

#18

MIRAR, ESCUCHAR,
TOCAR. POLÍTICAS
Y POÉTICAS DE
ARCHIVO EN *TIERRA
SOLA* (2017) DE
TIZIANA PANIZZA

Irene Depetris Chauvin

CONICET – Universidad de Buenos Aires



Resumen || Luego de un arduo trabajo de investigación, rescate y recopilación, la cineasta chilena Tiziana Panizza construyó un archivo conformado por treinta y dos documentales de distintos países que fueron realizados en la Isla de Pascua entre 1933 y 1970. En estas filmaciones hay imágenes de los *moai*, las características esculturas de piedra de la cultura *rapanui*, pero apenas aparecen sus habitantes, quienes durante más de sesenta años fueron confinados a un sector del territorio y se les impidió circular o abandonar su propia tierra. El documental *Tierra Sola* (2017) cuenta esa historia de sujeción estableciendo vínculos entre fragmentos de los documentales, testimonios de ancianos y el registro observacional de la única prisión que existe hoy en la isla. Este artículo analiza los modos en que el documental construye y deconstruye el archivo fílmico, mediante una operación de montaje que pone en evidencia el carácter colonial de la mirada etnográfica, así como recupera la dimensión afectiva del archivo y el estatuto expresivo de sus documentos, reorganizando una escena de memoria que incluye las dimensiones visuales, aurales y texturales de la cultura.

Palabras clave || Archivo | Afecto | Documental | Chile | Isla de Pascua

Abstract || Chilean filmmaker Tiziana Panizza created an archive consisting of 32 documentaries that were filmed on Easter Island between 1933 and 1970. These films show many images of the *moai*, the famous monumental anthropomorphic sculptures made of stone, but hardly any images of the people actually living there, a population that for 60 years could not freely circulate or leave their own land. The documentary *Solitary Land* (2017) tells this story of subjection by combining fragments of the found footage with contemporary testimonies of the elderly and the observational register of the only prison that exists today on the island. The article analyzes the ways in which Panizza's documentary constructs and deconstructs the film archive, through a politics of *montage that reveals* a colonial ethnographic perspective, and recovers the affective dimension of the archive and the expressive status of its documents, by means of reorganizing a scene of memory that includes the visual, aural and textural dimensions of culture.

Keywords || Archive | Affect | Documentary | Chile | Easter Island

Resum || Després d'un ardu treball d'investigació, rescat i recopilació, la cineasta xilena Tiziana Panizza va construir un arxiu conformat per 32 documentals de diferents països que van ser realitzats a l'illa de Pasqua entre 1933 i 1970. En aquestes filmacions hi ha imatges dels *moai*, les característiques escultures de pedra de la cultura *rapanui*, però amb prou feines apareixen els seus habitants, que durant més de 60 anys van ser confinats a un sector del territori i se'ls va impedir circular o abandonar la seva pròpia terra. El documental *Tierra Sola* (2017) explica aquesta història de subjecció tot establint vincles entre fragments dels documentals, testimonis de gent gran i el registre observacional de l'única presó que existeix avui a l'illa. Aquest article analitza les maneres en què la pel·lícula de Panizza construeix i deconstrueix l'arxiu fílmic, mitjançant una operació de muntatge que posa en evidència el caràcter colonial de la mirada etnogràfica, així com recupera la dimensió afectiva de l'arxiu i l'estatut expressiu dels seus documents, reorganitzant una escena de memòria que inclou les dimensions visuals, aurals i texturals de la cultura.

Paraules clau || Arxiu | Afecte | Documental | Xile | Illa de Pasqua

0. *Rapa Nui*, una isla-cárcel

Una isla remota en el Océano Pacífico podría ser parte del plan perfecto para despojarse de cualquier atadura. Mágica, mística, misteriosa, paradisíaca. Playas, sol, caballos, cuevas, *moais*. Plumas, tatuajes, *sau sau*. Danza, música, tallado. «La isla más isla», «ombligo del mundo», «ojos que miran al cielo», «el museo al aire libre más grande del mundo». Estos son algunos de los estereotipos que se han proferido sobre *Rapa Nui*, la isla de Pascua, uno de los lugares habitados más remotos del mundo y un destino muy popular para chilenos y extranjeros². Estas palabras clave, propias de un discurso turístico, movilizan cierto imaginario de la isla como un paraíso de libertad, pero el aislamiento de esta «tierra sola» oculta otra historia. Luego de ser anexada a Chile en 1888, la isla fue arrendada durante 60 años a la «Compañía Explotadora de la Isla de Pascua», una sociedad con capitales británicos que la convirtió en una hacienda ovejera que llegaría a tener unos sesenta mil animales. La empresa cercó y relegó a los isleños a una porción muy pequeña de territorio, con difícil acceso al agua y a alimentos y les impidió abandonar su tierra. Muchos *rapanui* murieron, otros se convirtieron en esclavos y otros tantos se lanzaron a la aventura casi suicida de salir en precarias embarcaciones al mar abierto en busca de un futuro. De los 14.000 que llegaron a ser en su momento de mayor apogeo, solo quedaron 111 habitantes nativos a finales del siglo XIX. Después de sufrir décadas de abandono, en 1953 el gobierno chileno decide poner fin al contrato con la compañía. Sin embargo, la isla siguió siendo una «cárcel» para sus nativos ya que la administración de la misma fue encomendada a la marina que la gobernó según reglamentos militares, continuó limitando la libertad de circulación de los isleños y les impidió hablar en su lengua. Recién en 1966, luego de un levantamiento organizado por Alfonso Rapu, un joven profesor de *rapanui*, se instala una administración civil y los pascuenses obtienen la ciudadanía chilena (Ramírez Aliaga, 2004: 15-21).

Tiziana Panizza realizó un trabajo de recuperación de la memoria audiovisual de la Isla de Pascua y encontró 32 cintas filmadas allí por noruegos, belgas, franceses y canadienses entre 1933 y 1970³. Subsidiaria de una mirada occidental del lugar como exótico, en la mayoría de los documentales hay imágenes de las características esculturas de piedra, pero apenas aparecen sus habitantes, que habían vivido durante más de 60 años en condiciones de sujeción colonial. *Tierra sola* (2017), el documental de Panizza, cuenta la historia de esa primera «cárcel» de los *rapanui*, estableciendo vínculos entre fragmentos de los filmes recuperados, testimonios de ancianos que vivieron en aquella época y el registro de la cotidianidad en la única prisión que existe actualmente en la isla.

NOTAS

1 | Agradezco a Mariano Véliz, Fernando Pérez Villalón y Pablo Piedras por sus preguntas, comentarios y sugerencias. Aunque muchos de estos no han podido ser incorporados en esta versión del artículo, sin duda han contribuido a sembrar la semilla de la duda y la curiosidad por explorar, en un futuro escrito, las interrelaciones entre cine experimental, cartografía y etnografía. Como siempre, agradezco también a Tiziana, por sus películas, conversaciones y la generosa autorización para reproducir aquí algunos fotogramas de *Tierra Sola*.

2 | *Rapa Nui* o la isla de Pascua tiene 163 km cuadrados y se ubica en el Océano Pacífico Sur en el extremo oriental del llamado Triángulo de la Polinesia. Al este, el punto más cercano al Chile continental está a 3.526 kilómetros. La comunidad y el idioma de la isla se denomina *rapanui* pero, luego de la anexión a Chile, a los habitantes de la isla también se los comenzó a llamar también pascuenses.

