



Revista de Humanidades

ISSN: 0717-0491

revistahumanidades@unab.cl

Universidad Nacional Andrés Bello

Chile

Bortignon, Martina

SISMOGRAFÍA DE SENSACIONES: EL TERREMOTO DEL 2010 EN EL CRUCE
INTERMEDIAL ENTRE CINE, POESÍA Y DANZA

Revista de Humanidades, núm. 34, julio-diciembre, 2016, pp. 117-142

Universidad Nacional Andrés Bello

Santiago de Chile, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

SISMOGRAFÍA DE SENSACIONES: EL TERREMOTO DEL 2010 EN EL CRUCE INTERMEDIAL ENTRE CINE, POESÍA Y DANZA¹

SISMOGRAPHY OF PERCEPTIONS: THE EARTHQUAKE
OF 2010 IN THE INTERMEDIAL CROSSING OF FILM,
POETRY AND DANCE

MARTINA BORTIGNON

Universidad Adolfo Ibáñez
Facultad de Artes Liberales
Centro de Estudios Americanos
Diagonal Las Torres 2640
Peñalolén
Santiago de Chile
Chile
martina.bortignon@uai.cl

RESUMEN

El presente artículo estudia, desde la perspectiva de las sensaciones, tres obras que, desde distintas disciplinas, han abordado

¹ Este artículo es un producto del Proyecto de Investigación CONICYT Fondecyt Postdoctorado 3140423 “La palabra sensible: sensaciones y lenguaje poético en obras chilenas e italianas contemporáneas” del cual soy investigadora responsable.

el tema del terremoto del 2010 en Chile: el poemario *Sobre la mancha* (2012) de Germán Carrasco, la película *Tierra en movimiento* (2014) de Tiziana Panizza y el espectáculo de danza *Un sismo* (2014) de Carla Bolgeri. Las tres obras coinciden en presentar el terremoto indirectamente, por medio de capas de sensaciones mediadas en la representación y complejizadas por medio de soluciones estéticas intermediales que conforman una “espesura” perceptiva a su alrededor. Se hace de este modo posible reflexionar sobre la sincronía entre ritmos humanos y ritmos naturales o sobre los ciclos de la memoria desde perspectivas laterales e inéditas.

Palabras claves: Terremoto, intermedialidad, sensaciones, Tiziana Panizza, Germán Carrasco.

ABSTRACT

This essay studies, from the point of view of perceptions, three art works that, from different fields, elaborated on the topic of the earthquake of 2010 in Chile: the book of poems *Sobre la mancha* (2012) by Germán Carrasco, the film *Tierra en movimiento* (2014) by Tiziana Panizza and the dance choreography *Un sismo* (2014) by Carla Bolgeri. The works coincide in presenting the earthquake indirectly, through layers of perceptions mediated in the representation and articulated through intermedial aesthetic solutions that form a perceptive “thickness” around it. This way, it becomes possible to wonder on the synchrony between human rhythms and the rhythm of nature, or on the cycles of memory from lateral and new perspectives.

Key words: Earthquake, Intermediality, Perceptions, Tiziana Panizza, Germán Carrasco.

*Necesitamos una música refleja
no un mal uso del dolor de los otros
ni una sensibilidad de “poeta” ante el desastre
sino una música refleja, acuerdaté.*

Germán Carrasco, *Clavados*

I. BORDEANDO EL NÚCLEO DEL SUCESO

Cuatro jóvenes bailarines, vestidos con ropa de campamento de verano, están apiñados en una estrecha rampla, la cual reproduce un mueble en miniatura. Lentamente empiezan a esbozar gestos y movimientos, casi tics: se acarician el flequillo, se acudillan y levantan, se tocan la nariz. Pronto la velocidad, intensidad y amplitud de los movimientos va aumentando: los gestos trazan trayectorias sincronizadas, los miembros funcionan al unísono como engranajes. Los movimientos de los bailarines simulan los desplazamientos de las capas internas de la tierra, según una ondulación armónica, subterránea, desmedida. Finalmente, el ritmo se reabsorbe en un temblor mínimo que sacude los cuerpos de los bailarines. Es el inicio de la obra de danza *Un sismo*, de la coreógrafa Carla Bolgeri, estrenada en Santiago en noviembre de 2014.

