



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana  Journal of Latin American Literary Criticism

Valeria de los Ríos

Pontificia Universidad Católica de Chile
edelo@uc.cl

***Tierra en movimiento (2014)* de Tiziana Panizza. Materialidad, memoria y supervivencia. ***

***Unstable Land (2014)* by Tiziana Panizza. Materiality, Memory and Survival.**

Resumen

El documental *Tierra en movimiento (2014)* es un ensayo audiovisual realizado en colaboración con el poeta chileno Germán Carrasco. En él el contrapunto de los sonidos, textos y narraciones *over* (en otras palabras, su condición intermedial), permite establecer una reflexión poética sobre la experiencia material y concreta de vivir en un territorio devastado por un sismo. Los restos de aquello que sobrevivió se recompone para hablar de la memoria y del presente, oponiéndose al mismo tiempo a la monumentalidad del recuerdo y a la razón neoliberal.

Palabras claves

Tiziana Panizza, Tierra en movimiento, terremoto, documental latinoamericano, razón neoliberal.

Abstract

The documentary *Unstable Land (2014)* is an audiovisual essay realized in collaboration with the Chilean poet German Carrasco. In it the counterpoint of sounds, texts and a narrative voice-over (in other words, its intermedial condition), allows to establish a poetic reflection on the material and concrete experience of living in a territory devastated by an earthquake. The remnants of what survived is collected to talk about memory and the

* Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt Regular N° 1160219, del cual soy co-investigadora.

present, opposing at the same time to the monumentality of memory and to neoliberal rationality.

Keywords

Tiziana Panizza, Unstable Land, earthquake, Latin American documentary, neoliberal rationality.

El mediodocumental *Tierra en movimiento* (2014) de Tiziana Panizza es un trabajo colaborativo entre la realizadora de la trilogía *Cartas visuales*¹ y el poeta Germán Carrasco.² Se trata de un documental sobre los efectos del terremoto del 27 de febrero del 2010, que se plantea desde la premisa que en un terremoto la cámara no filma la destrucción, sino lo que queda en pie.³ La forma de trabajo consistió en establecer la idea básica de que la naturaleza entra e invade todo dejando un estado emocional específico. Los textos fueron escritos sin ver las imágenes⁴ y Panizza filmó sin leer los textos para ver qué pasaba en el montaje. La directora realizó un trazado geográfico a partir del epicentro del sismo para comenzar a filmar. Luego, juntó texto e imágenes y escribió algunos versos para unir el recorrido que establecía la película. Además del lenguaje literario y cinematográfico, contribuye a este documental, el trabajo sonoro de Sebastián Vergara y Ricardo Santander, que tiene un sello marcadamente contemporáneo, cercano a la música concreta.

¹ La trilogía está formada por *Dear Nonna: A Film-Letter* (2005), *Remitente, Una Carta Visual* (2008) y *Al Final: La Última Carta* (2012). Además de estos tres films, Panizza ha dirigido *74m2* (2012) y la recientemente estrenada *Tierra sola* (2017).

² Germán Carrasco es un poeta chileno de la generación del 90. Es autor de *Brindis* (1994), *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001), *Clavados* (2003), *Multicancha* (2005), *Ruda* (2010) *Ensayo sobre la mancha* (2012) y *Mantra de remos* (2015). El 2005 recibió el Premio Pablo Neruda a autores de menos de 40 años.

³ Tiziana Panizza hizo esta afirmación en una entrevista realizada en septiembre del 2017. Respecto a esta idea de filmar “lo que queda en pie”, Irene Depetris-Chauvin escribió la reseña “La resistencia de los materiales. sobre *Tierra en movimiento* de Tiziana Panizza”, en donde afirma: “Los primeros planos detalle encuentran atrapados entre los escombros y el metal doblado restos de tela y papel, ropa, frazadas, fotografías. La naturaleza crea casi ‘pinturas abstractas’ con esos materiales pero esta mirada sobre la ruina no es un mero preciosismo poético. Mediante su atención a la distinta resistencia de los materiales, el documental explora una atmósfera afectiva en donde el vitalismo y la voluntad de reconstruir, se mezclan con la mudez, el silencio y la renuncia.”

⁴ Algunos textos provienen de *Ensayo sobre la mancha* (2012) y otros que fueron escritos para la película, terminaron en *Mantra de remos* (2016), ambos de Carrasco.



Tierra en movimiento no es una adaptación, ya que no existe un texto que anteceda a la filmación, y de ese modo, escaparía a los clásicos prejuicios de “infidelidad”, “traición”, “deformación”, “violación”, “adulteración”, “vulgarización” y “profanación” con que se suele calificar a las adaptaciones, y esa retórica estandarizada de la pérdida, que se lamenta lo que se ha extraviado en el paso del texto a la película, tal como lo ha señalado Robert Stam en *Teoría y práctica de la adaptación* (23). O como afirma Sergio Wolf, para quien el concepto mismo de adaptación e incluso la idea misma de “traducción” desde la literatura al cine implica una jerarquía que se inclina favorablemente hacia la literatura: “La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen - literatura- ‘quepa’ en el otro formato -cine-: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro” (15). En *Cine y literatura*, Carmen Peña-Ardid nos recuerda que la historia de las relaciones entre el cine y la literatura ha sido compleja, variada y conflictiva, en parte debido a que el surgimiento del cine no fue paralelo al reconocimiento de su valor estético (21). Citando a F.J. Albersmeier, Peña-Ardid afirma que las relaciones entre cine y literatura se pueden resumir básicamente en tres: (1) La influencia de la literatura sobre el cine (análisis de préstamos recibidos en la elección de temas, intriga, técnicas literarias, así como el problema de la adaptación, trasposiciones de géneros literarios y formas narrativas); (2) la influencia del cine sobre la literatura (préstamos y procedimientos cinematográficos, contactos de los autores con el cine, el trabajo de guionistas, adaptadores y autores de diálogos); y (3) la interdependencia cine-literatura (obras literarias o cinematográficas en las que se produce una fusión de ambos lenguajes) (90-91). Según esta clasificación, podríamos decir que el trabajo de Panizza y Carrasco⁵ se sitúa claramente en la última categoría, o bien podríamos llamar directamente a *Tierra en movimiento* como un trabajo intermedial. Silvestra Mariniello define la intermedialidad como:

