

OPERAR EL FOTOGRAMA: INTERVENCIONES EN EL GÉNERO DEL CINE MÉDICO DEL NOVECIENTO Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN OH! UOMO, DE YERVANT GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI

PAULA ARANTZAZU RUIZ RODRÍGUEZ

«La guerra è la grande esperienza, è la ferita mal cicatrizzata che riprene a sanguinare non appena la tocchi»

NUTO REVELLI

El capítulo *Il corpi dei soldati* de *Oh! Uomo* (Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, 2004), la última película de la trilogía de los cineastas italianos dedicada a la Primera Guerra Mundial, comienza con la imagen de un hombre sentado al que solo se le ven las piernas, una de estas sufriendo continuos espasmos, acompañada de unos parcos pero estremecedores redobles secos de percusión como banda sonora, para al cabo de poco mostrar durante más de veinte segundos el rostro en plano medio de ese cuerpo enfermo: un joven con la mirada igual de agitada que su pierna. No es el único combatiente sobresaltado y con síntomas traumáticos que aparece en las imágenes de *Oh! Uomo*: a lo largo de todo su documental, Gianikian y Ricci-Lucchi, mediante el remontaje de metraje de archivo documental de ese segundo decenio del siglo XX, nos enseñan las terribles secuelas físicas y psíquicas que sufrieron civiles y soldados que batallaron en la Gran Guerra, por lo que somos espectadores de imágenes de hambruna, miseria, muerte, y en

ese cuarto tramo del largometraje documental en concreto, de amputaciones, destrozos, piel ajada, prótesis, neurosis, cuerpos mutilados y mentes a la deriva. Son fotogramas que se registraron en instituciones médicas durante y después de la guerra lo que quedó de esos cuerpos heridos, filmados en su momento en calidad de *objetos de estudio clínico* —ya sea para investigar la incipiente neurosis de guerra, conocida en el ámbito médico bajo el nombre de *shell shock* o shock de combate, para diagnosticarla y para mostrar el procedimiento de su cura o para documentar los procesos de reconstrucción corporal de los soldados mediante la implantación de prótesis— y que parecen querer volver a tomar aliento tras haber sido recuperados del archivo y ser montados por los directores bajo otro propósito en este largometraje documental. No en vano los Gianikian subtitulan *Oh! Uomo* con una tan certera como sugestiva sentencia: «un catálogo anatómico de la deconstrucción y recomposición artificial del cuerpo humano».

Podríamos esbozar al menos tres hipótesis que explicarían por qué Gianikian y Ricci-Lucchi se han interesado en el cine médico y han escogido estas imágenes de archivo sobre soldados heridos para incluirlas e intervenirlas en *Oh! Uomo* y hacer de ellas imágenes centrales en el discurso de la película. Un primer motivo responde a cierta idea de necesidad cronológica pese a que Gianikian y Ricci-Lucchi no suelen tener en cuenta la cuestión de la narración en sus obras⁴. Realizada entre los primeros años de la década de los noventa y 2004 y con la Primera Guerra Mundial en el área del Trentino italiano como eje temático, la trilogía que concluye con *Oh! Uomo* se inició con *Prigionieri della guerra* (Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, 1995) y sus imágenes de deportaciones, de la experiencia de las prisiones y escalofriantes muertes en masa en el frente oriental de la antigua provincia de Galizia, hoy Ucrania; continúa con *Su tutte le vette é pace* (Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, 1998), una visión alucinada, mediante la manipulación de los fotogramas originales que manejan, en torno a las operaciones militares en las cumbres alpinas italianas en la llamada Guerra Bianca durante la Gran Guerra; mientras que en su película final se narra lo sucedido tras el fin de la contienda: el regreso a la patria y al hogar de los soldados, y las secuelas provocadas tras cuatro años de crueles enfrentamientos entre los principales estados-nación europeos y sus zonas de influencia colonial. *Oh! Uomo*, por tanto, responde a una necesidad lógica en la disposición temporal de los hechos de la Primera Guerra Mundial dado que pone en escena las consecuencias en términos humanos de una experiencia bélica como la Gran Guerra: es decir, el verdadero significado de la barbarie ya sea visualizando la irrupción de la muerte en masa como resultado de una guerra regida por la organización industrial y tecnológica a gran escala o mostrando los daños en civiles y militares, tanto físicos como psicológicos. En este sentido, explica el historiador italiano Antonio Gibelli que solo en Italia fueron hospitalizados a lo largo de la

contienda por razones psiquiátricas unos cuarenta mil militares (GIBELLI, 1998: 123), pero, como indica también Gibelli, el cambio de paradigma mental que supuso la Primera Guerra Mundial no se ciñe solo a los internos diagnosticados con neurosis de guerra, sino que los enfermos visualizan la transformación absoluta de la nueva psique que va a definir el contorno de la modernidad.

