prisma del figurativo. El sentido de las imágenes entre forma y fuerza* (Presses Universitaires de Rennes, 2015). lacquarelli@univ-lille.fr

Recibido 4/3/2019 Aprobado 5/11/ 2019

“La fortuna de ese estado de excepción [que es el fascismo] proviene desde hace bastante del hecho de que sus adversarios lo combaten en nombre del progreso como ley histórica. El estupor ante el hecho que las cosas que vivimos sean “aún” posibles en el siglo XX no es de orden filosófico. No se sitúa al comienzo de conocimiento alguno, salvo del de la idea de la historia de la cual proviene no puede ya sostenerse” (Benjamin 2013: 64).

I.

Esta es la tesis sobre la historia de Walter Benjamin la cual precede a aquella universalmente más conocida sobre la figura del ángel de la historia, quien se vuelve hacia el futuro dándole la espalda, mirando un cúmulo de ruinas que, delante de él, se elevan hasta el cielo. Si bien el ángel quisiera detenerse para recomponerlas, para “reunir eso que ha sido roto”, es arrastrado sin cesar por la tormenta que se desarrolla detrás de él. Esa tormenta es el progreso.

Entonces, ¿cuál es el modo de debilitar esa tormenta, a fin de devolverle al ángel el uso de sus alas y permitirle ocuparse de las ruinas? Ser inactuales, tomar el presente a través del prisma de los pasados que este [el presente] nos hace comprender nuevamente, como si un eco lejano que no escuchamos más —porque está suspendido en el tiempo de manera indefinida— se presenta de nuevo al oído de una manera inversa, al principio débil y luego, cada vez más fuerte. Creo que esta última es la tentativa propuesta por los cineastas Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: en este escrito interrogaré su estética, a partir de su obra de 2013, *País bárbaro*, película que indaga sobre el fascismo, su poder, la Italia fascista y su violencia colonial.

Al inicio de esta investigación, intenté preguntarme por aquello que un historiador tradicional podría pensar frente a la operación que Gianikian y Ricci Lucchi realizan sobre los archivos en sus montajes. Por una parte, el documento es activado sin haber estado anteriormente normado (o neutralizado, depende del punto de vista) en la lógica de un archivo. Por otra parte, en general, la obra de GRL¹ persiste más en la ambigüedad que en atender la precisión: ella no detalla el conjunto de contextos, sino deja que las imágenes (y los montajes) se expresen por su potencia. Georges Didi-Huberman en su profundo estudio sobre la forma del atlas (ese de Aby Warburg hasta aquel de Bertold Brecht), escribe que, en sus formas discursivas, “lo que perdemos en precisión, lo ganamos en legibilidad” (2011:279). De este modo, insiste sobre el hecho de que el montaje es un procedimiento capaz de poner nuevamente en movimiento “el espacio del pensamiento”² (Ídem: 281). Aunque es necesario verificarlo con la ayuda del análisis, creo que esa idea es igualmente válida para las películas de GRL, las cuales hacen del dispositivo de montaje una verdadera herramienta epistemológica sobre los fotogramas.

No es cuestión aquí de retomar la compleja indagación sobre el género cinematográfico conocido bajo el nombre de película de archivo, género heterogéneo que ya ha sido estudiado en incontables ocasiones (Blumlinger, 2013). El *found footage*, subgénero dentro

del cual podemos situar el trabajo de GRL, consiste en principio en una práctica archivística: por una parte, sirve para otorgarle estatus de documento al *found footage* (el metraje encontrado); por otra parte, tal práctica reelabora a este último de una forma más o menos invasiva y así, de alguna manera, tiende a “perder” su grado de autenticación. En cierto modo, entonces, el *found footage* libera al documento de su opresión documentalista, a fin de restituirle el voltaje de una estructura transitiva, como la del montaje experimental.

