

La herida abierta de las imágenes. *Frente a Guernica*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi.

Eduardo A. Russo^(*)

Resumen: Como manifestación última de la cámara analítica, el dispositivo técnico-procedimental ideado por los cineastas Gianikian y Ricci-Lucchi para su trabajo con imágenes de archivo, *Frente a Guernica* deja en evidencia lo que ellas portan de modo impensado. El film que reflexiona sobre una masacre clave del siglo XX y la obra artística que la perpetuó en la memoria colectiva, parte de una crónica del período de entreguerras, y luego decanta en una inmersión en la guerra civil española que conduce inexorablemente a la confrontación con la pintura de Picasso como condensación del cataclismo. *Frente a Guernica* demuestra que es preciso mirar para entender, y que hace falta entender para ver. Muestra, como en los fragmentos de un espejo estallado, una conflagración que está lejos de ser sólo un recordatorio del pasado, indagando los combates en el seno de una imagen, restituyendo su oscura complejidad y redoblando su carácter de urgente advertencia.

Palabras clave: Imagen - Arte - Cine - Política - Guerra

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 217]

^(*) Investigador, teórico y crítico de cine y artes audiovisuales. Dirige el Doctorado de Artes en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Es profesor de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desde 1992.

Abrir la imagen

Este artículo no es tanto un estudio como lo que podríamos denominar, en términos kafkianos, como la descripción de un combate; trata de una batalla en el seno de la imagen. Estamos acostumbrados a apreciar en la imagen, admirados u espantados, los efectos de su imposición como totalidad, esa configuración que llama, desde su materialidad misma, a una poderosa y a veces irresistible acción de conjunto. Llamémosla configuración, *Gestaltung*, o apelemos a cualquier otro término que lo aluda, ese poder puede ser arra-

sador y desafía cada intento analítico. Esa potencia totalizante ha sido una muralla ante cada intento de emprender un análisis de las imágenes. Aunque posean a veces rotundas dimensiones materiales, o en otras oportunidades ingresen en dimensiones más afines a lo espectral, acercándose al orden de acontecimientos, cuando no presentan características performativas que requieren su consideración como actos, las imágenes desafían el intento de adentrarse en ellas para advertir fuerzas que combaten en el interior de esa totalidad. Pero en el seno de ese poder ligado a cierta capacidad de totalización, en esa presunta coalescencia interna, ni bien nos adentramos en sus determinaciones, aparecen factores en tensión, cuando no en franca disputa. Heterogeneidades, anacronismos, divergencias sutiles o contundentes construyen, actúan en la imagen. Atendiendo a esas tensiones interiores, la imagen hace estallar cualquier pretensión de totalidad, abriendo visceralmente su conformación y exponiendo ante quien se le enfrente de qué modo nace y sostiene desde una dimensión de conflicto que le es constitutiva. Georges Didi-Huberman ha remarcado, en un notable capítulo dedicado a abordar la producción crítica de Carl Einstein, la existencia de lo que denominó una “imagen combate” (Didi-Huberman, 2006, pp. 225-330). Resulta muy significativo, adentrándose en esas páginas, el lugar de la relación entre Einstein y Pablo Picasso, especialmente en torno a las dimensiones epistemológicas de su *Guernica*, elaborado a partir de “descomponer la realidad” (id, p. 296). Como ya señalaba aquel historiador del arte que combatió en la Guerra de España con la columna Durruti, la imagen es combate, manifiesta sus heridas y exige, al filo del grito, ser pensada como territorio el de una pugna incesante. El film que aquí abordaremos es claro exponente del reconocimiento de dicha característica en la vida de las imágenes. *Frente a Guernica* exige que la imagen sea apreciada mediante esa descripción de un combate que intentaremos desarrollar.

La película en cuestión fue la última realizada en conjunto por Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, una pareja de cineastas que durante medio siglo desarrolló una obra muy difícil de encasillar. Casi podría afirmarse que inventaron, dentro del cine experimental y de vanguardia, su propia categoría. Además, surgió de una iniciativa no muy frecuente, ya que este largometraje documental fue encomendado a los artistas por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que alberga el celeberrimo cuadro de Picasso, tal vez la obra plástica más representativa del siglo XX.

Yervant Gianikian es cineasta, italiano de ascendencia armenia, de formación arquitecto. Conoció a la pintora Angela Ricci-Lucchi, también italiana, discípula de Oskar Kokoschka, a fines de 1975. Pocos meses después comenzaron a vivir juntos. Desde ese momento hasta la muerte de Angela en 2018, trabajaron en equipo. Su filmografía comenzó a ser reconocida internacionalmente con el largometraje *Del polo all equatore*, que a partir de material del archivo cinematográfico del pionero del período mudo Luca Comerio indagaba la historia colonial europea (Gianikian y Ricci Lucchi, 1986). A lo largo de una larga producción, ambos diseñaron una metodología y un estilo cinematográfico que reúne investigación y creación artística, trabajo con archivos y creación de imágenes a partir de material existente, en un espectro de creaciones que se extiende desde el largometraje documental hacia las instalaciones audiovisuales. En el 2013, una retrospectiva de Gianikian y Ricci-Lucchi tuvo lugar en el Reina Sofía. Allí pudieron apreciar en detalle la obra

de Picasso, expuesta en el museo desde 1992, luego de una larga historia de itinerancias y emplazamientos temporarios. El contexto exhibitivo ideado para visitar el *Guernica* en el MNCARS permite visualizar los distintos estados de creación de la obra mediante bocetos y registros fotográficos. A la vez, el entorno de la sala donde está montado y las vecinas instala al *Guernica* dentro de un exhaustivo recorrido por las imágenes de la época. La Guerra Civil, el ascenso de los totalitarismos, las imágenes gráficas y cinematográficas, además de las creaciones plásticas. Allí, en esa experiencia de encontrarse con el *Guernica* en contexto, Gianikian y Ricci-Lucchi encontraron el germen de lo que una década más tarde sería su largometraje.