EN OH! UOMO TAMBIÉN SE CONJUGA UNA FERVOROSA CRÍTICA A LA IDEOLOGÍA QUE ATRAVESÓ EL NOVECENTO ITALIANO, EL POSITIVISMO CIENTÍFICO, AUSPICIAO POR EL CRECIENTE CAPITALISMO INDUSTRIAL, Y EL TAYLORISMO

El segundo motivo que destacamos por el que los Gianikian trabajan esas imágenes de soldados enfermos y de cine médico militar encuentra sus razones en la intrahistoria sobre la concepción de *Oh! Uomo*. Con material visual proveniente de filmotecas de media Europa (Moscú, Viena, París, Madrid y Bolonia), además de imágenes del propio archivo de Luca Comerio y cartas y otros documentos escritos que los cineastas italianos montan como banda sonora (documentos de literatura popular: cartas de soldados, de sus mujeres y madres, testimonios del archivo del Museo Storico de Trento y del Museo Storico Italiano della Guerra de Rovereto), el proyecto de *Oh! Uomo* volvió a contar con los anteriores colaboradores que contribuyeron a la realización de las otras dos películas de la trilogía de la guerra: el historiador Diego Leoni y Giovanna Marini como la cantante que musicaliza y da voz a los documentos escritos. El papel de Leoni resultó fundamental a la hora de poner en marcha este último largometraje, como revela Robert Lumley en *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*, pues en su proyecto original la pelícu-

la tenía un planteamiento absolutamente distinto: en vez de viajar por media Europa siguiendo la retirada de las tropas y los civiles tras el armisticio que dio fin a la Gran Guerra, ese proyecto debía haber regresado al escenario del Trentino para escenificar «el complejo desenlace del conflicto [de la Primera Guerra Mundial], desde la imposición de la agenda nacionalista a la conmemoración de los muertos y el establecimiento de unos “juegos de invierno” fuera de la maquinaria de guerra» (LUMLEY, 2011: 85-86). Así las cosas, Leoni descubrió en 2001 en la Filmoteca de Viena una serie de bobinas en las que se mostraba la terrible huelga de hambre que sufrió la zona del Volga (Ucrania) en 1921 y que fueron determinantes para que Gianikian y Ricci-Lucchi redefinieran su objeto de trabajo, dejaran atrás los Alpes y se centraran finalmente en elaborar una película sobre los efectos de la guerra en el cuerpo de los supervivientes y, en última instancia, sobre la condición humana en las postrimerías de la guerra. Como es habitual en la metodología de trabajo de los cineastas, este metraje registrado tanto en la retaguardia y en los márgenes de las batallas como en la retirada del frente bélico, encontrado en archivos de filmotecas y cinetecas europeas, pasa por un proceso de desmontaje, refilmación y remontaje a través de su llamada *cámara analítica*, dispositivo de visión y registro mediante el cual se interviene no solo en el conjunto del metraje sino en el núcleo del fotograma con el objetivo de operar directamente sobre la imagen. Es un procedimiento artesanal cuyas implicaciones discursivas en términos estéticos, éticos y políticos también señalaremos en este texto.

Finalmente, en *Oh! Uomo* también se conjuga (y mediante ese trabajo de apropiación y reformulación de las imágenes propio del método de Gianikian y Ricci-Lucchi) una fervorosa crítica a la ideología que atravesó el Novecento italiano: el positivismo científico auspiciado por cierto progreso económico que acompañó el creciente capitalismo industrial que dibujaba, entre muchas

otras figuras, una imbricada relación metafórica entre el hombre y la máquina; fusión última de la fe tecnológica y del taylorismo que en la Gran Guerra se materializaría con un resultado devastador. Aseguran los cineastas italianos que su cámara analítica, formada por dos componentes, un raíl vertical y otro horizontal, «acepta el celuloide dentado de Lumière» mientras que el segundo raíl estaría «más cercano a los dispositivos creados por Muybridge o Marey» (GIANIKIAN, RICCI-LUCCHI, 2000: 53). En torno a sendos pioneros de la imagen en movimiento nació y se desarrolló el cine científico, tanto en los experimentos audiovisuales con el protagonismo del cuerpo humano que puso en marcha Étienne-Jules Marey y más adelante el heterodoxo conjunto de sus acólitos, Georges Demeny, Georges Marinesco, Vincenzo Neri o incluso Albert Londe; como en las películas de Eugène Louis Doyen, Camillo Negro y Roberto Omegna, cuyos films nos adentran en los procedimientos quirúrgicos, por una parte, y el registro de las patologías neurológicas, por la otra. Y las imágenes refilmadas y remontadas que Gianikian y Ricci-Lucchi incluyen en *Oh! Uomo* interrogan, precisamente, el legado ideológico de esos cimientos cinematográficos del mismo modo que cuestionan nuestra posición como espectadores de nuestro pasado y como espectadores de nuestro presente toda vez que ese ejercicio de apropiación puesto en práctica por los cineastas ha extraído esas imágenes del ámbito médico de sus condiciones de visionado originales y situado en otros auditorios, espacios en donde reverbera con mayor eco la brutalidad de la violencia que desprenden.