⁵ Panizza y Carrasco tienen colaboraciones anteriores, en la realización de al menos tres videopoemas basados en textos de *La insidia del sol sobre las cosas* (1998): “El sol de las tres de la tarde”, “El yámbico jadedear de los amantes” y “El hombre araña”.

el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse, la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra. La intermedialidad es el conocimiento de sus condiciones, de la posibilidad de múltiples figuras, de la eventualidad con que los puntos de una figura remiten a los de otra. La intermedialidad es también, entonces, un nuevo paradigma que permite comprender las condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente. (64)

En *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, Irina O. Rajewsky identifica tres procedimientos intermediales: transposición medial, combinación medial y referencias intermediales, siendo la trasposición medial el traspaso de un medio a otro (las adaptaciones), la combinación medial, la mezcla entre dos medios que contribuyen a la formación de uno nuevo, y las referencias mediales, la utilización de recursos o herramientas de otros medios dentro de un medio específico (50-53). Esta última modalidad es cercana al concepto de “remediación”, que proponen Jay David Bolter y Richard Grusin, que consiste en la representación de un medio en otro con la doble lógica de la remediación, que incluye inmediatez transparente (que nos hace olvidar el medio) e hipermediatez (que nos hace conscientes del medio) (8). *Tierra en movimiento* sería una combinación medial en la que colaboran tanto el cine, como la poesía y la música, en la que la condición de la materialidad es esencial para pensar el trabajo de la memoria, la vulnerabilidad y la supervivencia, en un contexto donde domina la razón neoliberal. Este término -acuñado por Verónica Gago- define el neoliberalismo como un “conjunto de saberes, tecnologías y prácticas que despliegan una racionalidad de nuevo tipo que no puede pensarse sólo impulsada ‘desde arriba’” (9). Esta racionalidad:



[...] se vuelve una forma sofisticada, novedosa y compleja de enhebrar, de manera a la vez íntima e institucional, una serie de tecnologías, procedimientos y afectos que impulsan la iniciativa libre, la autoempresarialidad, la autogestión y, también, la responsabilidad sobre sí. Se trata de una racionalidad, además, no puramente abstracta ni macropolítica, sino puesta en juego por las subjetividades y las tácticas de la vida cotidiana. Como una variedad de modos de hacer, sentir y pensar que organizan los cálculos y los afectos de la maquinaria social (10).

Se trataría de una dinámica inmanente que se produciría tanto a nivel de estrategias como de tácticas, si usamos la terminología de Michel de Certeau. El documental de Panizza se resiste a esta racionalidad neoliberal a partir de una postura contraria a la monumentalización, a través de la idea de renuncia y de la suspensión del trabajo como forma productiva industrializada, tal como lo analizaremos al final de este artículo. El terremoto se vislumbra así no como una tragedia espectacularizada, sino como una forma comunitaria que se construye en los márgenes de la productividad que demanda la razón neoliberal.

Comunidad telúrica

La representación de la condición sísmica de Chile tiene antecedentes tanto en la literatura como en el cine. Uno de los ejemplos más conocidos es el cuento “El terremoto en Chile” de Heinrich von Kleist, que sitúa una tragedia humana y amorosa en el contexto del terremoto de Santiago en 1647. En el campo cinematográfico, se conservan dos registros del terremoto de Chillán de 1939, filmados respectivamente por Egidio Heiss y por Luis Fiol Bemer, en los que el Presidente Pedro Aguirre Cerda, acompañado de la cámara, recorre desde su llegada en tren, un territorio devastado y una ciudad hecha de escombros, asolada

por la muerte y una profusión de heridos, que empieza a movilizarse lentamente hacia un reordenamiento o reconstrucción. También se conservan registros de los efectos del terremoto de Valdivia en 1960, contenidos en el documental *La respuesta*⁶ (1961) de Leopoldo Castedo sobre el Riñihuzo, nombre que se le dio al bloqueo del río San Pedro, que como consecuencia del terremoto provocó un peligroso aumento del lago Riñihue. Tanto el documental de 1939 como el de 1960 presentan discursos oficiales sobre los movimientos telúricos: el primero se enmarca dentro de una visita presidencial que revisa “desde arriba”⁷ el estado de las cosas en términos de territorio y de la población, y el segundo, se centra en describir una hazaña protagonizada por un ingeniero hidráulico que solucionó la obstrucción del lago Riñihue con la ayuda de innumerables trabajadores anónimos.