De Guernica al *Guernica*

Frente a Guernica llama desde su inicio a dos referentes fundamentales y complementarios. Por un lado, remite al pequeño pueblo vasco arrasado por un bombardeo de exterminio el 26 de abril de 1937, durante la guerra civil española. Por otra parte, conduce a la pintura monumental de Picasso, realizada en ese mismo año como denuncia y memorial de la masacre fascista. En términos reductivos, podría decirse que la pintura de Picasso intenta representar la masacre, que el *Guernica* es una reacción frente a Guernica. El nombre del pueblo, emblemáticamente, pasó en términos mediáticos a ser la denominación de un evento singular, inédito en sus características y pronto revelado como trágico preludeo del *modus operandi* de una guerra total, orientada a borrar lo más velozmente posible de la faz de la tierra a una población marcada como exterminable. Un día más tarde del bombardeo, la prensa anglosajona instaló la tragedia en sus portadas. Las crónicas describían los restos calcinados de la población, mientras que las fotos daban su perturbador testimonio. En la prensa francesa la cobertura fue más limitada, aunque *L'Humanité*, el periódico del Partido Comunista Francés que para entonces Picasso leía cotidianamente, instaló su crónica de la masacre en tapa, a la misma altura de la nota sobre la muerte de Antonio Gramsci, fallecido el mismo día del bombardeo. La crónica del diario incluía la foto de mujeres víctimas de las bombas, con el epígrafe: “madres, sin duda...” (*L'Humanité*, 1937). Punto de partida para la terrible figura de la madre muerta que ocuparía un sector destacado del *Guernica*. Picasso, a quien se le había encargado una obra para el pabellón español previamente a la tragedia de Guernica, y que venía representando el dolor del conflicto desde fines del año anterior, trabajó transformando febrilmente las noticias de la guerra y su insistente imaginaria en su composición monumental. Meses más tarde, la presentación de la pintura de Picasso con ese mismo nombre, en el marco de la Exposición Internacional de París 1937, hizo que Guernica designase a la vez un pueblo, una masacre y una obra artística. Instalar la pintura allí no estuvo exento de polémica. Hubo quienes preferían una pieza en una tradición realista, más a tono con las imágenes esperables de la izquierda partidaria y menos inscripto en el desafío vanguardista, como *Madrid 1937*, de Horacio Ferrer. Pero fue tal el impacto del *Guernica* que allí inició una larga historia de influencias, traslados y emplazamientos que se renueva hasta el presente (AA.VV., 2019).

En un solo nombre se anudaron así el horror de la guerra y los poderes de la imagen. Ya entrados casi un cuarto de siglo en la siguiente centuria, *Frente a Guernica* es el título de un film que por igual procura pensar al *acontecimiento Guernica* y a la *pintura Guernica*. Gianikian y Ricci-Lucchi lo hacen exponiendo las imágenes, desplegándolas como un territorio en combate entre los poderes de la información, la propaganda, el arte. Pero a la vez de ejercer una análisis del poder de las imágenes, y a la vez, de las imágenes del poder, *Frente a Guernica* es también un estudio sobre la resistencia de la imagen. Apuntan a aquello que en la imagen resiste a sus lógicas de uso, aquello que se erige como fuerza opuesta a todo intento de captura por parte de sus posibles funciones instrumentales.

Analizar *Frente a Guernica* implica extender, en términos de cine, las fuerzas que entran en colisión y hacen estallar el mismo régimen de la representación en la pintura de Picasso. Gianikian y Ricci Lucchi no emprenden un desmontaje de los elementos de la pintura. No intentan, como previamente lo han hecho otros cineastas, entrar en la pintura, revelarla mediante estrategias propias del lenguaje cinematográfico. A cambio de ello, retroceden unos pasos en la historia del siglo y se remontan a las condiciones de posibilidad de su referente, la masacre de Guernica.

Resulta posible identificar tres zonas de disputa en las que *Frente a Guernica* ingresa en su intento de cotejar las evocaciones de dicho nombre.

Estética/Política

La primera zona de disputa, evidente todo a lo largo del transcurso de *Frente a Guernica*, está localizada en las tensiones y colisiones planteadas entre estética y política. La estructura del film de Gianikian y Ricci-Lucchi no es cronológica, si bien en su decurso el *crecendo* histórico determina una intensificación por momentos arrolladora. Cierta dialéctica de daño y reparación suele atravesar las películas del dúo, y ésta no es la excepción. El inicio del largometraje toma como punto de partida las imágenes una curiosa película francesa, *Luego de Vichy*, elaborada con imágenes amateur registradas por un ferroviario francés, uno de esos célebres *cheminots* que tantos han identificado como figuras prototípicas de la Resistencia, a partir de la célebre *La bataille du rail* (Clément, 1946), aunque la historia, como suele ocurrir frente a los reclamos de la ficción, fue mucho más matizada que el de una monolítica oposición a la ocupación nazi, dado que los rieles franceses, en términos institucionales, también fueron útiles recursos de las deportaciones. Pero *Frente a Guernica* acude a los registros familiares y sociales de la posguerra, desde la perspectiva de la clase trabajadora. Las penurias del desastre reciente, los esfuerzos de reconstrucción, y la generación de los niños nacidos al término del conflicto se encarnan en una familia que va a visitar a la abuela a un pueblo cercano.

Gianikian y Ricci-Lucchi llevan a cabo lo que podría denominarse como una poética analítica. Con su metodología que han denominado como “cámara analítica” filman de nuevo las imágenes encontradas. Las examinan, alteran su encuadre y sus velocidades. Pasan de la cadencia normal a la cámara lenta, hasta detener la imagen. A la vez, observan la misma

imagen en distintos contextos, montándola de manera diferente, haciéndola volver ante su percepción y la de sus espectadores. Espacio, tiempo y montaje concurren en un modo de observación que desmonta, demora y remonta lo encontrado, cuestionando el sentido recibido, explorando la imagen y hallando nuevos sentidos. Su trabajo, no obstante, es todo lo contrario a la apertura de un cuerpo en una mesa de disección. Implica más bien ofrecer a las imágenes la posibilidad de una segunda animación, por decirlo así, de una vida distinta a la que contenían en los films originales. El ritmo, el latido, lo percusivo, resulta tan fundamental en su trabajo como el escrutinio espacial impuesto en el espacio de la pantalla. En *Frente a Guernica*, la magistral música del percusionista argentino Luis Agudo, que ya trabajó con ellos en otras oportunidades, refuerza esta posibilidad de abrir, mediante nuevos tiempos, nuevas articulaciones de sentidos para las imágenes recogidas. Desde *Dell polo all equatore* (1986), donde indagaban las revelaciones contenidas en los films coloniales de comienzos del siglo pasado, filmados para glorificar las bondades de las empresas imperiales, encontrando el costado tenebroso de esa supuesto dominio benevolente y progreso civilizatorio, los cineastas hurgaron en las intrincadas conexiones que en el cine establecen política y estética. Lejos de una oposición dura y tajante entre ambos términos, o flujo en una sola dirección, lo que les interesa no es otra cosa que intrincada interrelación de la política en la estética y la estética en la política.