TECNOLOGÍA, TRINCHERAS Y LOCURA

Sin entrar a debatir las causas que provocaron la contienda ni los datos historiográficos concretos sí resulta, no obstante, necesario de cara a delimitar las condiciones de producción de las imágenes de pacientes con neurosis de guerra y las imágenes de cine médico reapropiadas por Gianikian y

Ricci-Lucchi permeabilizar este texto con las palabras de los historiadores Eric J. Leed y Antonio Gibelli, quienes han estudiado ese acontecimiento histórico atendiendo el fenómeno de las trincheras propio de la Primera Guerra Mundial y analizando cómo este y otras transformaciones tecnológicas y el *modus operandi* bélico modificaron el cuadro psíquico tanto del cuerpo militar como de los civiles. Aparte de los más de dieciséis millones de víctimas mortales de toda bandera y todo territorio resultado de la contienda, la máquina de la guerra de aquel enfrentamiento provocó masas de heridos, amputados, tullidos, parálíticos y discapacitados mentales a una escala nunca vista en el pasado. La Gran Guerra, afirma Gibelli en *La grande guerra degli italiani 1915-1918*, «fue ante todo un *evento biológico* en el que durante cuatro años en cualquier zona del continente europeo, millones de hombres se dedicaron sistemáticamente a matar a otros seres humanos a través de la utilización de tecnologías modernas; millones de cuerpos en su mayoría jóvenes y saludables se convirtieron en cadáveres en descomposición» (GIBELLI, 1998: 7).

Sobre las nuevas tecnologías de matar puestas en práctica en la Primera Guerra Mundial, asegura Leed en *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*, uno de los libros seminales de la nueva historiografía antropológica sobre la Gran Guerra que fructificó a finales de la década de los setenta y elaborado a partir de múltiples testimonios en primera persona de antiguos combatientes, que muchos

dieron la bienvenida a la guerra como una vía de escape de la sociedad industrial. Pero en la guerra aprendieron que la tecnología modelaba la organización de hombres, máquinas y herramientas tal y como lo hacía en épocas de paz. [...] Pero fue la disociación de la tecnología de sus asociaciones tradicionales lo que la hizo extraña, atemorizante y demoníaca. La tecnología se eliminó de un contexto en el que era un instrumento comprensible de producción y distribución; funciones que permitieron

que la vida fuera posible y la dominación cultural de Europa. Fue “resituacionada” en un contexto de destrucción, trabajo y terror, que hizo inconcebible la dignidad humana y problemática la supervivencia [...]. Su reposicionamiento en un contexto de pura destrucción hizo extraño y monstruoso algo que era familiar, un asunto de orgullo y un motor del progreso (LEED, 1981: 31).

O como apunta Anton Kaes en la introducción de *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*,

a pesar de que los historiadores no están de acuerdo sobre si la Gran Guerra fue el choque primigenio de la era moderna o la culminación de la industrialización desenfrenada, nadie negaría la ferocidad sin precedentes y la destructividad de la primera guerra tecnológica del mundo (KAES; 2009: 2).

Y a las consecuencias de esa irrupción de la tecnología como algo mortífero había que sumar la pesadilla de las trincheras, prisión y entorno de combate, estructura que protegía a los soldados de los envites y de la artillería del enemigo y a la vez los sumía y paralizaba en un túnel de fango en el que tenían que batallar asimismo contra una masa densa de oscuridad y el cúmulo de cadáveres de compañeros. Cuenta Leed que

para cuando las normas de la guerra de trincheras comenzaron a establecerse en manuales tácticos, se supo que la artillería era la causa y la solución al mismo tiempo de la inmovilización de la guerra [...]. Tras descripción y descripción de las principales batallas de la guerra emerge siempre una sola percepción: las batallas modernas son una fragmentación de las unidades de espacio y tiempo. Es la creación de un sistema sin centro ni periferia en donde los hombres, tanto los que atacan como los que defienden, están perdidos (LEED, 1981: 98).

No cabe sorprenderse de que todas esas condiciones de caos y destrucción provocasen una nueva percepción abrumadora y siniestra del hecho bélico. Según Leed,

la neurosis fue un efecto psíquico provocado no solo por la guerra en general sino por la guerra in-

dustrializada en particular. Antes de la constante mecanización de la guerra, la deficiencia psíquica más común era la llamada *homesickness*, o lo que los franceses combatientes en las Guerras Napoleónicas denominaban *nostalgie*, una forma de ansiedad intensa. El rango de síntomas histéricos que trajo consigo la Primera Guerra Mundial a escala enorme marcó un precedente nunca visto (LEED, 1981: 164).

En febrero de 1915 se publicó en *The Lancet*, la revista británica médica líder de la época, el primer artículo dedicado al estudio de la neurosis de guerra, *Contribution to the Study of Shell Shock*, firmado por el doctor Charles S. Myers y en el cual describía la ceguera y la pérdida de memoria de tres soldados de trinchera tras haber sufrido bombardeos constantes (MYERS, 1915: 316-330) para indicar más adelante que los tres casos sufrían un cuadro clínico muy similar a la histeria. Los síntomas del shock de combate, como recuerda Leed en *No Man's Land*, eran precisamente los mismos que los que sufrían desórdenes de histeria en época de paz, aunque

estos eran denominados con nuevos y más dramáticos nombres durante la guerra: "neurosis de estar enterrado vivo", "neurosis de gas", "histeria de simpatía con el enemigo". Ciertamente. Lo que había sido predominantemente una enfermedad vinculada a las mujeres, se convirtió en una enfermedad de hombres combatientes (LEED, 1981: 163).