A lo largo de sus re-enunciaciones, los dos cineastas operan en principio sobre los siguientes niveles: el encuadre; el color, que comprende el uso del negativo; la velocidad de avance, una ralentización que se convierte en una visión fotogramática. Podemos describir a esta última como un efecto no homogéneo de cámara lenta que se torna, más bien, “sucesiones de instantes”, de imágenes discontinuas³ de intensidad variable. Así, el cine de GRL interrumpe el movimiento para descubrir el fragmento y lo pone a trabajar, una vez liberado de la amnesia del ritmo de los 24 fotogramas por segundo que, de cualquier modo, reprime en lo figurativo el rico potencial de la imagen fija y de su montaje en tanto imagen fija.

Algunas secuencias de la obra de GRL, son nuevamente retomadas en los sucesivos filmes, aspecto que da cuenta de la continua apertura de su archivo-atlas. En el caso específico, dos secuencias de *País Bárbaro* (aquella del desfile en Libia durante la visita de Mussolini en 1926 y aquella relativa al uso de bombas de gas mostaza en Etiopía) han sido ya retomadas en otra película donde el Fascismo era el tema central, *El espejo de Diana* (1996). Al interior de esa forma de archivo abierto hay, por una parte, una suerte de acto testimonial sobre cada fotograma de origen re-encuadrado sobre el nuevo fotograma de llegada; por otra parte, se ve en la obra la búsqueda antropológica de los gestos, muy parecida a aquella que Aby Warburg efectuó analizando las oscilaciones y los intervalos entre, por ejemplo, la torsión de la ménade, el enfoque de la ninfa y el impulso de la golfista moderna representada en una fotografía de un periódico.

II.

A fin de comprender esa búsqueda visual de los dos cineastas, la noción de inconsciente óptico de Walter Benjamín puede ser aquí de utilidad; el filósofo alemán escribió:

“El papel del ampliación no es simplemente volver más claro lo que se ve “de todos modos”, sólo de modo menos borroso, sino que muestra estructuras de materia completamente nuevas [*Strukturbildungen der Materie*]; del mismo modo, la cámara lenta no sólo pone de relieve formas dinámicas ya conocidas, sino que descubre en ellas otras perfectamente desconocidas que no aparecen -como la desaceleración de movimientos rápidos-, sino como singularmente resbaladizas, flotantes, sobrenaturales” (Benjamin 2007: 61-62)⁴.

Más allá de que la palabra “inconsciente” renvía directamente a la dimensión freu-

diana (la cámara ocuparía la misma función que el psicoanálisis en el acceso al inconsciente pulsional), me parece interesante subrayar el pasaje donde Benjamin señala las “estructuras de materia completamente nuevas”, cercano a una perspectiva que se interroga sobre la naturaleza de las imágenes y su significación bajo las operaciones analíticas de montaje.

Esas operaciones, que revelan el inconsciente óptico y que son típicas del montaje de GRL, son –tomando prestado un término semiótico– operaciones de focalización-disimulación, ejecutadas, en ese caso, desde un punto de vista de la “cámara analítica” construida por los artistas; esta no es otra cosa que un actante-observador e implica modelizaciones nuevas. ¿Pero nuevas en relación a qué? A la película original, cierto: pero también en relación a un horizonte de expectación cinematográfico, a un contrato fiduciario típico del séptimo arte, hecho de imágenes en movimiento según un ritmo específico: nuevas, en fin, en relación a un género documental que tiende a utilizar al documento solamente en términos de intensificación de autenticidad.

En este artículo veremos cómo el trabajo de GRL aborda, primeramente, la relación entre imagen, historia y tiempo. En tal sentido, GRL se describen como inactuales, intempestivos:

“Nuestra relación con la historia reside en lo siguiente: transmitir al espectador esa dificultad de ver, de comprender las imágenes, ese sufrimiento de imágenes [...] el pasado para nosotros no existe. Somos siempre en presente, y esas imágenes también [...] es primordial que esos archivos den la sensación del presente que ellas ocultan [...]”