Hemos referido en el comienzo de este texto al origen del proyecto de *Frente a Guernica*, cuando el MNCARS realizó una retrospectiva de su obra, que incluía la presentación de otro de sus films sobre la cuestión colonial, *Pays Barbare*, donde analizaban las correspondencias entre el ascendente fascismo y las campañas en Etiopía (Gianikian y Ricci Lucchi, 2013). Las duplas Civilización/Barbarie, Democracia/Fascismo, Fascismo/Comunismo y Colonialismo/Anticolonialismo, se demuestran atravesadas por ambigüedades que de ninguna manera impiden la toma de posición ética o política, pero que exigen adentrarse en la dialéctica que comporta su complejidad como fenómenos históricos. Aquella exhibición de 2014 no solamente mostró la obra cinematográfica de la pareja, sino que incluyó la impactante producción gráfica de Ricci-Lucchi. En tanto artista plástica, la cineasta no hacía guiones de los proyectos, sino que los dibujaba. Sus imágenes poseen una mezcla inextricable de candor y espanto. Poseen cierta ingenuidad que escapa al lugar común de lo *naïf* al ingresar algún detalle que conlleva un horror que irrumpe en los cuerpos o en el apacible orden que retratan. La cámara analítica de Gianikian y Ricci Lucchi suele convocar en la pantalla a esa dimensión punzante en el interior de una imagen presuntamente reconfortante o familiar. En la evidencia visible lo oculto, lo inesperado, irrumpe desbaratando lo esperable, o desmantelando los rituales del lugar común. Convoca el sentido más propio de aquello que Freud denominó como lo siniestro o lo ominoso: un fenómeno provocado por la aparición súbita de lo extraño en el mismo núcleo de lo íntimo. Y así como en el comienzo de las formas de los films del dúo están esas imágenes plásticas tanto como las imágenes encontradas en los fotogramas, más que la escritura de un presunto relato, el cine que surge es, a través de las operaciones de la cámara y el montaje en el metraje encontrado, también un cine *manipulado*. En otras palabras, no sólo por su factura artesanal, sino por las modificaciones sobre la materia y forma de las imágenes, podemos hablar de una cinematografía *hecha a mano*.

El cine de Gianikian y Ricci Lucchi se tensa entre lo plástico, la figuración y la representación. Esos clásicos tres niveles que la semiótica postuló como capas de la construcción de sentido en el cine, se alternan en toda su producción. Y *Frente a Guernica* no podía ser ajena a esta oscilación pendular de la imagen entre el protagonismo de los valores plásticos y su subordinación a la figurabilidad. Por otra parte, entre figuración y su pérdida, y por último, por su ordenamiento en tanto representación y por el desborde de ésta. La pantalla, en cada plano, se conduce desde la firme representación a la detención en lo figural, y de allí a veces disuelve su reconocimiento para dejar aflorar lo plástico, hasta cierto grado de abstracción, de modo pendular. Lleva a los espectadores a un trabajo incesante por la conquista provisoria de un sentido, o su cuestionamiento. A veces esas imágenes provienen del cine amateur, otras veces del documental o del cine de ficción, o de los noticiarios, la propaganda o la publicidad. En ese sentido, el punto de partida en algunas oportunidades está en el terreno del hábito, de lo típico, y hasta de lo estereotipado. Especialmente en lo que respecta a las convenciones del poder.

Luego de la introducción, donde se presentan las instancias a la vez sufrientes y reparadoras de la posguerra, *Frente a Guernica* se remonta a un punto de partida histórico. Podría haber elegido otro, pero en este caso es el de la crisis global de 1929. Tiempo de conmoción, abundantemente filmado, en el que las imágenes jugaron un rol fundamental tanto en lo que respecta a lo noticioso como a la propaganda. Y que también incidió en diversas modalidades realistas de la imagen artística. Las tensiones entre imagen de arte e imagen informativa son examinadas a través del trabajo sobre planos que en su misma composición se ofrecen como territorios en conflicto. La desigualdad social, los contrastes entre pobreza descarnada y desembozada opulencia en Europa y América, estallan a cada instante. La disputa se entabla en el interior de cada imagen y también entre las imágenes. Frente a la conmoción de un derrumbe colectivo y los intentos de superar la crisis, crece como hierba venenosa, atravesando cada resquicio de la sociedad, la tentación totalitaria. De ese modo, se muestra una España fundamentalmente rural y bajo un sistema cuasi feudal. Mientras tanto, las imágenes de propaganda y sus promesas de solución masiva y definitiva comienzan a ganar espacio en la Europa de los años treinta. Los cineastas, más allá de las conocidas alianzas históricas de los líderes totalitarios, se adentran en las correspondencias entre imágenes que articulan el universo del fascismo, el nazismo y el estalinismo en un mundo en transformación, que incluso asoma a estos órdenes confundiendo con el impulso modernizador del que dan cuenta, en el concierto internacional, las exposiciones universales.

Frente a Guernica se detiene particularmente, en su análisis de la crisis económica mundial, en su simultaneidad con la Exposición Internacional de Barcelona, organizada en 1929. Allí el modernismo triunfante en términos de estética y de diseño, conquistada la escala masiva en su capacidad industrial y de transformación de la vida cotidiana más allá de las fronteras nacionales, combinándose con un internacionalismo rampante, se ofreció como clave de un progreso que había sido severamente corroido en la década anterior por los estragos de la Gran Guerra. El tríptico modernismo, vanguardia, progreso, parece irresistible en las propuestas de esa Exposición Internacional que aún un siglo más tarde asombra por su audacia, y por pensar que la centuria se abría, luego del trauma y pese a la crisis, a un futuro altamente

promisorio. Pero esos tiempos de grandes exposiciones, herederas de la confianza decimonómica, ofrecían ángulos oscuramente sintomáticos. Gianikian y Ricci-Lucchi examinan, luego de la exposición de Barcelona, la más problemática, aunque entonces resplandeciente *Exposition Coloniale Internationale*, realizada en el Bois de Vincennes de París, en 1931. Europa mostraba allí, orgullosa, las bondades del colonialismo como empresa civilizatoria. El temible doblez de esas imágenes celebratorias es expuesto con lógica forense por el dúo, experto en asomarse al corazón de las tinieblas de la empresa colonial. La combinatoria entre crisis, totalitarismo, colonialismo y un entramado con centro en Europa pero tejido a escala global, instauran la clara amenaza de una inminente conflagración que, avanzando la década, sería una certeza para cualquier sujeto informado. Pero en ese punto, aproximadamente a mitad del metraje del film, cambia abruptamente la escala del escrutinio de las imágenes. Como si de pronto los cineastas hubiesen cambiado la lente de su cámara analítica, el campo se hace mucho más ajustado a un acontecimiento puntual, que en cierto sentido se ofrece como terrorífico laboratorio de los años por venir. Para marcar ese cambio de encuadre, un procedimiento común en el cine clásico aunque infrecuente en los recursos de lenguaje audiovisual del dúo, opera como aviso para separar lo que sigue, casi como marcando un recomienzo del film. Una cortina, un *wipe* que divide las imágenes precedentes y las que siguen mediante el juego de unas barras verticales, introduce un conflicto que desde su mismo estallido fue exhaustivamente filmado: la guerra civil española.