El sismo de 8,8 grados en la escala de Richter del 27 de febrero del 2010 fue registrado en la película de ficción *El año del tigre* (2011) de Sebastián Lelio, quien lo utilizó como telón de fondo para situar una narrativa de escape desde una cárcel, en la que el fugado huye para encontrarse sólo con destrucción. También lo encontramos en el documental *Tres semanas después* (2010) de José Luis Torres Leiva, una película de montaje que reúne largas vistas del paisaje natural, urbano y humano tras el terremoto, señalando explícitamente el tiempo de un “después”, en el que la vida y la temporalidad se siguen desplegando.

Tierra en movimiento comienza con un prólogo en el que aparecen imágenes del proceso de demolición del edificio Alto Río en Concepción, con sonido ambiente, antes de la aparición del título de la película. La cámara encuadra las escenas con cuidado, compone cuadros, otorgándoles una belleza

⁶ Las imágenes del documental fueron realizadas por Sergio Bravo y se presentan como contrapunto a la narración elaborada por Castedo. Mientras la narración subraya el gesto heroico y moderno de la respuesta al problema del Riñihue, las imágenes de Bravo dan cuenta de una naturaleza que se manifiesta con todo su potencial destructivo, frente a un conjunto de trabajadores que con pala y un equipamiento industrial reducido, se enfrentan a ella. Algunos fragmentos de este documental que muestran los efectos del terremoto en la ciudad de Valdivia fueron incorporados como material del archivo en *Tierra en movimiento*.

⁷ En el caso de *La respuesta* la mirada “desde arriba” es literal, ya que hay secuencias filmadas desde un avión, frente a territorios que quedaron inaccesibles tras el terremoto.



que pareciera provenir de las artes visuales, de modo que la destrucción y los restos que persisten, se convierten en algo parecido a una instalación. El propósito de esta mirada no es el de otorgar una belleza sublime a la destrucción, sino el de dar tiempo para mirar lo que queda, esos restos o fragmentos que alguna vez fueron parte de otra cosa. La finalidad de esto tampoco es la de insistir en la retórica del duelo o la melancolía, como lo haría el discurso televisivo, sino que su intención es la de considerar la materialidad como poseedora de una carga afectiva, no sólo a nivel individual sino también colectivo. Luego de una secuencia de demolición, aparecen los intertítulos, en los que leemos: “Después del terremoto la imagen del edificio Alto Río se transformó en un emblema. Las 10 personas que murieron aquí pagaban sus deudas para vivir el estilo de vida moderno y feliz que anunciaba la publicidad. Pero se convirtió en el símbolo macabro del negocio irresponsable. La construcción rápida en un país sísmico cobra caro”. Todos estos textos en letras blancas y fondo negro constituyen un cuestionamiento a la razón neoliberal instalada en Chile, en la que el rendimiento económico pesa más que la seguridad humana o la planificación urbana.

Pero *Tierra en movimiento* no es un documental de denuncia y su propósito no es el de revelar cifras ni gráficos que den cuenta de esta situación. Su objetivo, más bien, es el de afectar perceptivamente al espectador, utilizando la potencialidad de lo estético desde su condición intermedial. Podría decirse que *Tierra en movimiento* posee la condición del ensayo audiovisual⁸, porque apela a objetos y sonidos particulares, a restos reconocibles de ropa, colchones, fierros, lanas y texturas que pareciera que podemos ver, oír y también tocar. Tal como señala Georges Didi-Huberman hablando del trabajo de Harun Farocki, las

⁸ Según Carlos Mendoza el “film-ensayo” consigue “desacralizar y desmitificar al documental tradicional especialmente ligado a las formas expositiva y contemplativa”, relacionadas con el reportaje y la crónica (52). A juicio de Didi Huberman, para Adorno el *ensayo como forma* consistiría en remontar e interpretar los fenómenos de una manera mitad expresiva y mitad conceptual (179). Un ensayo en imágenes (como los de Farocki o, en este caso, de Panizza) apunta según Didi-Huberman a comprender el sufrimiento del mundo y remontarlo de una forma explicativa, implicativa y alternativa: “No construye ningún sistema de verdad absoluta, no fabrica ninguna obra maestra para la intemporalidad del arte. ‘Se rebela’, escribe justamente Adorno, ‘contra la idea de obra capital, ella misma reflejo de la la de creación y totalidad’” (180).

películas de Farocki contienen “estas cosas heterogéneas que son la explicación y la implicación, el *logos* y el *pathos*, la distancia y la proximidad, el análisis de las estructuras y la emoción ante el tiempo sufrido” (178). Respecto a la emoción, Didi-Huberman cita a Deleuze, apelando a la condición necesariamente no autorreferente del sufrimiento, que es igualmente aplicable a este trabajo de Panizza:

La emoción no dice “yo” [...] Se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo sino del acontecimiento. Es muy difícil aprehender un acontecimiento, pero no creo que esta aprehensión implique la primera persona. Sería necesario más bien recurrir, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay mayor intensidad en la proposición “él sufre” que en “yo sufro”. (Citado en Didi-Huberman 179)