3 | El trabajo de investigación de archivo realizado por Tiziana Panizza implicó recuperar materiales en diversos estados de conversación que se encontraban en acervos públicos y privados de distintos países. Inclusive algunas películas fueron encontradas en «mercados de pulgas» como material filmico sin identificación. Parte del proyecto consistió en restaurar y copiar todo este material para que quedara disponible en el museo de Hanga Roa. De este modo, los propios nativos podrían consultar parte del acervo que conforma la memoria visual de la isla de Pascua.

Con sus 5.035 habitantes, según el último censo, la isla de Pascua cuenta con una prisión atípica: un recinto custodiado por gendarmes nativos y chilenos, con una población penal de catorce presos que gozan de ciertas «libertades», como producir artesanías para vender a los turistas que visitan la cárcel, o cierta flexibilidad en las visitas de sus parientes. Extrañamente esta cárcel no tiene torres de vigilancia porque ¿a dónde iría un fugitivo en una isla mínima en el punto más remoto del planeta?, se pregunta insistentemente la directora.

La libertad y sus paradojas en un espacio insular son explorados a través de un cruce de relatos, trayectorias, imágenes, sonidos y texturas que apela al potencial crítico del anacronismo. En tanto en *Tierra sola* los hechos históricos se enlazan con la vida cotidiana de los internos de la cárcel de la isla, me interesa aquí detenerme en los modos en que el documental construye y deconstruye el archivo fílmico mediante una operación de montaje que, por un lado, desvela el gesto colonial de la mirada etnográfica y, por otro, somete los fragmentos audiovisuales a una nueva producción de sentido y recupera la dimensión afectiva del archivo y el estatuto expresivo de sus documentos. El cruce de imágenes correspondientes a distintas épocas históricas, y el énfasis en el carácter sensorial del registro fílmico, nos permite pensar la intervención de Panizza apelando a la noción de Sarah Ahmed (2015) de «archivo como zona de contacto», un encuentro que pone en juego no solo la mirada, sino también dimensiones aurales y texturales para organizar una nueva escena de memoria.

1. Giro archivístico y políticas de montaje

En la última década, las intervenciones en torno al archivo presuponen un acercamiento que trasciende sus funciones de almacenamiento para considerar sus condiciones de producción, sus implicaciones epistemológicas, sus lagunas y su papel en la formación de memorias dominantes o alternativas. El crítico Hal Foster asegura que, en la contemporaneidad, el «impulso de archivo» es el rasgo más recurrente tanto en obras que indagan en archivos existentes como en aquellas que los construyen a través de prácticas poético-políticas (Foster, 2004). Así, los desarrollos teóricos sobre el *mal d'archive* (Derrida, 1997) o el *archival impulse* inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas o convencionales y adquieren incluso un carácter contra-discursivo.

El «giro archivístico» supone un alejamiento relativo respecto de la definición propuesta a fines de los años 60 por Michel Foucault del archivo en tanto «la ley de lo que puede ser dicho» (1990). Actualmente se considera al archivo también como un dispositivo

capaz de desocultar las estructuras discursivas y de poder que lo constituyen. Los archivos no restituirían por sí solos la relación con los eventos históricos, sino que posibilitarían relaciones epistemológicas y estéticas diversas con ellos⁴. Según Vicente Sánchez-Biosca, un archivo no es nunca una estática disposición de fuentes; es, según los casos, una norma, una promesa, una amenaza de discurso ya que supone una constante migración de sus piezas (2015: 191). No se piensa el archivo como la sacralización de un conjunto de documentos, sino como una apertura a la *profanación* de los posibles decibles y un repositorio desde el cual escribir historias no-escritas.

Teniendo en cuenta que el archivo es tanto un repositorio de documentos del pasado como un espacio abierto de discusión y debate en el presente, quiero pensar el documental *Tierra sola* atendiendo a cómo la noción de remontaje opera como una forma de construcción de sentido histórico que expone dimensiones no previstas sobre los modos de interpretar el pasado y el presente. Una operación que, al mismo tiempo que permite develar una lógica colonial en el archivo etnográfico, configura una nueva noción de archivo habitada por afectos.

Tierra sola se construye a partir de la sucesión de fragmentos provenientes de películas de distintos momentos, numerosos registros fonográficos de música en lengua *rapanui* que se reproducen sin ofrecer traducciones, grabaciones en super 8 de los ancianos dando testimonios siempre de espalda o de perfil y otras secuencias que registran en digital la rutina de la prisión hoy. No hay una narración en *voice over* pero, a lo largo del documental, la voz de la directora se hace presente por medio de intertítulos en inglés. La tarea de construcción fílmica se realiza a través de un ejercicio de montaje que, siguiendo a Benjamin y a Didi-Huberman, somete los diferentes documentos audiovisuales a una nueva producción de sentido y los reorganiza sobre una escena singular de memoria.

NOTAS

4 | Siguiendo esta discusión, Marianne Hirsch (2012) muestra el modo en que la tendencia por recrear contra-archivos implica la presentación al azar de objetos descontextualizados buscando conectar aquello que aparentemente no puede ser enlazado. Es en este marco que Anne Cvetkovich (2003) desarrolla el término de «archivo de sentimientos» para dar cuenta de la constitución de contra-archivos centrándose en la exploración de los textos culturales como repositorios de sentimientos, codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean su producción y recepción.





Los ancianos que dan testimonio sobre la “isla prisión” no son “cabezas parlantes”: siempre son filmados en super 8 de perfil o de espalda.

Este proceso de rearticulación y recontextualización se produce a partir del uso de imágenes de archivo. Antonio Weinrichter plantea que el montaje como procedimiento que incluye tácticas como la «apropiación y el borrado del sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante y el significado, no crea una continuidad espacio-temporal sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones» (Weinrichter, 2005: 38). Los fragmentos de otros films, que se insertan en las narrativas de Panizza, son individualizados a través de intertítulos como material de archivo. El montaje no tiene como objetivo destacar la singularidad de cada plano; por el contrario, el espectador se sumerge en un flujo de asociaciones entre escenas correspondientes a distintas épocas

históricas. Cuando se extrae el plano de una película para usarlo en otra «se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes —y sirve para decir de las imágenes— “más de lo que muestran”, más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar» (Weinrichter, 2005: 43). Sin embargo, para valorar el gesto de desplazamiento, montaje y politización de las imágenes es preciso suponer que los planos cargan dentro de sí algo del gesto original, guardan en su materialidad la motivación de aquel que los filmó⁵. La misma directora anuncia en los intertítulos que, en su lectura del archivo, le interesa encontrar patrones que se repitan en las imágenes: el pulso de quien sostuvo la cámara.

En *Ante el tiempo* (2011), Didi-Huberman insiste en la espectralidad histórica de la imagen: la supervivencia de expresiones gestuales como huella, documento e inscripción histórica sobre el que obrar una reconstrucción antropológica⁶. En el documental, esa reconstrucción se realiza por medio de un montaje que reubica las imágenes en una temporalidad que no rehúye de nuevas asociaciones. Superpuesto a la evolución horizontal del tiempo, *Tierra sola* introduce un montaje vertical que permite rastrear la pervivencia de una mirada colonial. El montaje presenta series que toman imágenes comunes de distintas películas: se repiten planos de los *moais*, se repiten los relatos sobre el aislamiento, el misterio y el enigma, los gestos de fundación y toma del poder, el disciplinamiento y la medición de los cuerpos, la mirada «desde arriba» de los etnógrafos, la jerarquía al interior de los planos entre los cuerpos claros y los cuerpos oscuros, el recibimiento exótico a los turistas. En otras palabras, se trata de una política del montaje donde los materiales de archivo son reutilizados para dar cuenta de los condicionamientos históricos de la mirada⁷.