Esta ambición puede ser mejor captura haciendo referencia a los escritos de Giorgio Agamben y en particular a los pasajes de su breve texto sobre el concepto de contemporáneo. Este autor se ubica en la línea de la metáfora utilizada por Benjamin, ya evocada al inicio. En particular, insiste sobre la inaccesibilidad del presente y sobre la posible clave de lectura desde el punto de vista de lo contemporáneo: “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben, 2012:20-21)⁵.

Para Agamben, la oscuridad que recubre las ruinas benjaminianas se parece a aquella que percibimos al observar las galaxias alejarse de nosotros a una velocidad mayor que la de luz. Su brillo nos es desconocido; sin embargo ella existe, nos mira y se pierde en la oscuridad de la lejanía. “Percibir en la oscuridad del presente esa luz que busca unirse a nosotros y no lo puede lograr, eso es ser contemporáneos”. (Agamben, 2012:20-21)

“[...] el contemporáneo no es sólo quien, percibiendo la oscuridad del presente, aprehende su luz inaccesible; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él la historia de una manera inédita, de “citarla” en función de una necesidad que no provienen absoluto

de su arbitrio, sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado y este, tocado por su haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora” (Agamben, 2012:30-31).

Urgencia del presente que, una vez más, ilumina el pasado y este, de nuevo se toma para finalmente comprender el presente.

Sobre ese fondo se podría explicitar la relación entre el tiempo y la historia partiendo de su intersticio, es decir, el relato, la narración. Las películas de GRL no se privan de la narración, por el contrario: aunque con breves y no exhaustivas marcas enunciativas, sus películas están marcadas por los intertítulos donde se pueden leer las fechas y los acontecimientos. En tal sentido, *País Bárbaro* tiene una estructura más bien típica⁶ que se apoya sobre una cronología lineal (al igual que en el caso de *El espejo de Diana*) con la excepción de la secuencia inicial, que se ubica cronológicamente como un acontecimiento más cercano a nuestro presente, y la secuencia final que no es introducida por alguna marca crono-temática⁷.

Por otra parte, algunas isotopías temáticas, lejos de ser ambiguas, son más bien reforzadas a lo largo del film, como por ejemplo en el caso de las relaciones figurativas, más bien figuradas, entre el régimen fascista y la Iglesia (Fig. 1). Tres secuencias diferentes nos otorgan un acercamiento simbólico a dos “creencias” y a dos poderes⁸. Al final de la secuencia consagrada al carnaval asistimos a una focalización sobre la yuxtaposición de los emblemas de la cruz (aunque se trate de aquella presente en las armas de la monarquía de Saboya) y de un haz de lictor en una carroza de carnaval. Luego, por medio de un montaje repentino, las imágenes transferidas a negativo nos muestran un desfile militar que marcha bajo la bendición de un obispo, quien está en la calle ubicado en un altar fastuosamente decorado con símbolos católicos. Esa isotopía regresará hacia el final del filme donde un edículo votivo en madera está emplazado cerca de un hangar aeronáutico, sobre la fracción de terreno consagrada al depósito de bombas de gas mostaza.

Más allá de la denuncia de complicidades históricas, esos acercamientos pueden iniciar reflexiones sobre las formas de producción de creencia que “migran” de la Iglesia al Fascismo, tanto a nivel de gestos como de rituales. A pesar de lo interesante de esa dimensión, creo que el sentido profundo de ese filme se encuentra en otro sitio.



Figura 1: Fotogramas extraídos de País Bárbaro.

III.

Otros recorridos se generan en esta película, en una constelación de fuentes temáticas que se carga de una fuerza centrípeta en relación a la intensidad propia de las imágenes y esta última, centrífuga en relación a un sentido estable. Entre otros, podemos recordar aquí: el carnaval donde, en el marco de una sumisión totalitaria al poder, la fuerza de subversión es neutralizada; el trabajo, dimensión unificadora de una nación que abarca toda la narración en el destino glorioso del régimen (y luego del imperio) fascista; el tiempo libre enmarcado por las organizaciones del régimen tales como el “dopolavoro” y el turismo en las colonias.