El documental, al asumir una voz poética, genera el distanciamiento propio de una hablante lírico que a veces adopta la forma del monólogo indirecto, utilizando un modo impersonal, y otras hace hablar a un nosotros, o hace referencia a una segunda persona singular. Sin embargo, son las imágenes en su condición impersonal, como restos reconocibles que son ajenos pero que bien pudieran ser propios (extrañamiento), los que apelan a un acontecimiento y a una experiencia compartida. En el montaje, estas imágenes de restos a contrapunto con los sonidos, textos y narraciones *over*, permiten establecer una reflexión muy particular y poética sobre la experiencia material y concreta de vivir en un territorio devastado por un sismo. Según Didi-Huberman este materialismo, que Adorno encuentra en el trabajo del crítico de cine Siegfried Kracauer- se caracteriza por un comprender el sufrimiento a través de la mirada: ““En la mirada que posa sobre la cosa y con que la absorbe’ y donde, por eso mismo, adviene el pensamiento” (181). Así, a juicio de Didi-Huberman, el ensayo audiovisual consistiría en:



CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
Tierra en movimiento (2014) de Tiziana Panizza. Materialidad, memoria y supervivencia.

Remontar el tiempo padecido: elevar la cólera a la altura de un pensamiento, el pensamiento a la altura de una expresión, la expresión a la altura de una mirada. Practicar una “fenomenología de las pequeñas imágenes”. Al desmontar el orden, al remontar la coherencia escondida. Volver a la cólera -que finalmente ha encontrado su forma- sin olvidar el sufrimiento del mundo que la había, en principio, suscitado. (183)

Remontar el tiempo y las imágenes, volver a pensar sobre ellas, verlas como fragmentos que recomponen un nuevo orden a partir de eso que quedó, es lo que hace Panizza en *Tierra en movimiento*.

Materialidad

Después del prólogo y de la aparición del título del documental presenciamos un corte, un cuadro negro que se intercala entre el registro de una cámara digital de alta definición y la aparición de una imagen grabada en Super 8. Este formato analógico de registro doméstico, fue comercializado desde 1965 y es marca autoral de Panizza, quien lo ha utilizado persistentemente en sus producciones anteriores. El uso del Super 8 otorga un lugar de enunciación específico, en el que el cuerpo de quien filma es parte del ensamblaje cinematográfico. La textura de esa imagen está marcada por rayas y deformaciones cromáticas, fruto de la sobreexposición (hay un uso recurrente de tomas a contraluz) y, eventualmente, por el uso de película vencida. Las imágenes del super 8 no tienen sonido directo y van acompañadas por la banda sonora con música experimental diseñada para la película. El texto *over* que lee la voz de la directora señala:

El clima es un pintor, un expresionista abstracto. Madre natura se muestra descontenta con la planificación urbana y se sacude. Presentar el



dolor alivia. Ese es el motivo por el cual te hablo de gotera y cartuchos de tinta pirata que dejan la casa como dalmata. Me interesan más esas manchas, que la espectacularidad del derrumbe filmado con parsimonia, en este territorio que ya sabemos sísmico.

La divisiones clásicas entre naturaleza y cultura se desmoronan cuando se anuncia que el clima es un “expresionista abstracto” aludiendo al goteo como técnica que mancha en la tradición inaugurada por Jackson Pollock en la década del 40. Sin embargo, aquí las manchas no provienen de la mano humana, sino que de la naturaleza. La “madre natura” tiene una agencia y desafía los diseños urbanísticos al temblar. La voz poética del documental anuncia una preferencia por ciertas materialidades específicas, y no por el carácter sublime de los derrumbes: la mancha de tinta o líquido que deja marcas como las de un perro dalmata.

El documental registra distintas materialidades como objetos, sillas, sillones y zapatos, así como también álbumes de fotografías familiares y postales del terremoto de Valparaíso de 1906. Además, se enfoca en ciertos materiales propiamente extractivos como la sal y el cristal, que cobran relevancia económica en un escenario posterior al terremoto y se entretajan a partir de relatos bíblicos, científicos y financieros, sin una racionalidad lineal ni causal. También se utilizan sobre el montaje las grabaciones radiales donde personas buscan a sus familiares en la zona más afectada por el sismo. Hay una mirada atenta para eso que se queda: los sobrevivientes, pero también los restos. En una sección del documental se introduce el poema “Naturaleza muerta”, que más tarde pasó a formar parte del libro *Mantra de remos* (2016) de Carrasco:

Le suplicaba a mi hermana que no cortara
la parte oxidada de las flores que le había regalado.
Cámbiales el agua si quieres pero no elimines
esas hojas, deja que caigan solas esas partes



y cuando caigan, déjalas un tiempo en la mesa,
 al menos un día, pule la mesa sin tocar esas hojas;
 además, algunas partes que sueles podar
 ni siquiera están oxidadas del todo. Y otra cosa:
 deja un minuto los platos con residuos
 sin desesperarte por lavarlos de inmediato,
 ya los lavaré yo luego, no te preocupes;
 descansa un segundo, fuma, tírate en la cama
 por el amor de dios, échate en el sofá, permíteme
 un segundo, te voy a leer unas páginas de Tanizaki
 acerca de las pátinas y vestigios del tiempo sobre las cosas [...]. (257)