Podría parecer osado afirmar sin el rigor científico que se nos presupone que apenas existió diferencia en las formas de diagnóstico y tratamiento de uno y otro tipo de pacientes, pero sí podemos asegurar con convicción que a imitación de las mujeres internadas en el célebre Hospital de Salpêtrière (París), dirigido por Jean-Martin Charcot, muchos soldados diagnosticados con neurosis de guerra o con patologías fisiológicas y físicas sufrieron el encierro con el fin de ser observados y analizados mediante los nuevos dispositivos de visión y registro en calidad de casos de estudio clínico, convertidos así en catálogos de cuerpos fuera de la norma.

GENEALOGÍAS DEL CINE MÉDICO

En los primeros años del Novecento italiano, el panorama científico en el que comenzaba a despuntar la psiquiatría y la neurología estaba todavía ligado al pensamiento del positivismo criminológico de Cesare Lombroso y no fue hasta 1907 cuando se fundó la Sociedad Neurológica Italiana en Roma. Un año más tarde, *The New York Times* se hacía eco en la noticia *Moving Pictures Of Clinics. Prof. Negro Successfully Uses Them in Demonstrating Nervous Diseases* del primer documental cinematográfico que *demonstraba* las enfermedades nerviosas: *La neuropatología* (1908), una colección de 24 casos neuropsiquiátricos (Parkinson, parálisis ocular, crisis de histeria, entre otras patologías de pacientes del Cottolengo de Turín) ocupaba un metraje de dos horas de duración y fue realizado por el neurólogo Camillo Negro, de la Universidad de Turín, junto al operador y *metteur en scène* Roberto Omegna, quien, como indica Francesco Paolo De Ceglia en *From the laboratory to the factory, by way of the countryside: Fifty years of Italian scientific cinema (1908-1958)*, sería una de las figuras capitales en el desarrollo del cine científico italiano (DE CEGLIA, 2011: 949-967) así como también del auge de la industria cinematográfica del país dada su participación como socio fundador y encargado de la totalidad de la división cinematográfica de la compañía Ambrosio (GIANETTO, BERTENELLI, 2000: 240-249). La propia Ambrosio ya había filmado otras tantas películas previas de corte científico como *Dottor Isnardi: amputazione*, dirigida asimismo por Omegna (DE CEGLIA, 2011: 949-967). Del mismo modo, el profesor Negro continuó su trayectoria científica al servicio de las enfermedades neuronales y durante la Primera Guerra Mundial dedicó sus esfuerzos al estudio del shock de combate tratando y filmando los casos clínicos de los soldados heridos y traumatizados internados en el Hospital Militar de Turín (DAGNA, GIANETTO, 2013: 117-120).

Pero en vez de seguir indagando en este tramo en el continuo diacrónico en relación a nuestro objeto de estudio, resulta imperativo volver la vista atrás y, en la línea del trazo marcado por Lisa Cartwright en *Screening The Body: Tracing Medicine's Visual Culture* evaluar las genealogías del cine médico según las retóricas visuales —su puesta en escena y sus implicaciones ideológicas— establecidas por sus pioneros y retrotraerse a las cronofotografías de Étienne-Jules Marey y al cine médico surgido con el cinematógrafo de los hermanos Lumière: «[l]a irrupción del cine no puede ser concebida con propiedad sin reconocer la fascinación por la visibilidad que marcó las décadas precedentes de la ciencia occidental del siglo XIX» (CARTWRIGHT, 1995: 7).

LOS APARATOS QUE CAPTURABAN EL MOVIMIENTO NO SOLO SERVÍAN PARA REGISTRAR, DIAGNOSTICAR Y CATEGORIZAR SEGÚN GESTOS, SINO TAMBIÉN PARA «OFRECER UNA EVIDENCIA VISIBLE DE LOS EFECTOS TERAPÉUTICOS Y CON ELLO EXHIBIR UNA MEDICINA CAPAZ DE REALIZAR “MILAGROS”»

Para comprender la mirada y el dispositivo que propulsa la visibilidad y registra lo que se mira habría que retornar también a Michel Foucault, para quien la mirada nace cuando comienza a observarse un cuerpo. El ojo atento realiza la diagnosis: la mirada es ver a través del cuerpo para volverse enunciado y discurso. También hace visible aquello que la dolencia oculta, señala la tensión que entre ambas acontece, transforma en signo el síntoma, establece taxonomías y busca, en la salud, la economía. Sobre ese principio de control normalizador, ya sea en la clínica como en la institución psiquiátrica, y en el que el ojo se transforma en dispositivo, según los postulados de Foucault, también Raymond Bellour ha reflexionado en los

primeros compases de *Le corps du cinéma*, y no sin poca perplejidad apunta que «la mirada clínica tiene la propiedad paradójica de entender un lenguaje en el momento donde se ve un espectáculo» (BELLOUR, 2009: 25).

No cabe duda de que la visión de los primeros cuerpos en movimiento obra de los experimentos de Marey y de su continuador Georges Demeny en la estación fisiológica del Parc des Princes de París fueron todo un espectáculo. Pero aparte de proporcionar el esplendoroso paisaje de la piel en marcha, en el campo científico Marey contribuiría de manera determinante a establecer los parámetros sobre cómo y para qué filmar un cuerpo: el concepto y lectura del cuerpo en movimiento, su cinética, a partir de los nuevos instrumentos de registro visual conforman el núcleo de su pensamiento y su investigación no solo abriría el camino del inminente cinematógrafo de los Lumière, sino que contribuiría a la visión del cuerpo humano como «productor de energía» (GLEYSE, 2012: 750-765) y, en consecuencia, a comprenderlo como un artefacto más en la línea de trabajo y productividad industrial taylorista (GLEYSE, BUI-XUAN, PIGEASSOU, 1999: 168-185), ideología económica hegemónica durante la Segunda Revolución Industrial.