Una secuencia entera está consagrada a esto último. Ella es introducida por el intertítulo “Hacia Trípoli, 1926”, haciendo alusión a los primeros viajes turísticos que se organizaban en Tripolitana, la única región de Libia donde —en aquella época— la Armada italiana tenía el pleno control colonial. Dicha práctica comienza por iniciativas privadas en 1924 y adquiere su máxima expansión durante la segunda mitad de la década de 1930, cuando la organización de los viajes pasó bajo el control total del régimen.

La línea de sentido que apunta al tiempo presente es explicitada en la siguiente frase recitada por la voz en off: “Se juega y se baila sobre el Mediterráneo, confines (sic.) de una Europa que hoy rechaza a quienes huyen de la guerra y aceptan el riesgo de ahogarse en el mar, tumba profunda”. El clima de crucero turístico multiplica los cortocircuitos con el presente. ¿Qué relación hay entre los inmigrantes que actualmente pierden su vida en el cruce del Mediterráneo y esa colonización italiana, comenzada en un período liberal y reforzada por las prácticas totalitarias del período fascista? La euforia del turismo, con su impulso vital, en cada uno de los períodos, parece entonces verse como emblema de la suspensión de la muerte que lo rodea.

De todos modos, tanto el turismo como el trabajo, no deben ser pensados como elementos accesorios sino como dimensiones centrales para la construcción de una narración de la colonización y de las guerras perpetradas contra pueblos escasamente conocidos. El tema del trabajo es, también, expuesto de un modo que nos reenvía a la banalidad del mal de Hannah Arendt: Giovanna Marini, la cantante italiana que vocaliza ciertos pasajes del filme, recita esta frase: “Ejército de obreros especializados [...] estos hombres, ¿se preocupan por las consecuencias de su trabajo?... Incapaces de ver las locuras, los horrores de la guerra”.

El trabajo y el deber del trabajo son presentados, por lo tanto, como “pantallas” que impiden cualquier juicio sobre la realidad. También me parece importante subrayar que las imágenes poco espectaculares que atañen a estos campos narrativos pueden abrir una brecha en nuestro presente e iluminarlo. Por el contrario, la espectacularidad fascista de la que las imágenes de este pasado están normalmente imbuídas solo coagula el significado de esta época, reificándola como una alteridad histórica unitaria. Un paradigma de imagen cerrada que une la tesis del Fascismo como “paréntesis histórico”, afirmada por el filósofo Benedetto Croce y bastante extendida en Italia hasta la década de 1970.

A fin de abrir esa “concreción”, es decir, la visión de un fascismo espectacular y distante de nuestro presente, es necesario “doblar” el archivo, hacerlo hablar a partir de esos

documentos probablemente más banales, someter el montaje documental a las invenciones artísticas para construir puentes con el presente, de modo que este último nos sea menos inaccesible, según la perspectiva agambeniana anteriormente enunciada.

Esas isotopías temáticas y las reflexiones que acabamos de hacer son ciertamente centrales para el análisis de ese filme, pero nos parece que ellas se ubican en el primer nivel de lectura con el cual no nos debemos conformar; se trata de la parte más directamente militante de la película que se apoya en una iconografía reconocible. Sin embargo, este marco es continuamente fragmentado por un tiempo que se desarrolla por fuera de la historia y, a pesar de ello, apunta directamente a ella. Los fotogramas re-fotografiados, procesados y re-ensamblados por GRL, pese al marco antes mencionado, tienden a emanciparse de la lógica unificadora de la acción, abriendo su espesor “cristalino” a las aporías de la temporalidad. Entonces, es necesario preguntarse si la narración es verdaderamente “la guardiana del tiempo” o mejor dicho si, como Paul Ricœur escribió en sus conclusiones tras un largo recorrido intelectual en *Tiempo y Narración*, “la ambición de saturar la aporética del tiempo por la poética del relato” puede encontrar sus límites (1985: 351).