En España, la guerra civil desatada en 1936 llamó al concierto de lo que podríamos denominar como el *grito* de las imágenes. Madrid bajo las bombas rebeldes fue filmada por españoles y una multitud observadores o actores internacionales. Especialmente se destacaron, entre las abundantes cámaras que registraron el conflicto desde las calles, las de los corresponsales y entre ellos, las de los cineastas soviéticos, que asumieron la tarea como intervención revolucionaria en el conflicto. Madrid resistió heroicamente a los bombardeos; las cámaras dan cuenta de ello, entre las noticias, lo documental y la propaganda. *Frente a Guernica* revisa las imágenes y la retórica, los *tropos* de esa resistencia. Entre aquellas cámaras se destacó la de Roman Karmen, que enviaba periódicamente a Moscú sus noticiarios sobre la guerra y terminó dando lugar, primero, a 20 cortos, y luego al largometraje *Sobre los sucesos de España* (1936). Karmen rodaba en medio de los acontecimientos. A veces apelaba al registro directo, otras veces no dudaba en escenificar lo acontecido con la colaboración de los habitantes y los soldados. Las situaciones retratadas por el cineasta oscilan entre el relato arquetípico, la fórmula y la repentina revelación introducida por el azar en encuadres rigurosamente controlados. Mientras *Frente a Guernica* examina aquellas imágenes, la voz de Gianikian lee lo escrito entonces por el escritor ruso Ilya Ehrenburg, y esas anotaciones se alternan por lo dicho por los enfáticos narradores rusos de *Sobre los sucesos de España*. La voz impositiva de la narración original contrapuntea con las reflexiones de Ehrenburg. Y junto a ellas, la imagen que de acuerdo a la narración original parecía elemento probatorio definitivo de un férreo relato sobre la heroicidad de un pueblo defendiéndose del fascismo, adquiere matices inéditos, sometiendo a una lectura crítica tanto aquellas imágenes como la voz que redondeaba su sentido. Surge la polisemia, y con ella las heridas que afloran en la superficie de una imagen consagrada a la propaganda revelan, desde lo real, efectos de sentido impensados por sus realizadores.

El 26 abril de 1937 se produjo el bombardeo de Guernica, donde participó la aviación legionaria de Italia y la Legión Cóndor alemana. Dos bombardeos sucesivos sobre la pequeña población: el primero, de demolición, obligó a la gente a huir hacia los precarios refugios antiaéreos. Y poco más tarde un segundo ataque masivo con bombas incendiarias y los aviones caza ametrallando a los pocos pobladores que trataban de huir del lugar, provocó el infierno del que hasta hoy no se conoce la cifra exacta de víctimas, pero que fue un trágico preludeo, una condensación aérea de la guerra total. Un bombardeo de saturación, destinado a no dejar nada ni nadie en pie. La brutalidad de lo ocurrido en Guernica sacudió al mundo entero. La foto, el cine y las crónicas de la guerra instalaron la tragedia como emblema de una guerra de contornos inéditos en el siglo, algo así como un experimento, a escala de una pequeña población, de una catástrofe humana masiva e inminente.

La Guerra Civil fue profusamente documentada día a día, y sus imágenes participaron de una contienda informativa y propagandística de proporciones inéditas. Los rebeldes la revistieron de epopeya nacional, religiosa y anticomunista. La República la propuso como una saga antifascista que podía definir el destino de Europa. Los soviéticos fueron cruciales en reforzar esta perspectiva internacionalista, como barrera al totalitarismo a partir del lema omnipresente: No pasarán. Los tres años de la contienda mostraron ataques y defensas, preparativos y batallas, la vida que intentaba continuar pese a todo y la muerte que irrumpía brutalmente y se integraba en lo cotidiano. No pocas imágenes filmadas en terreno, capturadas al paso o cuidadosamente escenificadas por Roman Karmen y Boris Makasejev terminaron formando parte del documental de compilación realizado por Esfir Shub, *Ispaniya* (1939). En su cobertura encontraron un lugar destacado los sucesos relativos al drama de los niños de la guerra, que separados de sus padres fueron trasladados a la URSS. Los rostros de las criaturas se convirtieron en imágenes emblemáticas del desgarramiento bélico. El estreno de *Ispaniya* fue casi inmediatamente posterior a la caída republicana y el inicio de la larga instalación de la dictadura franquista en España, que en ese momento procuraba interpretarse como una derrota temporaria. Impresiona particularmente el asistir a la épica narrativa de su visión del conflicto en un film estrenado poco después de la derrota, con su dolor y optimismo aunados en la fe revolucionaria. Mientras el guion de Vsevolod Vishnievsky enfatizaba la heroicidad del pueblo, denunciaba la traición de los mercenarios, admitía la caída de la República y prometía una inexorable victoria futura de la revolución, las imágenes portan un plus de sentido que la misma Shub, maestra fundamental del montaje, explora sistemáticamente, convirtiéndose en una precursora inequívoca de esa cámara analítica a la que Gianikian y Ricci-Lucchi mucho más tarde pondrían nombre. Frente a la luminosidad de la narración, la oscuridad de las imágenes que se empeñan en demostrar como avances revolucionarios los avatares de un conflicto crecientemente incierto, muestran su duplicidad.

En cierto pasaje de *Ispaniya*, un soldado es filmado echado al piso, con su fusil para la defensa, con el objetivo de levantar el ánimo republicano. En *Frente a Guernica*, una leve variación del encuadre lo hace sospechar como un inminente cadáver en el campo de batalla. La voluntad de los milicianos y su coraje no disimula la desproporción de fuerzas y la zozobra de una defensa que se resquebraja. Vale la pena detenerse un instante en el lenguaje audiovisual de Shub. Ya en *Ispaniya* se percibe la tensión entre el sentido de esas

imágenes nacidas entre información y propaganda, mediante el encuadre y el remontaje de materiales preexistentes. En ese sentido, la autora, maestra absoluta de la tradición del remontaje, esto es, de tomar películas y modificarlas mediante una nueva articulación de sus planos, es el eslabón fundamental para pensar una genealogía posible de la cámara analítica de los cineastas italianos.

Spaniya toma y resignifica abundantes imágenes de Karmen y Makavejev, más otras provenientes de diversos corresponsales de guerra que cubrieron el frente republicano. Shub las compiló, las ordenó en un relato, pero aquí no acabó su construcción. Sometió a las imágenes a lo que podría denominarse como un montaje demorado, lo cual le valió no pocas discusiones con sus pares, en un entorno que había hecho culto de la aceleración y del ritmo fundado en este procedimiento fundamental del lenguaje del cine. En ese sentido, bien podría considerársela como la figura menos soviética del popularmente reconocido montaje soviético. La cineasta, por lo común, siempre procuraba dejar un poco más de tiempo para la lectura de las imágenes. Como si pidiera pasar de la captura del torbellino de las imágenes a la posibilidad de reflexionar en el mismo acto de mirar. Vuelve además a la imagen, pide lectura de esa superficie donde asoman opacidades, más que obediencia espectral a un sentido evidente. Medio siglo más tarde, el cine de Gianikian y Ricci-Lucchi, tan reacio a ser incluido en categorías preexistentes, encuentra en Shub a una pionera crucial. En ambos casos, de lo que se trata es de detenerse, o demorarse un poco más de lo cinematográficamente conveniente, para poder pensar mientras se mira, a fin de poder ver un poco más eso que no por estar expuesto deja de permanecer como una pregunta.