Y más allá de la concepción del cuerpo al servicio de la *techné* (racionalización de la energía, del movimiento y su utilización según los paradigmas científicos de rendimiento físico) el uso de la imagen en movimiento como herramienta de codificación del cuerpo desvela una doble función de las imágenes registradas. Para empezar, la imagen en movimiento secuencia de manera evidente las transformaciones físicas a las que se somete un cuerpo mientras instituye el concepto de lo episódico en contra de la idea de lo completo y finito que sí encontrábamos en la imagen fija; y, por otra parte, sugiere que es posible intervenir en algún tramo de la secuencia y de la acción en el caso de que exista alguna disfunción en el cuerpo filmado. Los aparatos que capturaban el movimiento —sea la cronofotografía, la cámara de nueve y

doce lentes inventada por Albert Londe, fotógrafo del Hospital de Salpêtrière, o el mismo cinematógrafo— no solo servían, así pues, para registrar, diagnosticar y categorizar según gestos, posturas y actitudes, sino también para «ofrecer una evidencia visible de los efectos terapéuticos y con ello exhibir una medicina capaz de realizar “milagros”» (PANESE, 2009: 40-66).

En las imágenes producidas por Charcot y Londe en el asilo de Salpêtrière, o en los films de sus herederos George Marinesco —considerado el primer científico en realizar una película de corte médico (1902)— y del también neurólogo Vincenzo Neri, se da esa doble acción, la del diagnóstico del cuerpo enfermo (amputado, traumatizado, hístico, deficiente) y la del proceso por el cual ese cuerpo se trata para ser curado y/o devuelto a los estándares de la *normalidad*; y del mismo modo también encontramos la dialéctica del procedimiento médico en los films del cirujano francés Eugène Louis Doyen, a quien debemos el hecho de introducir la cámara por primera vez en la sala de operaciones, y en el trabajo conjunto de Camillo Negro y Roberto Omegna. Thierry Lefebvre señala, al respecto de la insistencia por la retórica del procedimiento en este tipo de piezas fílmicas y más concretamente en el caso de Doyen, su calidad «coreográfica» (LEFEBVRE, 1995: 72), ya sea por el hecho de su estricta puesta en escena como por también la función instructiva que se le presupone a estas películas. En el caso de Doyen, el cirujano y su equipo *revisarían* el material filmado para identificar procesos quirúrgicos erróneos y gestos ineficaces, pero al mismo tiempo este tipo de películas estaban concebidas para circular en el ámbito académico europeo de la época y solo en contadas ocasiones serían proyectadas en las salas de exhibición comercial. Así pues, la pregunta nada baladí que emerge tras este recorrido, una paráfrasis que modifica la interrogada por Pasi Väliäho en *Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body*, y antes de afrontar la cámara analítica de Gianikian y Ricci-Lucchi, es la que si-

gue a continuación: ¿en qué medida el cine y más concretamente el cine médico en tanto que dispositivo de control y de normalización del cuerpo y la mente, citando a Giorgio Agamben, trata de «capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, o asegurar los gestos, comportamientos, opiniones o discursos de los seres vivos»? (VÄLIAHO, 2014: 112).

ARCHIVO CONTRA TECNOLOGÍA: LA CÁMARA ANALÍTICA DE GIANIKIAN Y RICCI-LUCCHI

El grueso de cine italiano filmado durante la Primera Guerra Mundial quedó en manos de compañías privadas, tal y como señala Alessandro Faccioli en su texto *Film/Cinema Italy* para la publicación online «Encyclopedia.1914-1918»; y Luca Comerio, pionero milanés del cine italiano, que fue sin duda el nombre más importante de estos operadores no militares de la contienda. Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi han estudiado y reformulado el legado cinematográfico de Comerio en la mayoría de sus películas documentales de *found footage*, *Oh! Uomo* incluida, en tanto que archivo y en tanto que a Comerio se le considera una figura simbólica del pasado imperial y protofascista de Italia. Sin embargo, apenas se ha destacado a la hora de encarar críticamente esta película la enorme influencia del legado del cine médico y neurológico de los coetáneos de Comerio citados anteriormente en este artículo. Es una cuestión que reclama su pertinente investigación, pues son precisamente las imágenes de los cuerpos de los soldados heridos y traumatizados que se muestran en *Oh! Uomo* las que promueven esa analogía metafórica que en diversas ocasiones se ha establecido por numerosos críticos a la hora de pensar la metodología puesta en práctica por los cineastas con el material que trabajan, el uso de la *cámara analítica* y su tarea de reconstrucción de la imagen y de la historia. Hay que volver a recordar que la reconstrucción de los cuerpos de los soldados que Gianikian y Ricci-Luc-

chi nos enseñan guarda similitudes simbólicas con la reconstrucción del archivo por parte de los cineastas y remite a un escenario donde el cuerpo herido y el fotograma herido se miran mutuamente, piel y celuloide siendo recuperadas para la posteridad a través de la *cámara analítica*.