La dirección de la mirada, retomada varias veces en el filme, es una primera estrategia que pone en crisis el régimen histórico enunciativo de las imágenes. La cámara lenta nos expone largamente a esa mirada, en ese frente a frente con el documento. Se trata de un mecanismo de disolución del envoltorio temporal y autenticante que protege al documento, con el objetivo de “abrirlo” y dejar salir su potencial de sentido. Se podría construir fácilmente un atlas de las diferentes miradas de cámara que se encuentran en esta película, analizando la distancia: mirada supuesta, mirada furtiva, mirada dubitativa, mirada negada por pudor, entre otras, como momentos de ruptura enunciativa en el tiempo del enunciado. Simultáneamente, esa poética nos hace redescubrir todo el alcance de las palabras que Benjamin dedicó a la fotografía de la pescadora:

“Sin embargo, con la fotografía entra algo nuevo y singular: en esa pescadora de New Haven, que baja los ojos con un pudor tan indolente, tan seductor, permanece algo irreductible al testimonio del arte fotográfico de Hill, algo que no puede ser silenciado, que exige obstinadamente el nombre de la que vivió aquí y todavía hoy sigue siendo real, y que jamás podrá disolverse completamente en el ‘arte’” (Benjamín, 2012: 15).

Por lo tanto, es el anonimato de esos rostros lo que nos interpela en su exceso en relación al gesto artístico. Tal exceso esta forzosamente ligado a cuestiones de historia y tiempo.

IV.

Para indagar aún más en esta dimensión temporal introducida por el filme, es necesario referirse a otra secuencia. *País Bárbaro* contiene algo sumamente excepcional con respecto a la producción de estos dos cineastas: es un pasaje, una suerte de metasemiótica, que renuncia a la cámara analítica y que se vuelve video: un montaje de secuencias que

dura aproximadamente once minutos, una sexta parte de la duración total del filme. Un gesto que marca una ruptura con el resto de la película, no solamente por el abandono de la cámara analítica, sino también por el hecho que las re-enunciaciones se ubican en *la mise en abyme* (la puesta en abismo) de varios cuadros. A fin de teorizar la temporalidad de la apertura de la imagen operada por la cámara analítica, los realizadores toman prestada la cámara video y –destacando la fotografía y el fotograma– los elementos principales de su cine.

Una serie de fotografías y de fotogramas es reencuadrada, de una parte, por la cámara video y por otra parte, por el soporte que expone las fotos al encuadre. Es decir, la mano con su marco inestable. De hecho, no se trata de una serie de fotos sino de una serie de actos de presentación de fotos, actos que de una manera o de otra –presencia de los dedos o de la palma de la mano, pequeño temblequeo de la puesta en cuadro, etcétera– están señalando a las fotos en sí mismas.

En la primera foto, la presencia del soporte que la sostiene sólo se percibe por pequeños movimientos de la imagen dentro del encuadre del filme. A partir de la segunda imagen, ella se manifiesta a través de la “pinza” de dos dedos que la sostienen. La mano se presenta en negativo y, flotando, se recorta sobre el fondo negro, superficie interior que hace adquirir pregnancia a las figuras. Esa mano es una entidad diáfana: a la vez, transparente y provista de materia que se combina con la superficie de las fotografías. Ese dispositivo de la mano tenderá a ingresar cada vez más en el encuadre, para luego reducirse a los márgenes periféricos y nuevamente desaparecer.