El poema subraya la preocupación por lo que comienza a degradarse (las hojas oxidadas de las flores) y por los restos (los platos con residuos). La impaciencia de la hermana en el poema revela cierta tendencia a la perfección artificiosa y a la pulcritud, que señala un intento por borrar el normal declive de las cosas y el inevitable paso del tiempo. La lectura del libro de Tanizaki, se revela, en cambio, como una forma de “dar tiempo”, de detener el control productivo del mismo (se opone al lavar o limpiar como prácticas productivas). Los materiales sufren el paso temporal, como las personas, de allí el interés por retratar lo que sucede en el hogar de ancianos San José Obrero, en Hualpén, a 138 kilómetros del epicentro como señala el intertítulo. La narración en *voice-over* dice: “Entro en el hogar de ancianos y huele a cama, a sábana con exceso de uso, a ropa de lana. En el patio de atrás, las camisas de dormir se secan al sol, colgadas al revés, como acróbatas o niños”. Los materiales tienen un carácter perceptivo, no sólo como textura, sino también con sus olores y temperaturas. El cuidado de los ancianos incluye labores de limpieza (afeitado) y trabajos de motricidad: “cuidar ancianos, recortar papelitos en forma de medialunas y estrellas, paciente y cabizbajo oficio de sacar las legumbres de sus vainas”. Este trabajo manual se equipara a la actividad infantil en el kindergarten, ya que niños y ancianos

comparten la necesidad de esa forma de ejercitar el cuerpo. Estas actividades, sin embargo, son prácticas menores que no implican una productividad económica, y en esa medida, se emparentan con el trabajo artesanal. Panizza relata: “Siempre tuve admiración por los trabajos cabizbajos que requieren paciencia. Es como volver a la infancia y recortar papelitos en forma de medialunas, estrellas, flores y corazones. O como la paciente recolección de palabras en otra lengua en el diccionario. Estas labores se ejercitan como un mantra. Sin la violencia o la histeria de la competencia, o la conquista de territorios, mercados, o almas”. Aquí la referencia es histórica y da cuenta de una intencionalidad distinta que caracteriza a las actividades repetitivas no industrializadas. Esto las diferencia de actividades productivas en las que se involucra la competencia, o la noción de conquista, tanto a nivel territorial, como económico o incluso religioso. En el montaje, vemos secuencias grabadas en Super 8 de distintas manualidades, manos que realizan bordados típicos de la zona de Ninhue, también azotada por el sismo, y trabajos en proceso o terminados que representan animales y tareas agrícolas. Bordado e imagen son metáforas de la escritura: “El bordado es una escritura de la imagen. Se bordan las historias de la ordeña o el trabajo de la tierra y los animales”. Como el bordado, el documental ensayo también es una práctica corporal, una conjunción de imágenes y textos, que a través del montaje construye una forma de escritura visual que registra lo que perdura después del desastre.

Memoria

En el prólogo de la película, cuando se anuncia la espera de la demolición del edificio, un intertítulo se pregunta en un tono reflexivo: “Pero, ¿por qué no dejarlo así, como parte de nuestra memoria sísmica? Los restos del edificio Alto Río como un museo abierto, un testimonio”. Así, el documental plantea la pregunta sobre la monumentalidad de la memoria y la incidencia de instituciones en el ocultamiento de los efectos de la catástrofe. La posibilidad de dejar las



ruinas como índice de un acontecimiento, también da cuenta de una voluntad por no hacer, por renunciar a convertir un espacio, un territorio y una experiencia, en un monumento. Lo que se propone es que la experiencia en sí se manifieste en toda su potencialidad. De allí que el terremoto sea comparado con la experiencia de dar a luz:

El día preciso para un parto siempre ha sido un misterio para la ciencia. Se calcula una fecha aproximada, pero no es posible saber exactamente cuándo se iniciará el momento del nacimiento. A pesar de todos los avances científicos, no se puede predecir, igual que un terremoto. Se trata de energías liberadas, que buscan un cauce, como un río que inunda la ciudad al buscar su antiguo curso, que ahora es una calle.

Las fuerzas de la naturaleza son telúricas y se manifiestan tanto como sacudidas sísmicas o como un trabajo de parto: son indomables e impredecibles y no respetan los ordenamientos trazados por el cálculo humano. En un intertítulo que se repite a lo largo del documental, se señala: “Hay un deseo inconsciente de que la natura nos invada en una lenta y larga toma”. La cita vincula ese apoderamiento de la naturaleza sobre nosotros con un tipo de temporalidad cinematográfica: un plano secuencia en cámara lenta. Curiosamente, aquí el aparato técnico resulta un aliado de la naturaleza a partir del tiempo y la velocidad. La filmación cinematográfica emula los movimientos de la naturaleza en su modo de apoderarse de aquello que filma. Naturaleza y registro fílmico se asemejan y acortan sus distancias en esta metáfora de la apropiación.

La imágenes fotográficas, en cambio, cumplen otra función. Comúnmente se vinculan con la memoria⁹, sin embargo, esta asociación es desnaturalizada en el documental. Respecto a esta relación fotografía/memoria, David Company escribe:

⁹ La RAE tiene 14 entradas para el concepto de “memoria”, siendo el primero el de “Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”.