Una señora de Ninhue, localidad en el norte de la región del Bío Bío afectada por el sismo, está sentada en el patio de su casa bordando la imagen de una ovejita. La cámara se detiene en el movimiento casi ritual de las manos que pasan la aguja de un lado a otro del tejido, en el perfil de la cabeza agachada de la señora, en su mirada concentrada y serena. Más adelante, otros *close-ups* de manos laboriosas: las manos de un trabajador de una salina de Cahuil dando vuelta a los montículos de sal con una pala; las manos de un obrero lavando, midiendo y cortando láminas de vidrio, las mismas que suelen romperse masivamente con un terremoto. Siguen imágenes de las tijeras utilizadas en estos trabajos manuales: herramientas humildes, hermanas de las manos que las ocupan, casi instrumentos de meditación para trabajos mecánicos, cabizbajos. Son imágenes del filme

Tierra en movimiento, de Tiziana Panizza, con textos de Germán Carrasco, obra presentada al público entre 2014 y 2015.

Y, por último, unos versos del poemario *Ensayo sobre la mancha* de Germán Carrasco, publicado en 2012, indican una alternativa insospechada a la ambición descontrolada, a la especulación edilicia, al empuje hacia el crecimiento económico: “cuando todo es / impostura máscara el deseo es / que la lluvia y el terremoto borren todo” (2012, 14). El texto poético juega con la idea de que existe un alivio y una belleza en la renuncia, en el dejar que la naturaleza nos invada siguiendo su curso en los ciclos sísmicos, de la misma manera como hay una belleza en las manchas que los cartuchos de tinta adulterados dejan en la impresora, los papeles, los libros y las mesas.

Estas son tres entradas desde diferentes medios artísticos —danza, cine, poesía— que reelaboran la experiencia del terremoto de 8,8 grados Richter que azotó Chile el 27 de febrero de 2010. Como se puede apreciar en las escenas descritas, el núcleo de la representación no es, para estos tres artistas, el gran derrumbe, los saqueos o la tragedia noticiosa. Sus obras ofrecen una perspectiva y una percepción inéditas sobre el terremoto al privilegiar el estupor, la “actitud grave y contemplativa, que no es de indiferencia ni de resignación”, según comenta la voz en *Tierra en movimiento*, con que los sobrevivientes se reúnen después de los temblores y miden la insignificancia de las edificaciones, elevadas por especulación o con simple despreocupación, frente a las fuerzas naturales desencadenadas. En las insistencia con que las obras proponen escenas de trabajos manuales que desconectan del frenesí mundano por medio de la sabiduría del tacto y de la motricidad fina (ancianos recortando papelitos en forma de estrella y luna, en *Tierra en movimiento*; el sujeto borrando el poema que acaba de imprimir moviendo cuidadosamente una gota de agua en la hoja en *Ensayo sobre la mancha*), o presentan la sintonía de los movimientos microscópicos de nuestros cuerpos con las ondulaciones macroscópicas de la tierra (los temblores de los cuerpos de los bailarines en *Un sismo*), emerge una clara invitación a detenerse y meditar, recuperando una sensibilidad reflexiva que no se limita al nivel racional, sino que mueve el cuerpo en

su totalidad. De esta forma, se llegaría a considerar la muerte y la destrucción como fases inevitables y armónicamente integradas en el ciclo de la existencia, premisas fundamentales para un nuevo nacimiento; se llegaría, como escribe Carrasco, a “soñar con la destrucción” en el poema, “o soñar que el archipiélago todo / se deshace se desarma / o se transforma” (2012, 24), para luego levantarse a construir.