Las imágenes son un signo de un tiempo y un espacio señalado por el títulos de esa sección: “Un álbum de la guerra de África Oriental 1935-37”; pero ellas son instaladas en un marco de presentificación que abre esa localización espacio-temporal del documento. El álbum, forma de archivo que utiliza una estética turística y familiar, se abre entonces al atlas y las fotografías flotan al interior de ese espacio. El deslizamiento inestable entre espacio-tiempo del enunciado y aquel de la enunciación es el devenir de esa secuencia. De todos modos, ese deslizamiento tiende formalmente a una imbricación: en los últimos pasajes, la mano abierta se convierte en el soporte sobre el cual se apoya la fotografía, ella también en negativo: los dos objetos se superponen cada vez más en un juego de transparencia traslúcida, las líneas de la mano se confunden con los alambres de púa que se muestran en la imagen (Fig. 2).



Figura 2: Fotogramas extraídos de País Bárbaro.

Después de diez minutos de esa fragmentación de la frontera entre el espacio de la enunciación y del enunciado, un choque cromático nos trae de vuelta a una estética del mundo natural, del *bic et nunc* de la escritura fílmica, provocado un choque estético que me parece resume la temporalidad agambeniana del trabajo de los dos artistas. Para acentuar ese pasaje, la voz de Gianikian aparece tras la de la cantante Giovanna Marini (esta última tiene un efecto extradiegético y es la primera, en oposición, diegética): “Cada época tiene su fascismo”.

Ese dispositivo finaliza por deslizarse sobre ellos mismos, los diferentes recorridos de las instancias subjetivas espectatoriales, en un juego operado por los diferentes grados de materialización de la enunciación enunciada. Es en el espacio de esa heterogeneidad de tiempo donde se vuelve posible un pensamiento crítico sobre el documento y sobre las temporalidades entrecruzadas de pasados y de presentes. Fluidificar esa imágenes significa entonces abrirlas al presente, desentrañar su espesor, dirigir la mirada del espectador a un lugar donde la fenomenología de la imagen dilata los pliegues de la historia y, al mismo tiempo, cierra el archivo.

Siguiendo esta reflexión metasemiótica sobre el uso del archivo, es entonces en esos pliegues del fotograma, donde se debe ver el trabajo analítico de los dos cineastas. El fotograma excede el material de *found footage* y el montaje de los realizadores es un trabajo sobre ese exceso. A partir de este punto toda dimensión simbólica e iconográfica, como lo hemos constatado, lejos de ser camuflada es cuestionada.

Entre los fotogramas, la ilusión de la fluidez del movimiento no juega o no opera exclusivamente como vínculo. Los fotogramas y sus intervalos son experimentados según una dinámica de contagio, a través de un devenir-imagen y no por correspondencia entre símbolos a recodificar: se trata de un montaje en distancia que trabaja el espesor de la imagen por fibras y umbrales.

Los ritmos de los cuerpos absorbidos por las imágenes y éstas absorbidas por los cuerpos, son buscados por una química de lo visible que atraviesa el espesor de los fotogramas, como atraídos por puntos de ebullición. La placa fotográfica no alberga más que los cuerpos, ella mueve, se mezcla y respira con ellos. “El cuerpo femenino desnudo es el cuerpo de la película”: esta frase es recitada por Gianikian en referencia a las escenas donde el cuerpo femenino desnudo es expuesto en una película particularmente dañada en las partes correspondientes a las zonas erógenas. Pero ese efecto “Pígmalión” es solamente la grieta más visible (y quizás la menos interesante) del paradigma que contiene todo el filme, en donde película y cuerpo se imbrican continuamente.

El tiempo cronológico, entonces, está allí sólo como límite: superficie de anclaje que es cuestionada constantemente por el trabajo de intensidad de las imágenes. Superficie de anclaje que parece necesaria, para producirse como espectadora de la historia, estando obligada a alejarse de la forma que le es típica.

La hibridación entre la placa de fotograma y el cuerpo es tematizada en la secuencia metasemiótica, evocada anteriormente, por los elementos traslucidos que se yuxtaponen;

asimismo se puede identificar otros indicios a lo largo del filme: los cortes longitudinales que marcan la película en cierto punto hacen eco en las cicatrices de un sujeto anónimo de la zona rural de Etiopía (Fig. 3).