The theoretical framework connecting the photograph to collective memory is as well established as it is complex. The photograph can be an aid to memory, but it can also become an obstacle that blocks access to the understanding of the past. It can paralyse the personal and political ability to think beyond the image. Proper knowledge depend not just on the photograph itself but on the place it is afforded in the always fraught project of remembrance. However in the popular culture of mass media, the frozen image is often used as a simple signifier of the memorable, as if there were a straightforward connection between the function of memory and the ‘freezing’ capabilities of the still camera. (186)

Esta naturalización de la relación entre la fotografía y la memoria a la que hace referencia Company, es interrogada por *Tierra en movimiento*, ya que en este documental la fotografía figura como materialidad y como resto, y la memoria como una forma del olvido. Hay dos secuencias importantes asociadas a la materialidad de la imagen y al olvido: aquella en que se muestran fotografías contenidas en álbumes fotográficos y la de una serie de postales del terremoto de Valparaíso de 1906. Estas secuencias cinematográficas, más que destacar la función del registro del fotógrafo, se centran en la mirada del coleccionista. Fotografías y postales aparecen en el documental como parte de una colección, es decir, como objetos materiales que el coleccionista ha sacado del flujo de la mercancía (“Parque Central” 300). Coleccionar -escribe Benjamin- “es una forma del recuerdo remitida a la praxis” (*Libro de los pasajes*, 223), donde lo que uno son las correspondencias y donde lo coleccionable aparece como fragmento (*Libro de los pasajes*, 229)¹⁰. La fotografía, lejos de tratarse aquí como reservorio

¹⁰ Las citas que aparecen en *Tierra en movimiento* y que remiten a la Biblia, un informe de geología y una columna financiera también remiten a la lógica fragmentaria de la colección. La cita bíblica se refiere a la historia de la esposa de Lot, quien se convierte en una estatua de sal a mirar hacia atrás la destrucción provocada por el propio Jehová. El informe geológico informa sobre el vidrio que se cristaliza en un proceso similar al que experimenta la sal común. El informe financiero remite al aumento de demanda y el alza de precios por ataúdes, cemento y

del recuerdo, la identificación y el control (rol tradicional de la fotografía desde su anuncio oficial en el siglo XIX), aparece aquí vinculada al olvido. Se afirma que tras un terremoto, “las fotografías son lo único que se rescata”, es decir, las fotografías no se destacan aquí por su capacidad indicial¹¹ sino que por su condición material de resto¹². La voz *over* de Panizza señala la importancia del olvido: “Los que viven en los bordes de las placas tectónicas son una especie de nación repartida por el mundo, donde el olvido parece ser una muleta para seguir viviendo en esta geografía inestable”. Lo que se establece es un tipo de comunidad para la que no se tiene un gentilicio¹³, y que sobrevive gracias al olvido. En otras palabras, lo que une a esta comunidad sísmica no es lo que se recuerda, sino aquello que se olvida.

El montaje de la película muestra una serie de fotografías en blanco y negro dispuestas en solitario, en pares o grupos de tres o cuatro, montadas sobre páginas de papel rosado, café o negro. Las imágenes son retratos de familia, niños pequeños posando frente a una cámara, vehículos, equipos de baloncesto, cumpleaños, ceremonias, parejas, ancianas sentadas al sol, grupos, un pic-nic en la playa, mascotas, fotos de curso, etc. Estas imágenes no son apropiadas por la voz que narra ni por nadie dentro del documental. Vemos una serie de rostros anónimos que no remiten al recuerdo de alguien, es decir, no hay un sujeto ni una memoria a la que pertenezcan esas imágenes. A medida que pasan las fotografías, comenzamos a ver imágenes arrancadas, que dejan su marca sobre el papel que

vidrio tras un terremoto. Las tres citas se conectan no por lógica sino que por correspondencias, como partes de una colección.

¹¹ El índice corresponde a una de las tres nociones de signo definida por Charles Sanders Peirce. El índice es una huella y la mayoría de los discursos teóricos sobre la fotografía análoga relacionan a la fotografía con esta idea: la fotografía como algo que “estuvo allí” (Barthes), algo que posó frente a la cámara y que gracias a la luz y al aparato fotográfico, queda registrado en el soporte sensible. Esta sería la “ontología” de la imagen fotográfica según André Bazin. El documental de Panizza no niega la condición indicial de la imagen fotográfica, pero no se afirma en esta capacidad de la imagen, sino más bien resalta su condición de resto.

¹² Según la RAE, resto es la “parte que queda de un todo” que también está vinculada a los “residuos, sobras de comida” y a la idea de “restos mortales”.

¹³ La voz *over* de la directora señala: “Me pregunto si es que existe un gentilicio para los que habitan una geografía sísmica”.

las contiene, hasta que solo vemos sus bordes o su reverso, y ya no podemos distinguir los rostros allí contenidos. John Berger escribe:

La fotografía pública contemporánea suele presentar un suceso, una serie de apariencias atrapadas, que no tiene nada que ver con nosotros, sus espectadores, o con el significado original de ese acontecimiento. Ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida. Si la fotografía pública contribuye a la memoria es a la de alguien completamente desconocido e incognoscible para nosotros. (72)

De alguna manera, Panizza rescata esta condición impersonal del uso público de las fotografías, que no remiten a la memoria o a la experiencia de un sujeto en particular pero que en ese no pertenecer forman un tipo de comunidad que se funda en la negación de la idea de propiedad. Así, las fotografías quedan como restos materiales, como residuos, idea que se subraya en el interés estético y perceptivo por las marcas dejadas sobre el papel, después de ser arrancadas. Las secuencias que registran postales del terremoto de Valparaíso de 1906 muestran la destrucción de construcciones en la ciudad portuaria. Estas imágenes también nos hablan de un acontecimiento del pasado que no le pertenece a nadie en particular, lo que le otorga un carácter cíclico al desastre: lo que ocurrió, ocurrirá. En el montaje vemos primero el reverso de las postales, la dirección de destino, la escritura caligráfica ilegible, los sellos. Luego vemos las imágenes fotográficas, a veces sobreescritas. En esta secuencia de imágenes fijas acompañadas por música de carácter experimental, lo único que se señala es la destrucción como consecuencia del sismo, sin dar cuenta de qué espacios o de qué sujetos específicos son aquellos retratados. Esta idea se confirma con la secuencia siguiente, un remontaje de imágenes en movimiento que dan cuenta de la devastación de la ciudad de Valdivia tras el terremoto de 1960, tomadas del documental de Castedo *La respuesta* que sólo son atribuidas en los créditos al final del documental.