En este artículo propondré una lectura de cómo las sensaciones que se van elaborando estéticamente y se transmiten al espectador o lector en la performance de danza, en la película y en el poemario, dan cuenta de esta sintonización de los sujetos con los ciclos naturales encarnados en el terremoto, abriendo la reflexión a una dimensión existencial más amplia y a la vez más sutil. Mi propuesta consiste en que la clarividencia cegadora que acompaña el mensaje de las tres obras se debe, paradójicamente, a que el núcleo enigmático de la experiencia, el *quid* del suceso traumático, es mantenido fuera del alcance y de la aprehensión inmediata de la consciencia. De la misma forma como los dedos de una mano tienen una percepción mediada del objeto que tocan si el contacto se realiza a través de una gasa, la obra artística va tanteando apenas el precipicio de lucidez que se abre en ocasión de la catástrofe, deteniéndose en las percepciones que se van generando de este contacto sobrio. Las obras aquí convocadas tocan sin tocar este límite y a la vez no lo tocan tocándolo, de acuerdo al concepto propuesto por el filósofo francés Jean-Luc Nancy: “con el sentido”, escribe Nancy, “hay que tener el tacto de no tocarlo demasiado” (104). El tejido sensorial que estas obras van generando se compone precisamente de la impalpable reticulación de contigüidades, contactos tangenciales e intersticios descritos por el filósofo francés, porque las sensaciones que lo componen resultan, ellas mismas, mediadas por la representación y, más particularmente, por la proliferación de *media* entre los cuales transitan debido a la vocación intermedial que las tres obras comparten. Es decir, el “no tocar tocando” se lleva a cabo justamente gracias al efecto de representación indirecta dado por los entrecruzamientos intermediales que se pueden observar en cada una de estas obras (el cine con la fotografía, la poesía con el cine, la danza con la música y el teatro).

2. VISIÓN LÚCIDA Y SENSACIONES MEDIADAS: LA INTERMEDIALIDAD

En las tres obras, las sensaciones que dan cuenta de las resonancias psico-emocionales del terremoto no son “simples” e “inmediatas” como las que se transmitieron por los *mass media* en los días posteriores al terremoto. Esto condenaría el mensaje estético a caer en una *remake* de la emotividad en el momento de su primera mediatización, descrita por la crítica Francine Masiello, en ocasión de ese terremoto, en los términos de “un detalle exteriorizante sin profundidad de sentido, un evento marcado por la velocidad de los medios, por la rapidez acelerada, que nunca llega a tocarnos a fondo ni despierta ninguna reflexión” (261). La mirada de la cámara mediática, quizás por la alta definición que la caracteriza, parece rebotar en la superficie de los aspectos emotivo-perceptuales que va capturando y lanzando en el éter. Las obras aquí convocadas, por el contrario, se aventuran en una perspectiva visual afín a la situación óptico-pura pensada por Gilles Deleuze, la de un ojo que capta “un exceso, algo demasiado potente en la vida o algo demasiado miserable, demasiado terrible” (2007, 508). La imagen óptico-pura o sensorial pura, descrita por Deleuze, inhibe en la persona que la experimenta las acciones reflejas que podrían seguir, interrumpe los comportamientos previsibles y perturba los clichés, abriendo una zona de claridad mental o epifanía laica.

Paradójicamente, en las tres obras tal lucidez deriva sus efectos perturbadores de la opacidad, del presentimiento, en fin, de un tanteo que llega a las cosas a través de una “espesura” de cuño merleau-pontiano. Escribe Maurice Merleau-Ponty que el proceso perceptivo es mediado por la espesura —una especie de atmósfera en el sentido meteorológico del término— que está entre el cuerpo que percibe y la cosa percibida; el sujeto puede de esta forma acceder con todos sus sentidos a las cosas que sobrevolaba anteriormente desde una visión alejada y demasiado exacta para ser real: “the thickness of the body, far from rivaling that of the world, is on the contrary the sole means I have to go into the heart of the things, by making myself a world and by making them flesh” (135).

La espesura fenomenológica constituye el análogo, en el plano de la percepción, de lo que en el plano de la representación es la combinación y multiplicación de los planos, los géneros y los soportes en los cuales una determinada percepción va apareciendo. El proceso creativo que da cuenta de esta situación se define como “intermedialidad”. Esta es la combinación y/o hibridación de formas y medios estéticos, la cual produce contactos, superposiciones y mezclas dentro de una obra en varios niveles: desde la naturaleza del soporte material hasta las resonancias simbólicas de un elemento determinado o las respuestas estéticas del público. Con la práctica de la intermedialidad las sensaciones resultan afectadas tanto en lo que atañe a la representación —los experimentos de cruce de fronteras mediales y sensoriales— como, sobre todo, en lo que incumbe a la percepción de los contenidos sensibles de la obra por parte del receptor —la percepción de un medio o forma estética como si se tratara de otra, por ejemplo, “a piece of music demanding to be perceived through the filter of a piece of poetry” (Englund 76). En particular, la naturaleza intermedial de determinadas obras conlleva que éstas ya no puedan ser pensadas como un texto a descifrar cognitivamente según lo que propone la semiología, sino como una experiencia global que apela a todos los sentidos y que requiere que su receptor se adentre en ella corporalmente. Como resume la estudiosa de cinema intermedial Ágnes Pethő, “there is no perception of mediality until there is no tactile or embodied experience” (75).