Porque la *cámara analítica* tiene lugar en y a partir de una herramienta —que es al mismo tiempo sala de operaciones— e instrumento de corte y sutura; un dispositivo que evoca la maquinaria y los juguetes ópticos del siglo XIX, desde el cual también se visualizan y manipulan los cuerpos que aparecen en los fotogramas de los archivos que manejan. Las intenciones de su discurso, no obstante, difieren por completo de lo enunciado por los responsables de las imágenes de las que se apropian. Creada a principios de los años ochenta por la necesidad de visionar un buen número de bobinas de películas mudas Pathé Baby 9,5 mm que los cineastas habían descubierto y no podían ser transferidos a otro formato, Gianikian y Ricci-Lucchi idearon con la *cámara analítica* un dispositivo cuyo funcionamiento explicaron en un artículo publicado en 1995 en la revista *Trafic*, titulado *Nuestra cámara analítica*: a nivel técnico, está formada por dos mecanismos, un raíl vertical donde se encaja el celuloide de archivo, que se mueve manualmente (para no deteriorar el ya deteriorado material original) e iluminado por lámparas fotográficas con las que varían la temperatura del negativo; y un segundo raíl horizontal, que sostiene otra cámara, cercana a la cronofotografía de Marey, que registra el fotograma original y desde el cual operan reencuadrando, ralentizando o coloreando. Pero la cámara analítica no es tan solo una máquina sino que comporta, asimismo, una ética muy férrea con aquello que se filma con ella e incluye un extenso trabajo de investigación, catalogación e intervención que Ricci-Lucchi ha llegado a equiparar con la «vivisección» (MACDONALD, 2000: 24). En el centro de esa labor de reconfiguración y de reelaboración de la imagen hay una unidad mínima de trabajo y una unidad mínima

conceptual: el fotograma, una «especie de cuerpo tenso en el nuevo texto» (FARINOTTI, 2009: 59), al que Gianikian y Ricci-Lucchi someten a variaciones temporales extenuantes, convirtiendo una imagen en movimiento en una casi fija, ralentizándola, deteniéndola y provocando que ese fotograma recupere el tiempo que había perdido en su anterior estatus y que se aleje de la «histeria de la velocidad» (GIANIKIAN, RICCI-LUCCHI, 2000: 53)².

A falta de conocer con exactitud la proveniencia de las imágenes de los protagonistas de *Il corpi dei soldati*, ahondaremos en el proceso por el cual Gianikian y Ricci-Lucchi intervienen esas imágenes de hombres mutilados y con neurosis de guerra y bajo la premisa ética de devolverles su estatus de individuos y de humanos toda vez que el positivismo científico y la metáfora del hombre-máquina ha sido cuestionada por las generaciones posteriores. «Cuando los cuerpos de los soldados mutilados se presentaban en pantalla, generalmente se presentaban siendo reconstruidos por la cirugía moderna y por la ingeniería ortopédica», recuerda Andrea Meneghelli en *Suffering in and after the War* para la publicación online *European Film and the First World War. A Virtual Exhibition by European Film Archives* mientras que en *Oh! Uomo* esas imágenes de reconstrucción corporal y mental están despojadas de la retórica propagandística mediante la deconstrucción, el remontaje, la ralentización y la refilmación a la luz de la historiografía revisionista de la Gran Guerra. El *modus operandi* lo explica Lumley en su monografía sobre los cineastas, según una charla que tuvo lugar en abril de 2009 en el Harvard Film Archive tras el visionado de *Oh! Uomo*:

[e]l metraje que muestra a los hombres sufriendo síndrome shock de combate y el de hombres a los que se les ha realizado cirugía facial fue refilmado. En los films originales, solo se nombraba a los cirujanos y los doctores y los intertítulos subrayaban sus logros. Los soldados, que protagonizaban el film, no estaban identificados, a menos que portasen insignias militares. En *Oh! Uomo*, los profesio-

nales médicos y los intertítulos se han eliminado, y las imágenes se han reencuadrado. La velocidad del film se ha ralentizado mediante la técnica del *step printing*. Como resultado de ello, los espectadores se encuentran enfrentados a hombres que les miran fijamente desde la pantalla durante una duración que requiere reconocer su presencia y recordar sus caras (LUMLEY, 2011: 89).

Rememorar rostros de miradas agitadas: archivos de imágenes detritus y heridas de la devastación consecuencia de la fe militar y del progreso científico y tecnológico del Novecento. Son esas imágenes, alejadas de los espacios médicos y de estudio para los que fueron filmadas y hoy recontextualizadas en escenarios de cinefilia, las que nos remueven y nos señalan como una pesadilla alucinada el verdadero poder de lo real. Incluso hoy, cuando celebramos la efeméride del centenario de la Gran Guerra, esos fotogramas de cuerpos sangrantes y espasmos desorbitados perturban nuestros sentidos y proyectan nuestro legado hacia un incierto futuro. Sentencia el crítico Gonzalo de Lucas en *Vida secreta de las sombras* que «el cine registra el paso del tiempo y deja una estela de acaecimientos vividos que convocan a los espectros» (DE LUCAS, 2001: 19), y en *Oh! Uomo* es el gesto de Gianikian y Ricci-Lucchi y su cámara analítica los que invocan los fantasmas de la Primera Guerra Mundial y del triste pasado de Europa y nos interrogan: «[e]stamos inmersos en una noche profunda, no sabemos hacia dónde vamos. ¿Y usted?»³. ■