¿A quién remiten estas imágenes, estas memorias? En lugar de remitirlas a una memoria particular, que reifique la idea misma de memoria como monumento, Panizza las visualiza como “objetos temporales”. En un ensayo sobre cine, Victor Burgin hace referencia a este concepto a partir de la lectura que Bernard Stiegler hace de Husserl. Para Stiegler, los objetos temporales son aquellos que transcurren en sintonía con la conciencia que los aprehende (Burgin 204). Para Stiegler el cine es el paradigma de la producción industrial de objetos temporales y de la conciencia que los sobreviene. Estos objetos crean un sentido de comunidad impersonal que comparte el mismo evento (Burgin 204). En *Tierra en movimiento* esta comunidad impersonal es la comunidad del olvido que resiste ante la repetición periódica de los terremotos.

Al carácter cíclico del desastre, se le agrega una crítica a la modernidad, que está implícita en todo el documental. La voz *over* de Panizza relata: “el terremoto deja en ridículo la histeria por lo nuevo e impecable. La modernidad se desmorona en segundos. Pero erratas y goteras son en el fondo pruebas de carácter”. Como en el poema de flores marchitas de Carrasco, la modernidad queda asociada a un deseo de perfección y novedad, que el terremoto destruye sin miramientos. Erratas y goteras dan cuenta de un excedente indeseado que se intenta ocultar, pero que se revela en toda su materialidad.

Supervivencia

Tras un desastre, los restos son eso que queda. *Tierra en movimiento* da cuenta de esa materialidad que se manifiesta estéticamente como testimonio del terremoto como acontecimiento, un memorial espontáneo, ajeno a la monumentalidad programada y burocrática, que el documental registra, transforma y reorganiza. Al final del mediometrage, un intertítulo anuncia que “actualmente no queda ninguna evidencia de que el edificio existió”, refiriéndose al edificio Alto Río, ya demolido. Otro intertítulo agrega: “Hace pocos meses se

inauguró un memorial del terremoto a dos cuadras de ahí. Su construcción costó 4 millones de dólares”. Estos textos cuestionan la práctica monumentalizadora que oculta los restos, y que está asociada a una alta inversión monetaria. No vemos el monumento aludido, sino las malezas que surgen espontáneamente en el baldío donde estuvo ubicado el edificio. Estas secuencias han sido grabadas siguiendo el movimiento de un cuerpo que se desplaza por el terreno, mirando desde arriba, en una caminata. Lo que se registra es lo que ha quedado manifestación de una naturaleza que surge de manera no planificada sobre el territorio, con el paso del tiempo. Esas formas de vida son también restos de lo que alguna vez estuvo allí, en otras palabras, lo que sobrevive a la destrucción.

Todo el documental se plantea la necesidad de registrar aquello que perdura. Al comienzo del mismo, la voz *over* de Panizza anuncia: “Por eso te quiero hablar no de saqueos, ni de militares en las calles, o las imágenes en televisión. Te quiero hablar de ese extraño sentimiento de complicidad entre quienes han sobrevivido”. La condición afectiva que surge tras el desastre es uno de los elementos centrales del documental. En lugar de enfocarse en el caos, en el control militarizado, o en la espectacularidad sublime del desastre televisivo, a Panizza le interesa reflexionar en torno al estado en el que quedan los sobrevivientes. Por ello su voz afirma: “Quizás la catástrofe provoca en la gente cierto estado de sabiduría, de amor”. El documental registra en Super 8 principalmente a ancianos y niños, grupos que suelen estar fuera del proceso productivo. Ancianos que realizan manualidades infantiles, o distintas artesanías, niños que se bañan en las aguas danzantes que el sistema público ha instalado como ornamentos en plazas. Estas figuras están asociadas a la idea de la renuncia y la rendición. Panizza declara: “Personalmente, hoy voy a soñar con la renuncia y el final, a pesar de todos los vitalismos y el afán de construcción”. Esta idea aparece metaforizada en la imagen de ropas colgadas al sol: “Las prendas secando son banderas de rendición. La gente no puede más y se rinde. Las banderas de rendición que estilan sudor del quehacer y la historia de sábanas y afectos y sueños, pasan inadvertidas para un sistema basado en la deuda y el miedo”. En



esta cita la crítica a la razón neoliberal se hace más explícita y se la contrapone a aquello que queda fuera: el sudor que estila de las ropas, la historia que guardan las sábanas, y los afectos y sueños que permanecen desconocidos frente al sistema.