Pero la película no se queda en la deconstrucción de las convenciones discursivas, mediáticas y científicas que prevalecieron en la etnografía clásica. Tiziana Panizza parece inspirarse en el método de lectura de la historiadora francesa Sylvie Lindeperg cuando «opone a la velocidad de la circulación de imágenes, la lentitud persistente y obstinada de una mirada renovada, que pasa por la descripción minuciosa, por la intimidad con el cuerpo de la película» (Comolli en Lindeperg, 2013: 15). Desacelerar la película, inclinarse sobre el fotograma, deshacer el montaje permite recoger indicios y vestigios que prometen descifrar otras vidas de las imágenes. En *Tierra sola*, mediante la repetición, el ralentamiento o congelado de algunos planos y el montaje y la superposición sonoros —las voces de los ancianos que testimonian sobre el pasado acompañan a las imágenes de archivo y las resemantizan— produce un proceso de deconstrucción que vuelve a ensamblar las imágenes en series de sentido que se alejan de la mirada etnográfica clásica.

NOTAS

5 | Operamos con la noción elaborada por la investigadora francesa Sylvie Lindeperg (2008) de que las películas de archivo son como «palimpsestos»: en la antigüedad los copistas borraban el texto original de los manuscritos en pergamino para escribir algo nuevo, un procedimiento que podía repetirse sucesivamente aunque, a pesar del raspado, algunos caracteres de las escrituras anteriores permanecían visibles. De manera similar, las «películas palimpsestos» presentan las marcas de su construcción y de sus diferentes usos a lo largo del tiempo.

6 | Según Didi-Huberman (2011) la imagen condensa tiempos complejos que la convierten en «un extraordinario montaje» de anacronismos. Como «aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada», el anacronismo sería «el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (18). Establecer una epistemología del anacronismo supone, entonces, considerar una triple relación de determinación epistemológica entre imagen, historia y temporalidad: «el anacronismo desorganiza el tiempo lineal y lo muestra en su carácter impuro, es decir como *memoria*; desorganiza la escritura cronológica y la convierte en una *poética*» (52). Así, la imagen posee «una temporalidad de doble faz (...) productora de una historicidad anacrónica y de una significación sintomática» (124). El tiempo, al igual que el *sintoma*, funciona a la vez cronológica y anacrónicamente y presenta una relación paradójica entre la repetición y la diferencia (61-63), lo que es central para entender las políticas y poéticas de archivo en el documental.



La mirada del etnógrafo en *Tierra sola*



El registro de la cárcel del presente en *Tierra sola*.

NOTAS

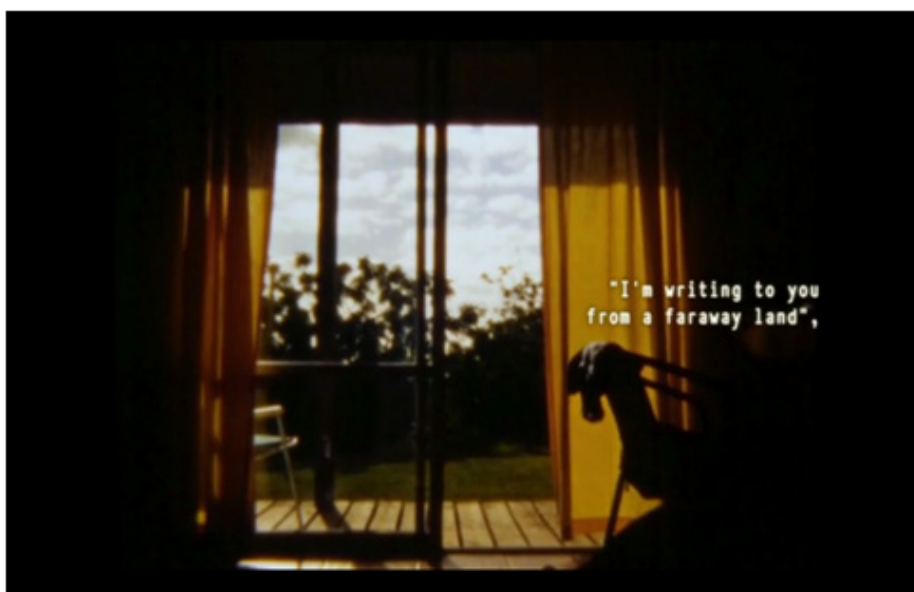
7 | En su estudio sobre el «espectáculo etnográfico», Fatimah Tobing Rony (1996) utiliza el término «cine etnográfico» para describir «the broad and variegated field of cinema which situates indigenous peoples in a displaced temporal realm» (8). En su historia comprensiva de la evolución del cine etnográfico Emile De Brigard también señala la existencia de este quiebre temporal entre sujeto y objeto de la observación cuando analiza los inicios del cine etnográfico como un fenómeno del colonialismo (1975: 13-43).

2. Un círculo de miradas

Las imágenes ofrecen sus propios actos de ver y, mediante el montaje y la manipulación de los planos ajenos y la composición de los propios, la directora articula su mirada respecto a esos actos de ver del pasado. Más allá de exponer y deconstruir el carácter colonial del acercamiento etnográfico clásico, lo que pone en escena *Tierra sola* es un «círculo de miradas» en donde el retrato de la cultura *rapanui* del presente tampoco oculta su subjetividad. Cuando se presenta el primer fragmento capturado por la cámara de Panizza

se aclara el carácter situado de lo que se va a ver: con la misma tipografía usada para citar los fragmentos de los otros, *Tierra sola* se inscribe en el archivo.

¿Desde dónde se mira? Esa primera imagen tomada por la cámara super 8 muestra un árbol a través de la ventana, el viento mueve las cortinas, nos damos vuelta y vemos la cama sin tender. Es desde la intimidad de su propia habitación que la directora asume la inflexión subjetiva y epistolar inaugurada por Chris Marker al reformular la frase con la que este inicia su película *Carta desde Siberia* (1957): «Te escribo desde un tierra lejana...»⁸, se lee en los intertítulos que informan a un destinatario anónimo sobre el hallazgo de treinta y dos películas, «otras miradas», y que finalmente, mientras vemos el plano de una flor, concluyen: «mi mirada, junto a las demás».



La inclusión en el archivo y la subjetividad del discurso epistolar

NOTAS

8 | La frase que abre *Carta desde Siberia* (1957) de Chris Marker es «Te escribo de un país lejano» y retoma el título de un segmento del libro *Lejano interior* de Henri Michaux: «Te escribo de un país lejano... (...). Te escribo desde el fin del mundo. Es necesario que lo sepas. A menudo tiemblan los árboles. Recogemos las hojas. Tienen una increíble cantidad de nervaduras. ¿De qué sirve? Nada queda entre ellas y el árbol. Nosotras, molestas, nos dispersamos. / ¿Será que la vida en la tierra no podría continuar sin viento? ¿O será preciso que todo tiemble siempre, siempre? / También existen movimientos subterráneos, y en la casa cóleras que vienen a enfrentarme, como seres despiadados que quisieran arrancarte confesiones. / Nada vemos, salvo aquello que importa poco ver. Nada, y sin embargo temblamos. ¿Por qué?».