Figura 3: Fotograma extraído de País Bárbaro.

El montaje se realiza, entonces, sobre los cuerpos-fotogramas y su temperatura: desde la condición húmeda de una escena transferida al violeta se pasa –por la interrupción de un intertítulo– a la condición de sobreexposición con unas imágenes llevadas al amarillo ocre. Los cuerpos son abordados por la cámara en su intimidad, por un ojo cinematográfico que interroga cara a cara, más o menos próximo, fluyendo como agua sobre la piel de esa comunidad “otra” expuesta. Es una secuencia de una “película-piel” que, por su intensidad, pone en suspenso la violencia liberada por los estereotipos racistas enumerados por la voz en off de Gianikian⁹ y por el repentino gesto sufrido por la mujer de torso desnudo y ejecutado por un hombre uniformado.

Esa suspensión de la violencia se dispersa y queda en espera mientras que los cuerpos-imágenes son envueltos en sus movimientos oscilatorios, sus sensibles primeros planos de gran belleza. Esa puesta en espera es repentinamente quebrada por el choque térmico que aparece tras la pausa racionalizante del intertítulo¹⁰, y que detona la quemadura de la violencia. Se trata de cuerpos-fotogramas calcinados por el fuego de las bombas de gas mostaza, el fuego silencioso que invisiblemente quema la carne, dejando numerosas cadáveres de animales abandonos a la descomposición. Gas que, cabe recordar, también es llamado yperita, nombre que atraviesa la violencia del siglo XX y que proviene de la ciudad de Ypres en Bélgica donde fue utilizado durante la Primera Guerra Mundial.

V. CONCLUSIONES

Este es el punto culmine del filme: el calcinamiento de cuerpos, la descomposición de la piel (Fig. 5). Un punto de quiebre que no sólo reinstala la violencia puesta en espera en la secuencia precedente sino que produce, también, efectos paralelos de trasposición de la erotización del cuerpo colonial a esa máquina-futurista-mortal de la bomba: el pezón desnudo de la mujer de la escena anterior se funde con la punta de las bombas de gas (Fig. 4).



Figura 4: Fotogramas extraídos de País Bárbaro.



Figura 5: Fotograma extraído de País Bárbaro.

Esa dialéctica de intensidad en varios estratos constituye la complejidad del film. GRL activa un proceso de risomatización que torna flexible el nudo de la trenza de la significación. La imagen está abierta a su espesor temporal y cultural, en tanto lugar de tensión entre diferentes trayectorias de sentido posibles, extendiendo así el espacio de lo imprevisible¹¹.

Los movimientos entre los modos existentes del flujo de sentido (actualizaciones, potencialización, puesta en espera, retoma, entre otras) pueden cohabitar en diferentes intensidades sobre los estratos múltiples y excedentes del cuerpo-fotograma; ser destinados a cambios abruptos de tendencias, activar las tensiones insolubles entre elementos que se aproximan o se alejan de su realización, dando vida a momentos de saturación o de vacío que se renuevan constantemente.

Además, si temáticas, narraciones, ritmos, intensidades, temperaturas son necesariamente destinadas a entrecruzarse y a cohabitar en coalescencia a través de movimientos de atracción o de repulsión, al mismo tiempo, como en un cristal poliédrico transparente y reflectante, ellos se vuelven siempre visibles en un cambio continuo, por vía directa u oblicua o refleja.

Por lo tanto, esa complejidad figurativa es el verdadero lugar temporal de la película, la de una imagen abierta que extiende sus múltiples pliegues para suavizar las sombras

del presente sobre la oscuridad del pasado a fin de entrever ese resplandor que, según la perspectiva agambeniana de ser contemporáneo, nos escapa.