Gianikian y Ricci-Lucchi examinan la intervención cinematográfica soviética en la Guerra Civil, de Karmen a Shub, y la conectan, así como hicieron previamente con la Exposición de Barcelona 1929 y la Exposición Colonial de París 1931, con otras imágenes, otras voces y otros ámbitos. Mientras se desarrollaba la Guerra Civil, poco después del bombardeo de Guernica y conmovido por la ingente masacre, se realizó en Valencia, Madrid y Barcelona, para terminar en París, el *Congreso de Intelectuales Antifascistas*. Intentaba ser un cónclave internacional de soporte al bando republicano y denuncia de las atrocidades fascistas. *Frente a Guernica* muestra imágenes del congreso, mientras la voz de la escritora Lucrezia Larro narra, leyendo fragmentos de las memorias de Nadezhna Mandelstam, distintas peripecias de una convención atravesada por el ascenso del stalinismo. La izquierda internacional, el partido comunista de la URSS, los “compañeros de ruta”, las derivas críticas al estalinismo ya instalado como autoridad inapelable, y en particular, el célebre caso Mandelstam, con el escritor ruso encarcelado por escribir un poema contra Stalin, son parte de una sórdida contienda entre bambalinas, con el fondo de la guerra en curso.

Las imágenes hablan

La cámara analítica manifiesta claramente dos improntas: la del cine y la de la plástica. Implica escrutar las imágenes, seleccionarlas, volver a filmarlas explorándolas en detalle, acercándose, recortando, alterando su movimiento, a veces jugando con el color, aislando

y conectando, refilmando y remontando. En un pequeño texto programático publicado en la revista *Trafic* manifestaron: “Viajamos catalogando, catalogamos viajando a través del cine que vamos a volver a rodar” (Gianikian y Ricci Lucchi, 1995, p. 36). Su filmografía es una curiosa mezcla de trabajo de archivo y de nomadismo, se trata de un cine fundado en una lógica de desplazamientos.

En una reveladora entrevista concedida a la revista italiana *Fata Morgana*, Gianikian precisaba: “Refilmar es resignificar: ese es el punto” (Gianikian y Ricci Lucchi, 2015, p. 149). La cámara analítica es epistemológica. Hace mirar otra vez, de otro modo, a imágenes que cambian. Comporta la acción de un dispositivo técnico, ideado por la pareja, que en esencia permite filmar de nuevo las imágenes cinematográficas. Muy en particular, escogiendo y agrandando detalles en apariencia no significativos, para revelar en ellos verdaderos sismos de sentido. Señalamos al comienzo del artículo que Gianikian y Ricci Lucchi se han empeñado durante toda su trayectoria en abrir las imágenes. Lo que encuentran en ese trabajo tiene que ver con los goces y padecimientos de un siglo, y en la superficie de la pantalla esas revelaciones asoman flagrantemente, como heridas. Al abrir las imágenes, esas heridas exponen el tejido en el que se anuda el sentido con el que fueron filmadas (proviengan del cine familiar, de films institucionales, de noticiarios, películas de propaganda o educativas) con un nuevo sentido que cuestiona al anterior, complementándolo o erigiéndose como antitético. Su trabajo es, a la vez de obra artística, operación crítica que revela una anatomía cinematográfica en acción.

Hay una precisión forense en los films del dúo, pero esto no debe entenderse en el sentido de que estén operando sobre cuerpos muertos. Son imágenes del pasado, pero que se reactivan mediante la cámara analítica. Más bien sería una suerte de vivisección, o mejor aún, de una operación destinada a otorgar una segunda vida de las imágenes, abiertas ante un espectador pensativo. Así como en el ámbito forense se suele insistir con que “los cuerpos hablan”, Gianikian declaraba que en el trabajo de la pareja “...son las imágenes las que hablan” (Gianikian y Ricci-Lucchi, 2015, p. 152). No obstante, en *Frente a Guernica*, el cineasta también habla, al leer las reflexiones de Ehrenburg. Y no solo la imagen atravesada por la cámara analítica cambia, sino que cuando lee, lo leído también cambia respecto de su enunciación original, en un complejo juego de montajes de imágenes y, en este caso en particular, también de palabras. Por ejemplo, el mismo texto del guion de *Sobre los Sucesos de España*, leído por el cineasta, instala un tono que subvierte la convicción original y permite disolver la amalgama entre palabra e imagen, marcando un extrañamiento y distancia crítica, que las hace ver de otro modo, interrogativamente.

Por otra parte, en las maniobras temporales que abre la cámara analítica destaca el ralentí, sea leve o acentuado al punto de dejar asomar el estado de fotograma en el material filmico. En el umbral del movimiento, retrocediendo del cine a la fotografía, la observación permite redimensionar el impacto de la imagen, alterar la relación entre figura y fondo, hacer oscilar la atención entre los presuntos elementos relevantes y los laterales, mostrando cuán relativos son y cuánto dependen de las estrategias de la mirada. El tiempo y el espacio son así *revelados*: descubiertos, asoma lo que antes quedaba oculto. Pero también podríamos afirmar que ese tiempo y espacio son *revelados*: Lo que la cámara analítica permite ejercer es una verdadera revuelta de los poderes de la imagen

contra los órdenes de la representación. Y muy particularmente, cuando se trata de una representación programada por un poder. Excavando en las imágenes del poder, compactas y encapsuladas en su monosemia, Gianikian y Ricci Lucchi pasan a abrirlas y desplegar el poder de las imágenes, en este caso un poder necesariamente polisémico.

La instalación de la mirada entre la observación propia de la foto, aunque con la temporalidad compleja de la foto sometida a filmación, y la movilidad del cine llevada a las más diversas posibilidades, abre en el cine de Gianikian y Ricci Lucchi una exploración de la imagen que pasa, sin solución de continuidad, de la contemplación distante a la inmersión en la diégesis. El espectador impactado por el flujo de las imágenes es también el espectador reflexivo y hasta meditativo. Un recogimiento ante las modulaciones del tiempo en la imagen los ha llevado, en algunos casos, a elaborar sus films sin ninguna banda sonora, como una experiencia puramente visual. En otros casos, como en *Frente a Guernica*, la banda de sonido, tanto por la presencia de las voces y los textos orales, como por los efectos y la música, la estructura audiovisual expande las intervenciones de una cámara analítica que no solamente observa lo visual, sino que se extiende al campo de la escucha. El trabajo con el audio de los fragmentos filmicos que lo poseían, los comentarios leídos, la música, todo concurre a espesar y complejizar las dimensiones espaciales y temporales del conflicto en el seno de las imágenes.