Se trata de una mirada menor, que nace en lo cotidiano y que desde su misma materialidad rompe con la idea de etnografía como representación no mediada y objetiva del otro ya que *Tierra sola* se filma con dos cámaras: una digital y otra super 8. La textura imprecisa del super 8 es una reminiscencia de la mirada humana: fugaz, selectiva e incierta, inherentemente subjetiva. Puede interpretarse esta elección visual como un gesto que acerca la propuesta de Panizza a cierta etnografía postmoderna autoconsciente y crítica. Sin embargo, el uso de este formato —que, acertadamente, la crítica Paola Lagos Labbé (2015) sitúa en el centro de la poética de Panizza— sirve para introducir una dimensión textural que se vuelve también material archivable. *Tierra sola* evidencia un giro hacia lo afectivo en el plano formal cuando explora sensiblemente las dimensiones visuales, texturales y sonoras. La función performativa del documental se potencia a partir de una mirada que, desde lo visual, se expande en lo táctil y en lo sonoro. Se trata, entonces, de la apuesta a construir una «mirada» y una «escucha» que busca revelar los innumerables efectos y afectos de las superficies⁹.

La introducción de la dimensión de lo textural promueve un vínculo más cercano del espectador con las escenas inscriptas en el plano. El mismo registro visual fragmentario e impreciso del super 8 motiva las miradas en relación a las personas, los espacios y los objetos. Aunque dominado por la visión, el dispositivo cinematográfico puede reproducir una experiencia táctil: Laura Marks (2000) propuso analizar la experiencia sensorial táctil en el cine, distinguiendo entre «visualidad óptica» y «visualidad háptica». A diferencia de lo que ocurre con la mirada tradicional del cine, lo táctil entra en juego cuando la imagen reproduce una impresión palpable. La vista funciona como órgano del tacto cuando se promueve una sensorialidad que no se focaliza únicamente en la mirada que «penetra», sino en una que evoca —tanto por medio del grano de la imagen, como por el recurso a la inscripción de escenas de contactos físicos— una manera de mirar que, de cierta forma, «acaricia» la superficie.

Buena parte de las imágenes de *Tierra sola* presentan las cualidades formales que Marks asocia a la «visualidad háptica»: imágenes granuladas y poco claras, imaginería que evoca memoria de los sentidos (agua, naturaleza, luz), posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo, cambios de foco, uso de súper 8, carteles, impresiones y caligrafía artesanal, imágenes densamente texturadas (2000: 163). En *Tierra sola* las imágenes son verdaderas potencias sensoriales porque participan de una dimensión «háptica» mucho más próxima a la dimensión táctil que la tradicional visualidad «óptica». Las imágenes borrosas nos invitan a una percepción más próxima a la superficie y a la materialidad misma, donde el ojo se queda explorando el grano y la textura, pequeños eventos que emergen en la superficie del plano¹⁰. Aquí, la valorización de texturas de los

NOTAS

9 | En su análisis de la trilogía de cartas, Paola Lagos Labbé (2015) propone una sugerente lectura del cine en Super-8mm como imagen intersticial en donde los tránsitos entre las formas de la auto-biografía y del auto-retrato, entre las *home movies* y el *found footage*, entre los recuerdos y el olvido, entre la vida privada y el espacio público, permiten reflexionar sobre la naturaleza del tiempo y de la memoria. En otro artículo, Lagos Labbé entiende el trabajo de Panizza como un «cine en primera persona» (2011). Sin embargo, si se ponen en relación la serie *Cartas visuales* y la serie *Bitácora*, centrada en los desplazamientos y exploraciones geográficas, se percibe que lo que comunica el cine epistolar con los *travelogues* filmicos es el desarrollo de cierta «poética de la intimidad» en donde un cine «íntimo» no es necesariamente un cine anclado en la primera persona, sino aquel que explora el potencial sensible y analítico de las texturas (Depetris Chauvin, 2016 y 2017).

10 | Según Marks, en la visualidad óptica el ojo percibe los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana como para aislarlos como formas en el espacio. En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, la visualidad háptica sería una forma más cercana de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie de los objetos antes que zambullirse en una profundidad ilusoria y no busca tanto distinguir formas sino discernir texturas. Así, la visión háptica se basaría más en el tacto y estaría más cercana a una forma corporal de percepción como si los ojos en sí mismos fueran «órganos del tacto» (2000: 162).

objetos filmados muy de cerca buscaría una especie de activación del tacto, a partir de la memoria cultural y sensorial de cada espectador, pero tocar implica ser tocado. Giuliana Bruno insiste en la cualidad recíproca del tocar: «cuando miramos no necesariamente estamos siendo mirados, pero cuando tocamos, por la misma naturaleza de presionar nuestra mano o cualquier parte de nuestro cuerpo sobre un sujeto u objeto, no podemos escapar del contacto. El tacto nunca es unidireccional. Siempre permite el retorno afectivo» (2014: 12).

Estos procedimientos producen también un extrañamiento temporal y construyen «sensaciones de memoria». La dimensión háptica como intensificador afectivo de la memoria se pone en evidencia numerosas veces cuando el registro del presente explora las texturas y apunta a convertirlas en recuerdos para el futuro. Revisando el material de archivo, la directora se pregunta sobre cuál habría sido la primera filmación vista por los mismos isleños: se trata de un documental que «captura» a los *rapanui* exóticamente recibiendo a los turistas. Una imagen de sí mismos ya mediada por una mirada exotizante que se invierte cuando Panizza filma en super 8 la llegada de un circo a la isla. El registro impresionista y cercano de la construcción de la tienda y la mirada fragmentaria que acaricia los cuerpos de los isleños —hombres, mujeres y niños— expectantes ante la función circense se configura como una sensación de memoria cuando el intertítulo sintácticamente destaca sobre los planos filmados: «Ahora todos lo recuerdan».





El espectáculo circense como un recuerdo para el futuro

3. El regreso de los espectros

Muy temprano en *Tierra sola* un intertítulo declara que en las películas encontradas «hay más piedras que gente». Estas lagunas de la representación se vinculan al carácter intrínsecamente «horadado del archivo». Según Didi-Huberman:

Nos encontramos con frecuencia ante un archivo de imágenes heterogéneas, que solo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros (2007: 8).

Pero la empresa arqueológica, es decir, el montaje, no solo se centra en las ausencias, en los vacíos que hay que llenar, sino paradójicamente en la vitalidad de los restos, los espectros, las imágenes latentes, los ecos y su capacidad de interferir el presente. *Tierra sola* da cuenta de la potencia estética y política de este salto epistemológico en virtud del cual el archivo deja de definirse desde el paradigma de la acumulación para transformarse en un espacio dinámico y performativo.