NOTAS

1. Este artículo ha sido traducido del francés por Carolina Casali (UNC,RA)
En lo subsiguiente se utilizará esta sigla para indicar los dos realizadores.
2. Aquí Didi-Huberman hace referencia al Denkraum warburgeano.
3. Hacemos referencia aquí al texto de Dominique Païni que propone una comparación entre la imagen capturada evocada por Walter Benjamín a propósito de la imagen dialéctica y de su relación con la historia y la captura engendrada por las visiones fotogramáticas de GRL. Cf. Dominique Païni (2015) « Les fragments électriques: analyser et accuser » en *Notre Caméra Analytique* de Y. Gianikian et A. Ricci Lucchi. Paris: Post-Éditions. 167-176.
4. En ese pasaje Benjamin hace referencia también a una citación de Rudolph Arnheim.
5. El filósofo italiano agrega: “El presente no es otro que la parte no-vivida en todo lo vivido, y eso que impide el acceso al presente es precisamente la masa de eso que, por alguna razón (su carácter traumático, su proximidad excesiva), no logramos vivir en él. La atención en eso no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneo significa, en ese sentido, volver a un presente donde no hemos estado jamás” (2012: 29).
6. En relación a otras películas de los dos cineastas, efectivamente esta película insiste mucho sobre la reiteración de los anclajes históricos, tanto en los intertítulos como en las citaciones de documentos en los comentarios de la voz en off.
7. Sobre el análisis de estas dos secuencias específicas me permito referir mi artículo, Acquarelli, Luca (2017) « *Pays Barbare*: il contagio delle immagini-corpo fra cultura e barbarie » in *Fata Morgana* 32, « Popolo », Cosenza: Pellegrini.
8. Puede ser útil recordar que en 1929, bajo el régimen fascista, la iglesia y el estado italiano firman un concordato (los acuerdos de Latran) que reconcilia a las dos instituciones después de la ruptura de 1870 con la toma de Roma por parte de la armada del Reino de Italia.
9. La voz de Gianikian relata el comentario siguiente: “Hemos vuelto a buscar en los archivos cinematográficos para encontrar los fotogramas de Etiopia, Abisinia, de la época colonial italiana [...] los términos vienen de cuadro en cuadro: tipos, bárbaros, pillos, primitivos, desleales, desconfianza proverbial, bigamia, se utiliza un lenguaje zoológico”.
10. El texto del intertítulo nos hace reflexionar sobre la falta de testimonio visual de las atrocidades de la armada italiana en Etiopia: “África Oriental 1935-37. No hubo conflicto ni tensión, sin carnicería, sin sangre derramada... Y entonces sin consecuencias: las masacres no han sido documentadas”.
11. En esta línea las palabras de Lotman me parecen muy pertinentes: “El texto artístico no tiene solución única [...] la obra de arte puede ser utilizada varias veces [...] así el arte extiende el espacio de lo imprevisible”, en Lotman, Y. (2004) *L'explosion et la culture*. Limoges: UP. p.159.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACQUARELLI, Luca (2017) « *Pays Barbare*: il contagio delle immagini-corpo fra cultura e barbarie » in *Fata Morgana* 32, « Popolo », Cosenza : Pellegrini.
- AGAMBEN, G. (2012) « Qu'est-ce que le contemporain » in *Nudités* de G. Agamben. 19-31. Paris: Payot & Rivages.
- BENJAMIN, W. (2013) *Sur le concept d'histoire*. Paris: Payot & Rivages.
- BENJAMIN, W. (2012) *Petite histoire de la photographie*. Paris : Allia.

- BENJAMIN, W.** (2007) *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.
- BLUMLINGER, C.** (2013) *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck.
- DIDI-HUBERMAN, G.** (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris : Minuit.
- LOTMAN, Y.** (2004) *L'explosion et la culture*. Limoges: UP.
- PAÏNI, Dominique** (2015) « Les fragments électriques : analyser et accuser » in *Notre Caméra Analytique* de Y. Gianikian et A. Ricci Lucchi, 167-176. Paris: Post-Éditions.
- RICŒUR, P.** (1985) *Temps et Récit, III, Le temps raconté*. Paris: Seuil.