NOTAS

- 1 El concepto del catálogo suele ser el recurso retórico más habitual en el cine de Gianikian y Ricci-Lucchi. El primero de sus trabajos cinematográficos que incluye el concepto de catálogo en su título es *Catalogo della scomposizione* (1975), un film de diez minutos de duración que describe como un álbum fotográfico de los paisajes y personas de la Europa central. Del mismo modo, su primer trabajo de *found footage*, *Karagoz-Catalogo 9,5* (1981) también alude al concepto de catálogo, al que regresarán desde entonces (archivo, diario o inventario son otras palabras recurrentes en los títulos de su filmografía). Recordar de nuevo que los cineastas subtítulan *Oh! Uomo* con la idea de catálogo.
- 2 La ralentización de la imagen hasta los límites de su congelación es recurrente en el cine de los italianos. Su uso responde como gesto de oposición a otra de las corrientes de vanguardia del Novecento a la que subrepticamente también critican con firmeza: el Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y su fascinación por la tecnología, la velocidad violenta y la guerra como exhibición extrema de la potencialidad plástica de sus teorías estéticas. Subrayar también aquí que Marinetti glorificó la guerra en tanto que «única higiene del mundo» en su Manifiesto Futurista.
- 3 Se trata de las últimas palabras de *Pays Barbare* (Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, 2013), suerte de epílogo de la trilogía de la guerra de los cineastas que pone en escena el auge del fascismo y las guerras coloniales durante el régimen fascista de Benito Mussolini. La traducción es propia: «Siamo immersi in una notte profonda, non sappiamo dove stiamo andando. E voi?».

REFERENCIAS

- BELLOUR, Raymond (2009). *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*. París: POL.
- BENAVENTE, Fran (2008). Arqueología de la visión: *Oh, Uomo* Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi. *Cahiers du cinéma: España*, (1), pp.24-25.
- BONAH, Christian, LAUKÖTTER, Anja (2009). Moving Pictures and Medicine in the First Half of the 20th Century. *Gesnerus* 66 (1), 121-46.
- CANGUILHEM, Denis, CHÉROUX, Clément (2004). *Le Merveilleux scientifique. Photographies du monde savant en France, 1844-1918*. París: Gallimard
- CARTWRIGHT, Lisa (1995). *Screening the body: tracing medicine's visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- CATALA, M. POIRER, J. (2012). Georges Marinesco (1863-1938): neurologist, neurohistologist and neuropathologist.

- Romanian journal of morphology and embryology = *Revue roumaine de morphologie et embryologie*, 53 (4), pp.869-77.
- CROCQ, M.A., CROCQ, L. (2000). From shell shock and war neurosis to posttraumatic stress disorder: a history of psychotraumatology. *Dialogues in clinical neuroscience*, 2(1), pp.47-55.
- DAGNA, Stella, GIANETTO, Claudia (2013). The neuropathological films in the collection of the museo Nazionale del Cinema in Turin. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 16 (1), pp.117-120.
- DE CEGLIA, Francesco Paolo (2012). From the laboratory to the factory, by way of the countryside: Fifty years of Italian scientific cinema (1908-1958). *Public Understanding of Science*, 21(8), pp.949-967.
- DE LUCAS, Gonzalo (2001). *Vida secreta de las sombras: imágenes del fantástico en el cine francés*. Barcelona: Paidós
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: MIT Press
- ESSEX-LOPRESTI, Michael (1998). The medical film 1897-1997: Part I. The first half-century. *Journal of Audiovisual Media in Medicine* 21 (1), pp.7-12.
- "European Film and the First World War" is part of the European Film Gateway. Recuperado de <<http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/theme?id=Suffering-in-and-after-the-war>>
- FACCIOLI, Alessandro (2014). Film/Cinema Italy. 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin. Recuperado de <http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_italy>
- MENEGHELLI, Andrea (2014). Suffering in and after the war.
- FARINOTTI, Luisella (2009) Memoria di copertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell'orrore della storia. En B. GRESPI (comp.) *Locus Solus. Memoria e immagini* (pp.49-65). Milano: Bruno Mondadori.
- FOUCAULT, Michel (1980). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores
- GIANETTO, Claudia, BERTELLINI, Giorgio (2000). The Giant Ambrosio, or Italy's Most Prolific Silent Film Company. *Film History*, 12 (3, Early Italian Cinema), pp.240-249
- GIBELLI, Antonio (1991). *L'officina della guerra: la grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri
- GIBELLI, Antonio (1998). *La grande guerra degli italiani: 1915-1918*. Milano : Sansoni
- GLEYSE, J., BUI-XUÂN, G., PIGEASSOU, CH. (1999). Demy et Taylor. Etude comparée de Deux Discours de la Deuxième Révolution Industrielle. *Sport History Review*, 30, pp.168-185.
- GLEYSE, Jacques (2012) The machine body metaphor: From science and technology to physical education and sport in France (1825-1935). *Scandinavian Journal of Medicine and Science in Sports*, 23, pp. 758-765.
- JOHANNISON, Karin (2006). *Los signos: el médico y el arte de la lectura del cuerpo*. Barcelona: Melusina
- KAES, Anton (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press
- LEED, Eric J. (1981). *No man's land : combat & identity in World War I*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- LEFEBVRE, Thierry (1995). Le docteur Doyen, un précurseur. En A. MARTINET (coord.), *Le cinéma et la Science* (pp. 70-77). Paris: CNRS Éditions
- LUMLEY, Robert (2011). *Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Bern: Peter Lang
- MEREGHETTI, Paolo, NOSEI, Enrico (coord.) (2000). *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Milano: Il castoro
- MYERS, Charles S. (1915) Contribution to the Study of Shell Shock. *The Lancet*, 185 (4772), pp.316-330.
- PANESE, Francesco (2009). Décrire et convaincre: rhétoriques visuelles de la cinématographie en médecine. *Gesnerus* 66, pp.40-66.
- Redacción (1908). *MOVING PICTURES OF CLINICS.: Prof. Negro Successfully Uses Them in Demonstrating Nervous Diseases*. *The New York Times*. Recuperado de <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C05E4D81F3EE233A25750C2A9649C946997D6CF>>