Según Didi-Huberman, «las imágenes de archivo nunca son autorretratos tranquilizadores, siguen siendo siempre imágenes de lo Otro, y por ello desgarradoras: su misma extrañeza exige, por lo tanto, que nos acerquemos a ellas» (2007: 10). La inclinación calma de Panizza sobre los fotogramas apuesta a reforzar ese

desconcierto. Cuando la soberanía de la isla de Pascua era administrada por la marina chilena, llegaba anualmente un barco con suministros y se repetía una suerte de ceremonia en la que los *rapanui* intercambiaban artesanías por uniformes. En una de las secuencias más inquietantes de *Tierra sola* se muestra un fragmento de material de archivo: imágenes en blanco y negro de los pascuenses, alegremente disfrazados con los uniformes militares de la armada chilena, bailando una danza típica de su cultura. En el remontaje, la elección de ralentar los planos y eliminar el sonido original (solo hacia el final se escucha una melodía pop como un sonido superpuesto, un adelanto del siguiente plano en que la cámara digital deja ver a los hombres escuchando la radio en la cárcel del presente) refuerza la enigmática sensorialidad de la secuencia y parece reconducirnos del efecto al afecto de archivo.

Otras imágenes del archivo en donde aparecen grupos humanos se lentifican, en algunos casos se congelan y nos hacen sostener la mirada mientras en la banda sonora escuchamos testimonios de los ancianos sobre el pasado. Así, *Tierra sola* se apropia de la «mirada» de los camarógrafos e introduce un giro poético y político que anacrónicamente le da «voz» a aquellos que sintieron sus efectos. Si el retrato de grupo es una práctica archivística de inscripción de la otredad reificada en el exotismo, el ir y venir en el tiempo, la superposición sonora y de testimonios operan un desmontaje de las finalidades iniciales. Interrogar las estrategias que pueden facilitar la desarticulación de su performatividad originaria supone atender a la complejidad del «acto de ver» y al particular vínculo que se establece con aquello que «vemos», ya que se trata no de un mero conocer de evidencias visibles, sino de «la apertura a otra visión, a un vacío que nos mira, que nos concierne y nos constituye» (Didi-Huberman, 1997: 15). Aquello que miramos no es nunca completamente apropiado en su totalidad material ni en su totalidad ontológica; la imagen, más allá de su visibilidad evidente, acecha desde su pérdida. Lo que vemos es una obra de ausencia, una visibilidad inadecuada que, amenazada por el vacío, es también «lo que nos mira» (Didi-Huberman, 1997: 15).

Nuestra mirada se detiene en retratos filmados desde donde los *rapanui* nos miran. La relación entre ausencia y presencia, señalada por Didi-Huberman, tensiona los sentidos de temporalidad y nos abre a la consideración de lo espectral. Ya en *Mal de archivo*, Derrida afirmaba que «la estructura del archivo es espectral», y que a través de este «el espectro sigue hablando» (1997: 84). Retomando las ideas de Derrida, Louise Burchill (2009) señala también la estructura espectral de la propia imagen cinematográfica. Una espectralidad común al cine y al archivo que reside en su capacidad de reproducir un momento de inscripción, su aptitud para inscribir una experiencia histórica que puede repetirse indefinidamente después de su

ocurrencia. En tanto *Tierra sola* es, en buena medida, un documental de compilación, sus imágenes son doblemente espectrales, lo que determina afectivamente nuestra mirada desde el presente.

A diferencia del «fantasma», el «espectro» invita un vínculo con la visibilidad y la visión, porque lo vemos y él nos mira, nos interpela. De manera similar, Didi-Huberman plantea que el régimen de lo visual, que se da en tanto «fenómeno-índice», hace que nos desprendamos de las condiciones «normales» del conocimiento visible. Más allá de lo visible, hay algo que «adviene». La mirada debe acoger en esa inmediatez lo que llega sin avisar, el acontecimiento por el que en la imagen algo aparece. Un mundo distinto irrumpe y desgarrar el horizonte habitual de nuestras percepciones. Los «signos» que representan —«la mentira de la imitación»— se convierten en «síntomas que encarnan» (1997: 25)¹¹.

Cuando los cuerpos se convierten en espectros no llegan, siempre están volviendo. Pero ese retorno es diferencial en su capacidad de producir nuevos significados que muchas veces se revelan opacos. La secuencia de los pascuenses bailando con uniforme militar nos produce un «extrañamiento» porque el espectro se desplaza del lugar del signo al del síntoma. Lo real, ese pueblo o comunidad de espectros, es aquello que barthesianamente nos «punza». Los espectros de *Tierra sola* nos llevan a preguntarnos no solo por lo que vemos, sino por lo que nos mira, poniendo en escena cuerpos y temporalidades otras que participan de un nuevo «reparto de lo sensible»¹².



NOTAS

11 | El síntoma como «aparición» incomprendible a primera vista pertenece al campo fenomenológico y es en el ejercicio de su «interpretación» que nos movemos al campo semiológico.

12 | Atender a un análisis de regímenes escópicos y políticas de lo audible, articuladoras de lo que Jacques Rancière (2002) denomina «partición de lo sensible», supone considerar no solo la redistribución de relaciones entre cuerpos, imágenes, espacios y tiempos, sino la redefinición misma de los vínculos entre memoria y materialidad. De este modo, la insistencia del documental en la «espectralidad» permite comprender de modo alternativo cómo los espacios y las prácticas realizadas en ellos son disruptivos de ideas convencionales de presencia y ausencia. Inclusive, en el campo de los estudios de la memoria algunos académicos sostienen que la oposición entre objetos como cosas tangibles, reales y concretas y el mundo intangible e inmaterial de los afectos es inadecuada. Katrina Schlunke argumenta que la memoria es una especie de «efecto» producido a través de y con el orden de lo material, antes que un mero producto de una conciencia centrada en lo humano (2013: 253-254).



De los *moai* a la comunidad de espectros

4. Un archivo afectivo

En *Mal de archivo* Jacques Derrida plantea que la operación «arcóntica» que todo archivo realiza se articula con su capacidad de reunir signos y construir interpretaciones. Se trata de una forma de archivo cuya estructura determina la configuración del contenido «archivable». Si la práctica del archivo es performativa sobre sus documentos, *Tierra sola* se asume como un modo de operación de archivo que no solo utiliza la metodología del montaje para construirse, sino que se piensa como una práctica de archivo que incorpora otro tipo de registros. En *La política cultural de las emociones* Sara Ahmed sugiere asumir esta operación como una «zona de contacto»:

Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales (con bibliotecas, libros, sitios de internet), así como formas cotidianas de contacto (con amigos, familias, otros). Algunas formas de contacto se presentan y autorizan a través de la escritura (y están enlistadas en las referencias), mientras que otras formas de contacto no van a estar, serán borradas, aunque puedan dejar la huella. (Ahmed, 2015: 42)

El archivo en tanto «zona de contacto» permite recuperar, interpretar y dejarse atravesar por diferentes dimensiones de los registros documentales, afectivos y/o corporales. Un archivo así concebido habilita el surgimiento de encuentros imprevistos con los sujetos y los materiales y nuevas operaciones interpretativas sobre el pasado¹³.