Arte/Propaganda

La segunda zona de disputa en el ámbito de las imágenes que activa *Frente a Guernica* es el extendido entre arte y propaganda. Y aquí entra en juego el conjunto de acontecimientos que lleva del bombardeo de Guernica al *Guernica* de Picasso. Hemos señalado al comienzo de este artículo que la primera parte del film transcurre mediante el desarrollo paralelo de dos líneas históricas: una crónica del ascenso del fascismo y el seguimiento cinematográfico de un proceso de modernización paradójica, que conducirían a la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. Si en la Exposición de Barcelona 1929 o en la Exposición Internacional Colonial de París 1931 detectaron los gérmenes de un enrarecimiento creciente enmascarado de modernidad técnica, empujes nacionales y conquistas civilizatorias, en la *Exposition Internationale de Arts et Techniques de la Vie Moderne*, realizada en París hacia 1937, Gianikian y Ricci Lucchi encuentran la eclosión de un conflicto que estalla con todo su dramatismo en plena celebración aquella ambiciosa feria. El horror del pequeño pueblo arrasado irrumpe en el esplendor de la Ciudad Luz: en el *Guernica*, las cartas del espanto por venir en una escala inimaginable ya están echadas.

El film conecta los últimos avatares del accidentado Congreso de Intelectuales Antifascistas en París, con los preparativos de la *Exposition Internationale*. En ese tramo, la lectura del diario de Mijail Koltzov, corresponsal de *Pravda* en España y asistente al encuentro, quien poco más tarde sería arrestado por el estalinismo, aporta una mirada atenta a las contradicciones e incertidumbres de un antifascismo desgastado por duras luchas internas. Un contexto crecientemente laberíntico cobraba forma mientras el pintor concebía

y materializaba su cuadro. Quienes esperen encontrar en *Frente a Guernica* una inmersión en el proceso creativo de la obra de Picasso, o sus peripecias constructivas altamente documentadas, que generaron una masa de documentación apta para largas décadas de estudio, no lo hallarán en esta película. Gianikian y Ricci Lucchi no intentan hacer de esta experiencia un análisis interno del *Guernica* como obra pictórica. Sí apuntan a analizar el contexto exhibitivo de la obra, especialmente su instalación en el ambicioso pabellón español diseñado por los arquitectos Lacasa y Sert.

Si las circunstancias de creación del *Guernica* fueron tan vertiginosas como complejas, su vida posterior a la presentación en la Exposición de París 1937 ha sido también intrincada e incierta durante décadas enteras, hasta su instalación en el ámbito museológico en que hoy se la encuentra en Madrid, donde se produjo el punto de partida de la película que aquí abordamos. Las proporciones monumentales de esta pintura son comparables a las de un mural, pero afortunadamente poseen las condiciones propias para su montaje en espacios diferentes y presenta cierta ductilidad para su traslado. Así estuvo exhibida en Europa y en América, se sostuvo en una especie de exilio americano durante el franquismo y posteriormente siguió una errancia posterior, acorde a su condición de obra extrema. Su posesión fue tensada por diversos avatares políticos y culturales que se extienden hasta años recientes, y que no tocaremos aquí, ya que tampoco son asunto de *Frente a Guernica*, pero cuyas intrigas posibilitarían acaso varios largometrajes (AA.VV., 2019). El arco temporal del film cierra en ese mismo 1937 del bombardeo, meses después, cuando la pintura se muestra en París.

En tanto cuadro de gran formato, el *Guernica* de Picasso ha poseído una existencia en la que su poder de denuncia y su impacto a la vez estético y político la ha erigido en una suerte de mural viajero. La capacidad de abarcar masivamente la atención de sus observadores parece conducir a adentrarse en los pormenores de su mundo estallado por las bombas y la metralla. Pero en las diversas ocasiones en las que el cine se enfrentó a este cuadro límite, por ejemplo en *Guernica*, de Alain Resnais, que mediante un montaje virtuoso procura prolongar el estallido de sus imágenes en la evocación del horror del bombardeo (Resnais, 1951) o en el curioso cortometraje de graduación de Emir Kusturica, donde una visita imaginaria de padre e hijo a un museo imaginario donde se encuentra la obra se conecta en forma directa con una historia ligada a la persecución y exterminio de la población judía durante el nazismo (Kusturica, 1978).

Las distintas circunstancias de exhibición del *Guernica* luego de su presentación inicial, con el carácter de excepcionalidad que la pieza adquirió en su historia itinerante entre América y Europa, disimuló bastante el modo en que fue mostrada, como una forma de arte urgente y acompañada por otras imágenes, en la Exposición de París. En una reciente presentación del film de Gianikian y Ricci Lucchi, el programador y curador del MNCARS, Chema González, destacaba el modo en que el cuadro fue presentado en la planta baja del pabellón de Sert y Lacasa, en diálogo con otras imágenes artísticas, como la fuente de Alexander Calder que se hallaba frente a la pintura y que ha quedado registrada en tantas fotos, pero además de las imágenes plásticas eran fundamentales la fotográficas y las cinematográficas, proyectadas en la misma planta. En contexto, el *Guernica* requería no solamente su recepción como imagen artística, sino como imagen oscuramente conectada con lo real cuyo horror denunciaba y de alguna manera conjuraba (González y Gianikian, 2023).

Algunas de las imágenes previamente filmadas que Gianikian y Ricci Lucchi utilizan en su film provienen de una extraña y trunca experiencia. Fueron tomadas por Robert Flaherty, para un film encomendado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) que no pudo terminar y que él abandonó para encarar su documental *Louisiana Story* (1949) fue montado, de modo altamente hipotético, por su hermano David. (Flaherty 1949). El plan de Flaherty, con su metodología atípica de filmar, montar, ver lo montado y seguir filmando, intentaba indagar el *Guernica* en sus propias imágenes, sin referencia externa, haciendo del trabajo un diálogo entre lo visible y lo invisible, la evidencia y la ceguera, desprovisto de las aristas políticas que el *Guernica* ostenta y que el MOMA intentaba resaltar. El propósito era no otro que *entrar* en el *Guernica*, mediante la exploración cinematográfica de sus dimensiones plásticas e iconográficas al detalle. En cierto sentido, la empresa de Gianikian y Ricci Lucchi se conduce en sentido opuesto a la iniciativa flahertiana. *Frente a Guernica* se empeña en restituir parte del entramado de imágenes que lo rodearon, los gérmenes que fueron condensándose en la experiencia cuyo grito plástico selló a fuego la tragedia de *Guernica* como emblema del horror extremo del siglo XX. Pero tanto o más que eso, se erige como advertencia de espantos por venir, como los que allí quedaban ya anunciados de manera perturbadora. El cineasta italiano ha enfatizado que *Guernica* no solamente preanunciaba el exterminio nazi sino también Hiroshima. Y nadie puede calcular, en los signos de los desastres presentes, la dimensión de las catástrofes que se ciernen sobre nosotros (González y Gianikian, 2023)

Pasado/Presente

Siguiendo la estrategia del film, que culmina de modo más elíptico que apoteótico en cuanto a la presentación del *Guernica* de Picasso en la Exposición de Paris, procuremos aquí sólo dejar constancia de un último y decisivo plano del combate en el interior de la imagen que nos ocupa. Se trata ni más ni menos que de la dimensión temporal, que articula ese pasado de 1937 con el presente del 2023, año en que el film de Gianikian y Ricci Lucchi fue estrenado en setiembre, fuera de competición en el festival de Venecia, en su versión ampliada de dos horas. Previamente, en junio, se había conocido en una retrospectiva dedicada a ellos una versión, con 20 minutos menos, que desde entonces forma parte de la colección permanente del MNCARS.