El documental ensayo que constituye *Tierra en movimiento* genera una especie de contrapunto entre lo productivo y lo improductivo en términos económicos; entre una reconstrucción rápida que borra los signos del desastre y la temporalidad lenta de los sobrevivientes que se rinden o se entregan a la naturaleza, donde los restos tienen un lugar afectivo que no se pretende ocultar. En la cita la noción de sueño también es relevante en su dimensión improductiva: antes del desenlace del documental, aparecen secuencias que muestran a trabajadores de la construcción empleados en el levantamiento de la torre del Costanera Center¹⁴ durante la hora de almuerzo, tendidos en el pasto al lado de la ribera del río, durmiendo. Según Jonathan Crary, en el paradigma neoliberal globalizado -o en la noción de razón neoliberal que proponía Gago-, dormir es de perdedores. El tiempo para el descanso y la recuperación humana es ahora demasiado caro para ser incorporado dentro del capitalismo contemporáneo, por ello el mundo 24/7 socava la distinción entre día y noche, luz y oscuridad, acción y reposo. El planeta se imagina como un lugar de trabajo sin descanso, y el desvelo es un estado en el que producir, consumir y desechar ocurre sin pausa, acelerando la extinción de la vida y el agotamiento de los recursos. De allí que la figuración del dormir en *Tierra en movimiento* tenga una dimensión política. Crary afirma:

Sleep poses the idea of a human need and interval of time that cannot be colonized and harnessed to a massive engine of profitability, and thus remains an incongruous anomaly and site of crisis in the global present.

¹⁴ El edificio Costanera Center es un proyecto inmobiliario ubicado en la comuna de Providencia, que adquiere su nombre por estar cerca del Río Mapocho. Su edificio central, la Gran Torre Santiago tiene 128 000 m² y una altura de 300 metros, por lo que se convierte en el rascacielos más alto de Latinoamérica (Wikipedia).

In spite of all the scientific research in this area, it frustrates and confounds any strategies to exploit or reshape it. The stunning, inconceivable reality is that nothing of value can be extracted from it.
(11)

Dormir como lo hacen los obreros al final de *Tierra en movimiento* implica un tiempo que se le resta al tiempo de la productividad. En esta secuencia, junto con la de los niños mojándose en las aguas danzantes o de las manos de artesanas realizando sus labores, el documental de Panizza pone en suspenso los discursos sobre el progreso lineal de la modernidad. Las fuerzas de la naturaleza que se ponen de manifiesto con el terremoto dan cuenta de una comunidad que comparte los restos de una materialidad destruida, y una memoria que olvida (y que por ello resiste), y que se opone a la monumentalización que borra los vestigios de la destrucción.

En definitiva, el ensayo audiovisual de Panizza realiza una combinación medial entre textos, imágenes y sonidos como fragmentos de una colección, como materialidades o restos de aquello que sobrevivió al sismo y que se recompone para hablar de la memoria y del presente, de lo y los que quedan, pero una memoria impersonal que no se le atribuye a ningún sujeto en particular; una comunidad afectiva, ajena a la idea de propiedad, que se constituye a partir de la experiencia sísmica. *Tierra en movimiento* se opone a la monumentalidad del recuerdo, a la productividad neoliberal y se fija en la carga afectiva de los restos, en niños y ancianos que están fuera del sistema productivo o en obreros que duermen, es decir, que salen por momentos del circuito de la producción contemporánea. El contrapunto entre imágenes, texto, voces y sonoridades genera una reflexión a nivel intelectual y perceptivo que obliga al espectador a detenerse, a rendirse, del mismo modo que lo hacen las prendas que cuelgan al sol.



Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.
- _____. “Parque Central”. Obras I, 2. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009.
- Berger, John. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.
- Bolter, David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT, 2000.
- Burgin, Victor. “Possesive, Pensive and Possessed”. *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*. Ed. David Company. Cambridge, M.A.: Whitechapel y MIT Press, 2007.
- Company, David. Ed. *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*. Cambridge, M.A.: Whitechapel y MIT Press, 2007.
- Carrasco, Germán. *Imagen y semejanza*. Antología. Santiago: Lumen, 2016.
- “Costanera Center”. *Wikipedia*. Wikipedia.org, Visitado el 27 de septiembre del 2017. <https://es.wikipedia.org/wiki/Costanera_Center>
- Crary, Jonathan. *24/7 Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres y Nueva York: Verso, 2013.
- Depetris Chauvin, Irene. “La resistencia de los materiales. Sobre *Tierra en movimiento* de Tiziana Panizza”. *Informe Escaleno*. Abril 2015. Acceso 12 de septiembre del 2017. <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=329>>
- Didi-Huberman, Georges. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Traducción Marina Califano. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.
- Mariniello, Silvestra. “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial”. *Acta Poetica* 30.2 (2009): 59-85.
- “Memoria”. *Diccionario de la lengua española*. Fuente electrónica [en línea]. Madrid, España: Real Academia Española. Consultado el 21 de septiembre del 2017. <<http://dle.rae.es/?id=OrlyaVd>>
- Mendoza, Carlos. *Avatares del documental contemporáneo*. México D.F.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2016.
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités* 6 (2005): 43-64.
- “Resto”. *Diccionario de la lengua española*. Fuente electrónica [en línea]. Madrid, España: Real Academia Española. Consultado el 25 de septiembre del 2017. <<http://dle.rae.es/?id=WEU1RmT>>
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México D.F.: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014.
- Tierra en movimiento*. Dirigida por Tiziana Panizza. Domestic Films, 2015.

Wolf, Sergio. *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