Muy temprano en *Tierra sola*, Panizza revela los métodos a través de los cuales un antropólogo elige representar a otra cultura pero también explora las formas a través de las cuales una cultura se representa a sí misma. Una película perdida, pacientemente esperada, aparece, es encontrada. Algunos fragmentos extraídos de *Isla de Pascua*, de Nieves Yankovic y Jorge di Lauro —película chilena que actualmente está siendo restaurada en la Cineteca Nacional— ofrecen una imagen gastada e imprecisa, un registro casi a punto de desaparecer, del *kai kai*. Según Marcela Garrido Díaz, el *kai kai* es una práctica ancestral *rapanui* consistente en dar forma a un ideograma con hilos que contiene en sus imágenes una historia, la cual a veces se narra o se canta a través de una recitación llamada *patautau*. A través de la formación de estas figuras, se va contando la creación de los volcanes, la llegada de los antepasados, las vivencias cotidianas. Son una manera de transmitir la historia a las nuevas generaciones (2013: 115). Al igual que muchos antropólogos, Garrido Díaz define al *kai kai* como «un juego». Una asociación semejante se sugiere cuando en *Tierra sola* vemos una imagen de archivo de un grupo de adolescentes practicando el *kai kai* para, en el siguiente plano, saltar al presente donde vemos un niño operando un *videogame*. Por otro lado, Tamara Vidaurrázaga (2012) plantea

NOTAS

13 | En el campo de los estudios del «giro afectivo» existen diferentes concepciones en torno al abordaje de los afectos en los procesos de rememoración. Sara Ahmed critica la noción de «archivo de sentimientos», propuesta por Ann Cvetkovich (2003) ya que esta promueve una forma de comprender los documentos asociados a la capacidad y posibilidad de albergar sentimientos y emociones, como si aquellos pudiesen convertirse en depósitos afectivos y en propiedad de los materiales documentales. Ahmed revisa esta manera que tienen los afectos de «estar en» el archivo, exponiendo el peligro metodológico de anclar la dimensión afectiva al documento mismo, construyendo una correspondencia naturalizada, disponible a ser recolectada por el/la investigador/a y, por el contrario, refuerza la dimensión afectiva a partir de una categoría relacional de «encuentro» y «zona de contacto».

que las lecturas que clasifican al *kai kai* como un juego reproducen cierta mirada eurocéntrica ya que, desde esa perspectiva, esta no sería una práctica trascendental en la cultura *rapanui*, sino un mero entretenimiento infantil.

El *kai kai* ha perdurado hasta la actualidad enseñándose oralmente al interior de las familias, en grupos de estudio y, en el último tiempo, en la educación formal. ¿La práctica del *kai kai* es un juego, un rito, un poema, una historia, un modo de comunicación audiovisual? ¿Es, al igual que el bordado, el tejido y el crochet en otras películas de Tiziana Panizza, una «escritura de la imagen», o se trata de algo imposible de clasificar bajo los parámetros occidentales? *Tierra sola* no ofrece una respuesta a estas preguntas porque se desentiende del hábito de cierta etnografía de imponer un significado a cada signo. Hay una voluntad de acercarse, de establecer contacto con el otro, guardando cierto nivel de opacidad en ese encuentro.

En *Tierra sola* el significado cultural es oscilante, resbaladizo, el enigma de la otredad se mantiene. Sin embargo, al mismo tiempo, la película se cuida de reproducir un tiempo otro puro de no contaminación. En *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object* (1983), Johannes Fabian argumenta que una de las formas de la representación visual de la etnografía consiste en presentar al «otro» en un tiempo diferente al propio. Para este autor, la relación de la antropología con su objeto ha estado siempre organizada en torno a correlaciones de oposiciones, como aquí—allá y ahora-antes, que él interpreta como técnicas de distanciamiento entre el sujeto y el objeto de la práctica etnográfica. En este marco, las representaciones «auténticas» de los pueblos suponen la eliminación de cualquier signo de contemporaneidad. Pero las imágenes de Panizza no borran los indicios de contaminación cultural; por el contrario, señalan la superposición de lugares y tiempos, todos ellos sujetos a dispositivos de múltiples miradas que se evidencian en la estructura de planos que dejan ver pantallas de televisión, videojuegos, computadoras, remeras de Bob Marley o carteles escritos a mano con indicaciones en inglés y castellano para turistas extranjeros que visitan la cárcel y compran las artesanías realizadas por los reclusos.

La banda sonora de la película refuerza esas contaminaciones culturales. Mientras el material de archivo reproduce registros fonográficos de canciones en lengua *rapanui*, en el presente de la isla sus habitantes escuchan no solo música en esa lengua, sino también en español y en inglés. En su estudio sobre la etnografía musical de la isla, Richard Campbell (1988) plantea que, ya en los años sesenta, muchos isleños tenían vitrolas en las que escuchaban discos llegados de Tahití, de Chile u otros países. Estas músicas y danzas «modernas polinésicas» —que incluyen el Hula Hula Tahitiano y el Sau-Sau Hawaiano— eran espontáneamente interpretados por

nativos para quienes, según Campbell, esas canciones carecían del sentido *tapu* (sagrado) característico de los cantos del *kai kai* o de las recitaciones *patautau*.

En la Historia y los estudios culturales, la memoria auditiva ha sido desatendida en gran medida a favor de la escritura y las artes visuales de memorización¹⁴, sobre todo porque, a diferencia del almacenamiento basado en la imagen o la escritura, la memoria sónica representa un tipo de archivo donde la resistencia simbólica de la grabación de sonido se enfrenta con su entropía material. En su recuperación de un acervo fonográfico, y en el diseño de los efectos sonoros realizados por Sebastián Valenzuela, la película de Panizza puede entenderse, en cierta medida, como una arqueología de la escucha en donde la inclusión de lo sonoro amplía lo que generalmente se considera como archivable.

Hay, por un lado, un funcionamiento topológico del sonido en tanto se invita al oído a examinar los recorridos por la isla. Sin embargo, más allá de su función localizadora, el documental explora la capacidad afectiva y transformadora de la audición. Los musicólogos plantean que la música se arraiga en una temporalidad fundamentalmente asincrónica y espectral. Al igual que el cine, que se estructura como la proyección futura y la repetición de imágenes capturada del pasado, la música se basa en una disyunción temporal, o lo que Paul de Man entiende como una «no coincidencia consigo misma»: los signos musicales no pueden coincidir porque su dinámica está siempre orientada hacia el futuro de su repetición, nunca hacia la consonancia de su simultaneidad (Paul de Man en Richter, 2007: 78). Emergiendo en un tiempo, el movimiento del sonido, como el movimiento de las imágenes, por definición siempre se desplaza de y se reubica en otro tiempo que el propio. La música, como el cine entonces, implica una práctica de sentido en la que llegamos a entender que lo que sentimos está situado tanto dentro como fuera del tiempo.