Una tercera zona de disputa en *Frente a Guernica* excava en el pasado y a la vez nos toca particularmente a nosotros, ya que correlaciona el pasado con el presente. Trata de la dimensión del tiempo en el combate de las imágenes. Gianikian es contundente en la apreciación de su relación con este vector. Para él, como lo era para su compañera, pasado y presente en términos de tiempos históricos configuran una dramática continuidad con los contornos de una pesadilla recurrente: “Un continuo espacio-tiempo. Un reiterado bucle de violencia en un tiempo circular” (Gianikian, 2023) De ese modo, a lo largo de su filmografía, los cineastas conectaron a las imágenes de la Gran Guerra con la catástrofe que ocurría durante los años noventa en los Balcanes. Si *Prigionieri della guerra* (1995)

era, en su estudio de los conflictos bélicos y los órdenes concentrados a lo largo del siglo XX, un comentario sobre la persistencia de esas tragedias en aquel presente, *Inventario balcánico* (2000) fue un ensayo sobre la posible reparación luego de la tragedia colectiva, ya sea la de la Primera Guerra Mundial o la Guerra de los Balcanes, catástrofes extendidas de una punta a otra del siglo, aquí *Frente a Guernica* también se dirige a lo contemporáneo. Evocando una masacre ocurrida hace casi noventa años, advierte sobre una situación presente, acaso el preludio de una catástrofe de proporciones. Si Guernica fue un ensayo de un exterminio técnicamente calculado, luego llevado a una escala masiva, los hechos de hoy pueden ser el laboratorio de males de una proporción que aún no podemos mensurar. Existen poderosas conexiones entre *Frente a Guernica*, su inmersión en la guerra de España, y nuestros dramas actuales, desde el presente postpandémico y la amenaza creciente de las denominadas *proxy wars*, guerras por delegación y presuntamente contenidas, que insinúan en el tablero global, mediante su presunto cálculo y dosificación, catástrofes colectivas a escalas imprevisibles. Presenciar *Frente a Guernica* en el contexto actual convoca a las nociones de un tiempo no lineal, resquebrajado por irrupciones que conectan épocas en fulgurantes momentos de peligro, junto a las de la sobrevivencia de las imágenes, tal como fueron intensamente trabajadas por Aby Warburg y Walter Benjamin (Didi Huberman, 2006). Pero también, al igual que ocurría con otro testigo clave del siglo veinte como fue Chris Marker, y así lo manifestaba en un revelador pasaje de *Sans Soleil* (Marker, 1983), lo que importa a Gianikian y Ricci Lucchi, en última instancia, no es otra cosa que filmar las formas extremas de la sobrevivencia. Entonces, la atención a la sobrevivencia de las imágenes no es aquí otra cosa que una contracara de otra indagación: la de las imágenes de la sobrevivencia.

Así como el Guernica emerge a través de la mirada y la mano de Picasso desde la información de prensa y las fotos de la guerra, hoy otras imágenes que entornan nuestra mirada frente al *Guernica*, y la evocación de su tragedia emblemática, inexorablemente atada a su visibilización a través del arte. En momentos en que el mundo comenzaba a atravesar la pospandemia luego de la crisis del COVID 19, una imagen de prensa instaló una polémica altamente sintomática. El Reina Sofía, como otros grandes museos, mantenía hasta entonces una estricta prohibición para el público de registrar fotográficamente sus obras, y en la era de los celulares esto se convertía en una lucha permanente frente a la pintura de Picasso. Sin embargo, la prensa pospandémica, cubriendo el retorno a los museos, mostró en todo el mundo la imagen de un Mick Jagger sonriente, posando a cámara frente al Guernica. La foto de su visita al museo desencadenó el escándalo y la discusión sobre si se trataba de la burla a la prohibición impuesta o del anacronismo de una norma. El resultado final del debate fue que desde setiembre de 2023 se levantó la restricción y ya es posible que cualquiera fotografíe al *Guernica* en el MNCARS, por lo cual la multitud de visitantes de cada día no sólo lo captura, sino que mayoritariamente procede a posar con la pintura de fondo, tomando sus *selfies* conmemorativas del momento.

No es cuestión de encarar aquí un lamento o una queja sobre la decadencia de la sensibilidad contemporánea, sino simplemente dejar constancia del síntoma de una notable mutación de nuestras relaciones con las imágenes entre los tiempos de Guernica y nuestros años. No sólo importa qué hacemos hoy con las imágenes, sino que también es fundamen-

tal reparar en qué hacen hoy las imágenes con nosotros. Tampoco es que no nos afecten, sino que lo hacen de otro modo, y no menos crucial. *Frente a Guernica* termina con la evocación, con la voz de Gianikian, de una anécdota innumerablemente referida sobre la presentación de la obra en la Exposición de París. El cineasta la lee acompañando las últimas imágenes del documental. Así relata que un tal Abetz, embajador alemán en Francia, interpeló al pintor, luego de ver la obra. Representante de un país que para entonces había organizado la famosa muestra de *Arte degenerado* (*Entartete Kunst*), burlándose de las vanguardias y condenando la experimentación formal y la crítica sociopolítica como aberrantes, el diplomático nazi lo inquirió: “¿Usted ha hecho esto?” La respuesta de Picasso fue: “No. Ustedes han hecho esto” (Gianikian y Ricci Lucchi, 2023).