En este territorio intermedial en el que necesariamente las sensaciones van adquiriendo una importancia central, las tres obras aquí convocadas encuentran su hábitat. Su particularidad es que por medio de la multiplicación de ámbitos mediales, la percepción que en ellas se manifiesta y se transmite al público se va moviendo en una especie de regresión *ad infinitum*, en una suerte de juego de espejos, donde cada referencia tiende a mantenerse en el circuito de la representación, es decir, de la mediación. Recordando la metáfora referida anteriormente, la analogía en que se funda la presente propuesta es que las obras (los dedos) van tocando, sin “tocarlo”, el *quid* del terremoto (el objeto) a través de la gasa (la espesura perceptiva, es decir el conjunto de las sensaciones complejizadas a través del proceso intermedial).

3. ENSAYO SOBRE LA MANCHA DE GERMÁN CARRASCO: NADA ES ETERNO, O LA CONTEMPLACIÓN DEL TIEMPO

El primer poema de *Ensayo sobre la mancha* de Germán Carrasco² hace aflorar a una misma superficie poética campos semánticos diversos: la tipografía, la medicina, el derecho, la arquitectura, el psicoanálisis, el cine y, por supuesto, el fenómeno del terremoto.

Las erratas son goteras,
tests de tolerancia,
pruebas de carácter.

La buena arquitectura se llueve,
cliché de la arquitectura sesentera
que creo entender:

existe un deseo inconsciente
y es que la natura nos invada
en una larga y lenta toma.

Por eso esa extraña indiferencia
contemplativa luego del terremoto.

A cada uno de los ámbitos mencionados se asocia una comprensión cognitiva y perceptiva diferente, que en este caso se amalgama con las demás en el espacio de uno o dos versos. Se evidencia así una suerte de palimpsesto de sensaciones, en el contexto de un lenguaje que también se erige sobre una mezcla inédita (la demostración racional y la empatía),

² Germán Carrasco (Santiago, 1971), poeta. Ha publicado *La insidia del sol sobre las cosas* (1998); *Calas* (2001); *Clavados* (2003); *Multicancha* (2005); *Ruda* (2010); *Ensayo sobre la mancha* (2012); *Mantra de Remos* (2016) y el libro de prosas *A mano alzada* (2013).

para explicar la interdependencia entre la psicología colectiva de la población de un territorio sísmico y las manifestaciones de la inestabilidad geológica: “existe un deseo inconsciente / y es que la natura nos invada”. Al sólo nombrar el “deseo inconsciente”, el hablante del poema ubica a sus lectores en el ámbito del psicoanálisis, específicamente, en lo atingente a la teoría de los ciclos muerte/vida y destrucción/creación. Esta referencia culta es modulada a partir del esfuerzo empático del hablante por entender un “cliché” —término con el cual se designa una pre-comprensión superficial y banalizada de algo más complejo, a la cual, sin embargo, se adhieren las simpatías emotivas del poema— de un estilo arquitectónico de los años sesenta que, con la debida investigación, el lector podría llegar a ubicar dentro del vasto cauce de la arquitectura organicista. Esta alusión insta al lector a aceptar el juego de adivinanzas eruditas organizado por el autor: buscar o imaginar los referentes específicos que, en el proceso de decantación del material poético, han sido borrados. Detrás de esta alusión a la arquitectura, pensando en la historia de la arquitectura chilena, el lector podría suponer un Abraham Freifeld —el urbanista y escultor de origen rumano quien introdujo el neo-costruccionismo orgánico en Chile— o un Carlos Martner —el realizador de las piscinas del Cerro San Cristóbal en Santiago y propulsor de un concepto naturalizado de la arquitectura. La contribución perceptiva del lector en el proceso de imaginación de los referentes se ve multiplicada *ad infinitum* hasta arribar a una indeterminación que, según plantea Agnes Pehtő, es tanto más efectiva y sugerente cuanto más imposible se hace la averiguación de sus fuentes inspiradoras (2011).³ Así, la imagen se vuelve, finalmente, metamórfica, inimaginable. La mescolanza y borradura de registros, alusiones, contextos, referentes

³ Acerca de casos como el de la película *Le petit soldat* (1963) de Godard, donde uno de los personajes especula si el color de los ojos del otro personaje puede compararse con un gris de Renoir o un gris de Velásquez, escribe Pethő: “such references are effective because the viewer cannot verify them. We must add, that they cannot be verified not because of the possible ignorance of the viewer, but because of the structure of the reference: the concrete name is referring to a whole range of possible literary works or paintings” (305).

y procesos poéticos, constituye el sello de una vacilación estética que se transforma en indeterminación y pluralidad perceptiva.