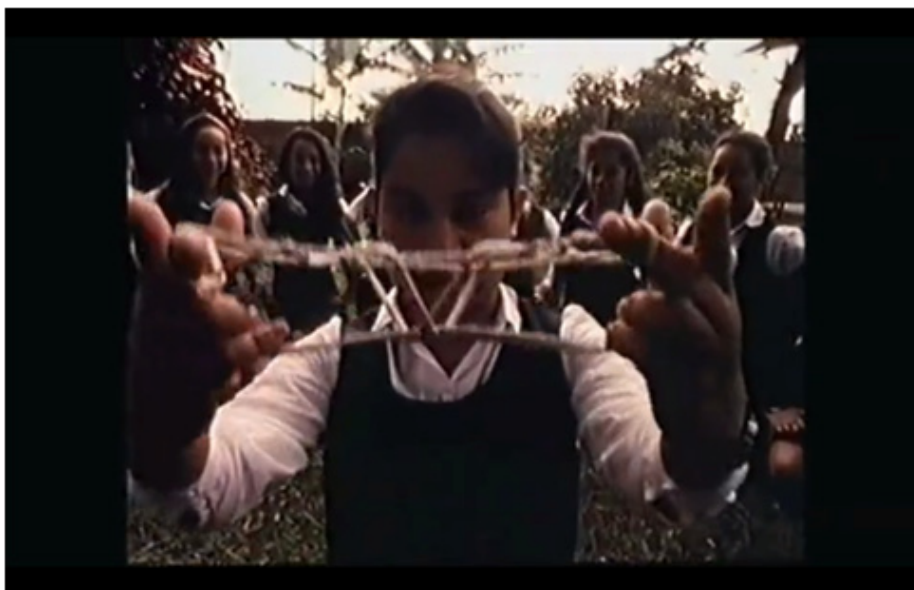
En *Tierra sola*, la música de archivo genera un extrañamiento no solo porque, al carecer de traducciones al español, las canciones funcionan en el nivel de la resonancia y no de la significación, sino también porque su fuente de origen es incierta, lo que instala una inestabilidad espacial que no hace sino reforzar su intrínseca heterogeneidad temporal. Habría diferentes modelos de tiempo en términos de la resonancia de ciertos sonidos y efectos sonoros. En una de los primeros recorridos en auto por la isla, escuchamos el tarareo de una frase musical que se convertirá en un ritornelo, volviendo una y otra vez en distintos momentos del documental. Si la voz humana tiene, como Barthes teorizó, un «grano» que sugiere la materialidad de un cuerpo emisor, este tarareo de origen incierto no hace sino destacar aún más la ausencia de dicho cuerpo, lo que se pone en evidencia luego en los créditos finales cuando en una especie de coda vemos y escuchamos, por primera y única vez, la coincidencia en el mismo plano de música, canto y cuerpo cuando

NOTAS

14 | Al escribir acerca de su infancia en Berlín, Walter Benjamin reflexionó sobre la naturaleza de la memoria como análoga a la escucha: «Se ha descrito muchas veces el fenómeno del «dèjà vu». No sé si el término está bien escogido. ¿No habría que hablar mejor de sucesos que nos afectan como el eco, cuya resonancia, que lo provoca, parece haber surgido, en algún momento de la sombra de la vida pasada? Resulta, además, que el choque con el que un instante entra en nuestra conciencia como algo ya vivido, nos asalta en forma de sonido» (1990, 44).

la cámara registra a uno de los pascuenses cantando en *rapanui* durante un asado familiar.

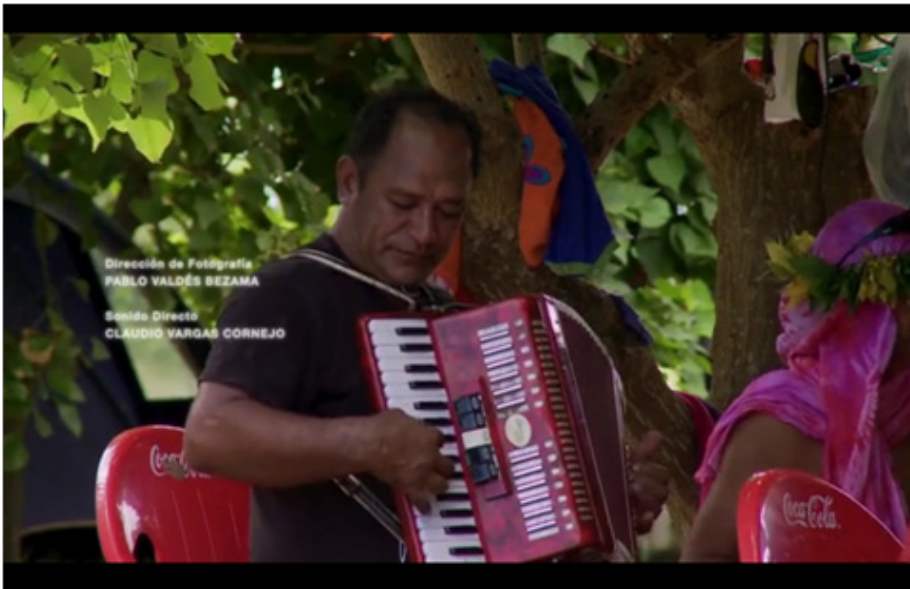
Un sonido sin cuerpo, sin lugar de emisión visible, sugiere espectralidad. El sonido desencarnado hace audible el desprendimiento temporal, la asincronía, que es inherente a la espectralidad lo que resignifica la decisión de la directora de elegir el cementerio como el primer lugar de la isla que su cámara captura, como si en ese gesto la película se propusiera invocar a los muertos¹⁵. El poder del sonido, como la imagen, reside en su capacidad de tocarnos a pesar de su ausencia, distancia o muerte y conecta, entonces, los cuerpos a la pérdida a través de una estructura de espectralidad. La música también opera dentro de una pluralidad de tiempo y espacio: no es solo un significado que surge de referencias y signos, sino un sentido que se crea a través de la resonancia de sonidos e imágenes que son simultáneamente un eco del pasado mientras se acercan a sus iteraciones y reverberaciones futuras.



El kai kai como escritura de la imagen

NOTAS

15 | El diseño sonoro de *Tierra sola* es responsabilidad de Sebastián Vergara. Este músico no solo utilizó registros fonográficos antiguos, sino que algunos sonidos ambiente — que, en gran medida, permiten ubicarse topológicamente en la isla— y el mismo tarareo sin cuerpo tienen origen en un banco sonoro producido recientemente por un nativo de *Rapa Nui*. En conversación con Tiziana Panizza ella declara: «Hay un *rapanui* muy singular que se llama Tote Tepano. Él es una especie de coleccionista de registros antiguos de la isla y hace su propio banco sonoro, registrando, literalmente todos los audios que puede (sale con su micrófono que lo levanta al aire para ir captando ambientes). Me junté con él en la investigación cuando buscaba registros fonográficos antiguos para la película. Resultó que nos caímos bien, terminó tomando una guitarra y se lanzó a cantar. A Claudio, nuestro sonidista, se le ocurrió que tal vez podría murmurar una tonada y Tote aceptó. Quedó ahí grabado con cientos de otros audios que recogimos y en el montaje la volví a “descubrir”. La probé y funcionó en lo que buscaba, que potenciara lo íntimo del super 8, y luego ya en la vuelta más “borracha” del montaje, la repetí y repetí como un mantra. Sentí que le daba otro umbral... ». (Email con la directora, noviembre de 2017). Es precisamente la idea de «mantra» y la noción de «umbral» lo que nos sugiere un uso espectral del sonido, en tanto la emisión sonora es una presencia que, paradójicamente, sugiere una ausencia.



El cuerpo, entre la danza y el canto

5. Sobre el carácter expresivo de los documentos

En *La fábula cinematográfica*, Jacques Rancière sostiene que el «cine es un arte apto para esa metamorfosis de la materia significativa que permite construir una memoria como entrelazamiento de temporalidades dispares y de regímenes heterogéneos de imágenes» (2005: 192). Apropiarse críticamente de un material preexistente es una característica del ensayo, un género que «habla de algo ya formado», reorganizando sus elementos, entrelazándolos, pues lo que importa no son las cosas, sino la relación entre ellas. Manipulando imágenes ajenas y propias *Tierra sola*, como *travelogue*, documental de archivo y ensayo fílmico, se convierte en el lugar de conexión

y de resonancia entre imágenes, sonidos y acontecimientos: un sistema discursivo atravesado por temas, conceptos y valores que adquieren forma mediante una puesta en escena basada en la discontinuidad, la manipulación de la imagen, la reflexión sobre el dispositivo cinematográfico y la exploración alternativa de recursos expresivos heterogéneos.