El diálogo, con pequeñas variantes (a veces se lo cita como no ocurrido frente a la pintura terminada, sino en el taller de Picasso), es frecuentemente citado, y hasta consta en la misma apertura del film de graduación de Kusturica que hemos mencionado, formando parte del usual acervo de frases a los que la prensa recurre ante cualquier acercamiento a su figura y su obra. Ese borramiento de la distancia entre la obra pictórica y su referente también puede advertirse en un singular relato que Raúl González Tuñón, el poeta argentino que escribió sus crónicas sobre la Guerra de España para el diario *Crítica* y participó del citado Congreso de Intelectuales Antifascistas, recordaba sobre la inauguración del Pabellón Español en París y el descubrimiento del *Guernica* ante el público. González Tuñón relataba que en ese momento estaban presentes numerosos trabajadores que habían participado de las obras y el montaje de la pintura en su contexto exhibitivo. Entre ellos se distinguían los *cheminots*, los ferroviarios con sus gorras características. Y contaba que en el momento de descubrir la pintura, los trabajadores se quitaron sus gorras y en un gesto de recogimiento y bajaron las cabezas, como ante las víctimas de la tragedia real, o como dentro de un templo (Salas, 1975, p. 119). El “esto” del diálogo entre Picasso y el embajador se hizo presente de otro modo en el relato del poeta. *Guernica* no era otra cosa que un punto límite, la prueba de una conmoción extrema, donde la prensa y la propaganda cedían ante el poder de una imagen artística del horror humano que persiste a través de las generaciones, aunque hoy tendamos a filtrarla o atenuarla mediante sofisticadas pantallas. El incesante enjambre de *selfies* actuales ante el *Guernica*, mucho más frecuentes que las antes prohibidas instantáneas de la obra, instalando la pintura de Picasso como fondo de sujetos preocupados por una apariencia tan satisfecha como esterotipada, pronta a ser compartida por redes, hace urgente la pregunta: ¿Qué (nos) hacen hoy las imágenes? El primer boceto del guion de *Frente a Guernica* había sido escrito rápidamente luego de su encargo, y fue publicado en *Trafic*, pero ese era sólo el inicio de un prolongado proceso (Gianikian y Ricci Lucchi, 2015, pp. 41-44). Angela murió a mitad del proyecto, y Yervant siguió en solitario su elaboración durante el aislamiento de la pandemia, movilizado por la promesa hecha a su compañera de proseguir “... nuestro trabajo político, artístico, histórico sobre la violencia en el siglo veinte” (Gianikian, 2023). Luego del estreno de una primera versión de 100 minutos en el Reina Sofía, en el marco de una nueva retrospectiva de los cineastas, Gianikian insistió en el estreno de su *director's cut*, versión con 20 minutos más que la inicial, en el Festival Internacional de Venecia. Le pareció fundamental mostrarla en ese encuentro iniciado en 1932, durante un período de furor fascista,

precisamente en momentos en que nuevas formas de la ultraderecha avanzan sobre una Europa contemporánea que simultáneamente se veía envuelta en una nueva guerra, de alcance impredecible. La pregunta por el poder de las imágenes que atraviesan la tragedia de Guernica, el *Guernica* de Picasso y *Frente a Guernica* no solo remite a ese *loop*, el siniestro bucle histórico que mentaba Gianikian, y a la sobrevivencia de las imágenes, que tanto pueden rizarlo otra vez como interrumpirlo, sino que atañe a aquellos que se enfrentan a ellas, intentando ver. Esa interrogación concierne dramáticamente a otra sobrevivencia: precisamente la de quienes intentan visualizar, apelando de modo renovado a las imágenes del pasado, algunas cifras de un ominoso presente.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2019) *Los viajes de Guernica*. Madrid, MNCARS.
- Didi Huberman, Georges (2006) *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Gianikian, Yervant, Yervant y Angela Ricci Lucchi (1995) “Notre caméra analytique”, *Trafic* 13, Paris, POL, pp. 32-40.
- Gianikian, Yervant, Yervant y Angela Ricci Lucchi (2015) “L’archive comme oeuvre, l’oeuvre comme archive”. *Trafic* 95, Paris, POL, 32-50
- Gianikian, Yervant y Angela Ricci Lucchi (2015) “Archivos que rescatan. Conversación a partir de un fragmento”, en Bernini, Emilio, De Gaetano, Roberto y Dottorini, Daniele, Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana. Buenos Aires, El cuenco de Plata, pp. 135-157.
- Salas, Horacio (1975) *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires, La Bastilla.

Referencias electrónicas

- Gianikian, Yervant (2023) Frente a Guernica, “Sinnosi e Commento del regista”, *Biennale di Venezia*. <https://www.labiennale.org/it/cinema/2023/2026/fuori-concorso/frente-guernica-versione-integrale>

Referencias filmográficas y videográficas

- Flaherty, Robert (1949), *Guernica*. Estados Unidos, MOMA.
- Gianikian, Yervant y Angela Ricci Lucchi (1986), *Del polo all equatore*. Italia, Prod: Gianikian-Ricci-Lucchi.
- Gianikian, Yervant y Angela Ricci Lucchi (1995), *Prigioneri della guerra*, Italia. Museo Trento. Museo della Guerra in Rovereto
- Gianikian, Yervant y Angela Ricci Lucchi (2000), *Inventario balcánico*, Italia. Biennale di Venezia, Sezione Cinema.

- Gianikian, Yervant y Angela Ricci Lucchi (2023), *Frente a Guernica*. España. MNCARS.
- Gianikian, Yervant y Chema González (2023), Chema González y Yervant Gianikian presentan *Frente a Guernica*. Canal de Youtube de Filmoteca Española. https://www.youtube.com/watch?v=W7Annwxj-ls&ab_channel=FilmotecaEspa%C3%B1ola
- Karmen, Roman (1936) *K Sovitiyam i Ispanii*. (*Sobre los sucesos de España*), URSS. Soyuzkinochronica Moscu.
- Kusturica, Emir (1978), *Guernica*. FAMU. Yugoslavia
- Marker, Chris (1983), *Sans Soleil*. Argos Films. Francia
- Resnais, Alain (1951), *Guernica*. Prod. Pierre Braunberger. Francia.
- Shub, Esfir (1939), *Ispaniya (España)*. URSS. Mosfilms.

Abstract: As the ultimate manifestation of the analytical camera, the technical-procedural device conceived by filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci-Clucchi for their work with archival images, *Frente a Guernica* reveals what these images carry in an unforeseen way. The film, which reflects on a key massacre of the 20th Century and the artistic work that perpetuated it in the collective memory, begins with a chronicle from the interwar period, and progress in an immersion into the Spanish Civil War, leading inexorably to a confrontation with Picasso's painting as a condensation of the catastrophe. *Frente a Guernica* demonstrates that it is necessary to look in order to understand in order to see. It shows, as in the fragments of a shattered mirror, a conflagration that is far from merely a reminder of the past, probing the battles withing an image, restoring its dark complexity, and amplifying its dimension of urgent warning.

Key Words: Image - Art - Film - Politics – War

Resumo: Como a manifestação máxima da câmara analítica, o dispositivo técnico-processual criado pelos cineastas Gianikian e Ricci-Lucchi para seu trabalho com imagens de arquivo, *Frente a Guernica* revela o que elas carregam de maneira impensável. O filme, que reflete sobre um massacre-chave do século XX e o trabalho artístico que o perpetuou na memória coletiva, começa com uma crônica do período entre guerras e, em seguida, passa para uma imersão na Guerra Civil Espanhola que leva inexoravelmente a um confronto com a pintura de Picasso como uma condensação do cataclismo. *Frente a Guernica* mostra que é necessário olhar para entender, e que é necessário entender para ver. Mostra, como nos fragmentos de um espelho estilhaçado, uma conflagração que está longe de ser apenas uma lembrança do passado, sondando os combates dentro de uma imagem, restaurando sua complexidade sombria e redobrando seu caráter de alerta urgente.

Palavras chave: Imagem - Arte - Cinema - Política - Guerra

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]