VÄHILI, Pasi. (2014). Biopolitics of Gesture: Cinema and the Neurological Body. En H. GUSTAFSSON, A. GRONSTAD (coord.) *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (pp. 103-120). London: Bloomsbury Academic

VENTURINI, Simone, LORUSSO, Lorenzo (2013). Vincenzo Neri: Anatomy of a Finding. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 16 (1), pp. 112-116.

OPERAR EL FOTOGRAMA: INTERVENCIONES EN EL GÉNERO DEL CINE MÉDICO DEL NOVECENTO Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN OH! UOMO, DE YERVANT GIANIKIAN Y ANGELA RICCI-LUCCHI

Resumen

Mediante un trabajo con el archivo, en su película *Oh! Uomo* los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, con la que clausuran la trilogía dedicada a la Primera Guerra Mundial, formada también por *Prigionieri della guerra* (1995) y *Su tutte le vette é pace* (1998), recuperan el legado del cine médico y del cine neurológico del Novecento con el objetivo de mostrar los efectos devastadores de la Gran Guerra y de las ideologías sociales, científicas y tecnológicas que la auspiciaron. En la propuesta presentamos una genealogía del género y señalamos a los principales científicos, doctores y cineastas de la Europa de principio del siglo xx para desvelar, por una parte, la retórica de su puesta en escena y, por la otra, apuntar cuáles son las estrategias discursivas de Gianikian y Ricci-Lucchi a la hora de analizar esos trabajos y desarticular el discurso sobre el que se apoyan esas imágenes de archivo a través del uso del dispositivo de la *cámara analítica*.

Palabras clave

Cine; Cine médico; Documental; Found Footage; Yervant Gianikian; Angela Ricci-Lucchi; Primera Guerra Mundial; Novecento.

Autor

Paula Arantzazu Ruiz (Barcelona, 1979) es doctoranda en Comunicación Social-Estudios de cine en la Universitat Pompeu Fabra. Compatibiliza su carrera académica con su trabajo como periodista y crítica de cine en algunas de las principales publicaciones españolas como el semanario *Ahora*, *Diario Levante*, *Ara*, el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* o las publicaciones online *SensaCine*, *Númerocero* y *Contrapicado*. Contacto: paula_aran@yahoo.com.

Referencia de este artículo

RUIZ RODRÍGUEZ, Paula Arantzazu (2016). Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en *Oh! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 81-92.

OPERATING ON THE FRAME: INTERVENTIONS IN THE MEDICAL FILMS OF THE NOVECENTO AND THE FIRST WORLD WAR IN YERVANT GIANIKIAN AND ANGELA RICCI-LUCCHI'S OH! UOMO!

Abstract

Working with archive footage, in their film *Oh! Uomo*, which closes a trilogy on the First World War that also included *Prigionieri della guerra* (1995) and *Su tutte le vette e Pace* (1998), the Italian filmmakers Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi recover the legacy of medical and neurological films of the Novecento with the aim of exposing the devastating effects of the Great War and the social, scientific and technological ideologies that sustained it. This paper traces the origins of the genre and identifies the main scientists, doctors and filmmakers in Europe at the beginning of the twentieth century, in order to reveal, on the one hand, the rhetoric of its *mise en scène* and, on the other, the discursive strategies adopted by Gianikian and Ricci-Lucchi in their analysis of this footage and their deconstruction of the discourse on which the archive images are based through the use of the device they call the *analytical camera*.

Key words

Film, Medical films; Documentary; Found Footage; Yervant Gianikian; Angela Ricci-Lucchi; World War I; Novecento.

Author

Paula Arantzazu Ruiz (b. Barcelona, 1979) is a PhD candidate in Film Studies at University Pompeu Fabra. She also works as a film journalist and a film critic for several major Spanish publications, such as *AHORA*, *Diario Levante*, *ARA*, the "Cultura/s" supplement in *La Vanguardia*, *SensaCine*, *Númerocero* and *Contrapicado*. Contact: paula_aran@yahoo.com.

Article reference

RUIZ RODRÍGUEZ, Paula Arantzazu (2016). Operating on the Frame: Interventions in the Medical Films of the Novecento and the First World War in Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi's *Oh! Uomo!* *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 81-92.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com