Desde esta perspectiva, el montaje permite la construcción de una forma de archivo que se desplaza de las concepciones hegemónicas y considera otras modalidades de documentos: registros afectivos, materiales y corporales inscriptos en temporalidades híbridas y anacrónicas, modulados sobre soportes tangibles e intangibles. El documental de Panizza puede entenderse como una práctica crítica y deconstructiva del cine etnográfico tradicional, pero también como una reinención de la etnografía, un giro hacia lo poético que atiende tanto hacia la memoria de las imágenes como hacia su capacidad de desplazar la mirada de la figura al fondo o de la imagen al espacio entre imágenes. En *Tierra sola* las imágenes importan menos por su carácter prescriptivo o su condición de verdaderas que por sus dobleces e intersticios latentes. El archivo alberga restos de sentido, temporalidades heterogéneas y una expresión emotiva como corte histórico: el gesto.

En su trabajo sobre el soporte material, la película de Panizza permite explorar otros tránsitos de los efectos a los afectos de archivo. Las enunciabilidades y visibilidades que el documental pone en juego apuestan a cierta archivabilidad de los afectos en donde estos nunca pueden ser pensados fuera de los marcos intersubjetivos que impone el presente o al margen de las texturas y las condiciones materiales del particular registro fílmico. En *Tierra sola*, escuchar, mirar y tocar son prácticas sensoriales y de construcción de sentido. Si la película potencia la escucha, el oído y el tacto es porque estos forman parte de un pensamiento sensible.¹⁶

Por otro lado, el «archivo afectivo» o «de contacto» permite recomponer, al modo de una constelación, escenas de encuentro con el pasado y sus «espectros». La película se asume como una forma de constelar ese contacto entre textos, imágenes y personajes presentes y ausentes. Exponer estas imágenes a través del montaje, y asumirlas como parte de un archivo afectivo o de contacto, reintroduce una ética, una forma de responsabilidad en la producción documental. La tarea restituyente de llevar adelante un proceso de constelación sobre las experiencias dolorosas del pasado se relaciona también a la concepción derrideana de archivo como un dispositivo también vinculado al futuro: la constitución de un archivo como una promesa, una responsabilidad para el mañana.

NOTAS

16 | Hay también en *Tierra sola* una dimensión afectiva que se relaciona con la naturaleza del vínculo que la directora establece con los pascuenses en el momento de filmación. La posibilidad de pensar este documental como un nuevo tipo de cine etnográfico, un campo interdisciplinario de prácticas comunitarias, escapa al alcance de este artículo y será objeto de otro ensayo centrado en las relaciones entre antropología, documental y cartografía particularmente atendiendo a los modos en que los desplazamientos se desprende en *Tierra sola* de su función «localizadora» para destacar, en cambio, su funcionamiento como un «canal de interacciones» en donde el fuera de campo cumple un papel particular.

Los procedimientos de recontextualización convierten a las imágenes en huellas «indexicales» de una relación con el pasado cuyo «efecto de archivo» se define por el desplazamiento de la autoridad desde las cronologías a los más performativos de la experiencia y el afecto. Esto conlleva asumir una temporalidad relativa cuya recepción está cargada de un «afecto de archivo», una intensidad nueva que parte de la disparidad, la diferencia, la distancia y la contingencia (Baron, 2014). De este modo, *Tierra sola* interviene activamente en el archivo —en los archivos— desordenando y rearticulando sus límites, redistribuyendo agenciamientos, alterando temporalidades, redireccionando los efectos y afectos que este produce.



Pasado y presente: “Recibir lo que el mar nos devuelve”

Bibliografía citada

- AHMED, S. (2015): *La política cultural de las emociones*, PUEG: Mexico D.F.
- BARON, J. (2014): *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Londres y Nueva York: Routledge.
- BENJAMIN, W. (2009): *Estética y política*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BENJAMIN, W. (1990): *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara.
- BRUNO, G. (2014): *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: University of Chicago Press.
- BURCHILL, L. (2009): «Derrida and the (Spectral) Scene of Cinema» en Colman, F. (ed.), *Film, Theory and Philosophy*, London: Acumen Press, 164-178.
- CAMPBELL, R. (1988): «Etnomusicología de la Isla de Pascua», *Revista Musical Chilena*, XLII, 170, 5-47.
- CVETKOVICH, A. (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham: Duke University Press.
- DE BRIGARD, E. (1975): «The History of Ethnographic Film» en Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton, 13-43.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2016): «Sobre la destrucción. Memoria y afectividad en dos itinerarios por una geografía sísmica», *Mora*, 22, I, 1-16.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2017): «Hilvanando sentimientos. Políticas de archivo e intensificación afectiva en *Seams* de Karim Aïnouz y en la trilogía *Cartas visuales* de Tiziana Panizza», *Imagofagia*, 16.
- DERRIDA, J. (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997): *Lo que vemos. Lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007): «El archivo arde», «Das Archiv brennt», en Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlín: Kadmos, 7-32.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- FABIAN, J. (1983): *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press.
- FOSTER, H. (2004): «An Archival Impulse», *October*, 110, 3-22.
- FOUCAULT, M. (1990): *Arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- GARRIDO DIAZ, M. (2013): «El Kai Kai: la cultura más allá de la lengua», *Contextos*, 29, 113-116.
- HIRSCH, M. (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press.
- LAGOS LABBÉ, P. (2011): «Ecografías del "yo": Documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad», *Comunicación y Medios*, 24.
- LAGOS LABBÉ, P. (2015): «El súper 8 mm como imagen intersticial en la *Trilogía Cartas Visuales*, de Tiziana Panizza», en Villarroel, M. (ed), *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile: Editorial LOM.
- LINDEPERG, S. (2008): «Le film palimpseste» en *Paisagens: o trabalho do tempo. Doc's Kingdom, seminário internacional sobre cinema documental*, 146-150.
- LINDEPERG, S. (2013): *La voie des images*, París: Verdier.
- MARKS, L. (2000): *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- RAMÍREZ ALIAGA, J. M. (2004): *Rapa Nui. Manual de arqueología e historia*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso, Centro de Estudios Rapa Nui.
- RANCIÈRE, J. (2002): *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, J. (2005): «La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria» en *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- RICHTER, G. (2007): *Thought-images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- RONY, F. T. (1996): *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham: Duke University Press.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2015): «Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción», *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, II, 2.
- SCHLUNKE, K. (2013): «Memory and materiality», *Memory Studies*, VI, 3, 253-261.
- VIDAURRÁZAGA, T. (2012): «Ka tere te vaka. Kai Kai rapanui. Una aproximación crítica a su clasificación como juego» en *Cultures populaires et cultures savantes dans les Amériques*, *Amerika*, 6.
- WEINRICHTER, A. (2005): «Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción» en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Filmografía

Tierra sola. Dir. Tiziana Panizza, Chile, 2017.