Sin embargo, otra capa de duplicidad y ambigüedad se añade en el verso que especifica y aterriza el ante mencionado cliché relativo a la arquitectura: “La buena arquitectura se llueve”. En este caso, aplicando la fina orquestación lingüística de una escritura que Alejandro Zambra define como “mestiza”, ya que junta “jerga de todo tipo dialogando por primera vez: tecnicismos de la lingüística y el taller del escritor, al lado de dialectos, sociolectos, idiolectos (los arrumacos siempre son personales) y una gama nada despreciable de extranjerismos” (137), el poema articula la estética de la gotera, que puede ser pensada en línea con el *dripping* pollockiano, con la pragmática nada sublime de la gotera de una casa que “se llueve”, como se dice usualmente en Chile, dejando a varios habitantes —sobre todo de los estratos económicamente desfavorecidos— con sus casas y pertenencias inundadas por las intensas lluvias invernales. Es decir, se visibiliza la mescolanza que se produce, por medio de una mirada empática, irónica y culta a la vez, entre los planos de la realidad social y de la invención artística.

Finalmente, en los versos “y es que la natura nos invada / en una larga y lenta toma”, la opción de descartar la solución adverbial más convencional “larga y lentamente” en beneficio del lenguaje técnico del cine, es una solución retórica plenamente intermedial que transfiere los procedimientos formales del cine al ámbito de la “natura”, la cual se supone por definición incontaminada de artificio y carente de planificación autoral. Se verifica en este caso un sobresalto metaléptico,⁴ referido a términos

⁴ Del griego *meta* y *lambano*, “tomo” “a través”, la metalepsis consiste en “figures [that] appear to link themselves in replicant chains, double up on themselves, invert themselves, or merge into each other” (Cummings 232), siendo la figura originaria muchas veces tomada de un contexto literario, es decir, ya representacional de por sí. Además, la metalepsis es un “temblor” retórico que rompe las barreras de la diégesis mezclándola con la declaración de los procedimientos técnicos que la sustentan: “it opens a small window that allows a quick glance across levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of the boundaries” (Ryan 207).

tomados del cine. Si las premisas de la estrofa predisponen al lector a una inmersión en las profundidades de la psique y de los ciclos naturales, su conclusión lo desorienta y le impone reprogramar sus inferencias tanto cognitivas como perceptivas ligándolas un ámbito artístico-tecnológico. Los saltos y las caídas de un medio a otro, de un nivel a otro, dejan al lector con una sensación de vértigo y mareo; a la vez, la cercanía del tono coloquial lo toca en sus pliegues más profundos. Por medio de dicho toque suave y confidencial, este poema inaugura el tema de la muerte, del final que aguarda a todos.

El tópico de la muerte se va aclarando y desarrollando más adelante en el poemario en los términos de una meditación sensible sobre el tiempo y la perfección de la forma, donde el elemento sísmico funciona como coagulante y contexto a la vez. El poema “El mundo tiene manchas hermosas” estetiza el símbolo fundamental de la obra —las erratas, las manchas, las sobras— metamorfoseándolo en hojas otoñales en el parque, pecas en los rostros de actrices famosas, en manchas en las manos de una mujer madura y en la silueta que deja un cadáver en el lugar donde quedó el tiempo suficiente como para que creciera pasto a su alrededor. Así como la calavera, protagonista de la famosa iconografía medieval y moderna del *memento mori*, hace su atisbo sin mayores anticipaciones en el medio del poema, no hay explicación de la identidad de este cadáver ni de las causas de su muerte; el poema únicamente se detiene a recalcar los contornos del “molde perfectamente dibujado / por la hierba” (19) en posición supuestamente fetal y a paragonarlo a Tangata Manu, figura mitad hombre y mitad pájaro de la cultura pascuense, cuya silueta redondeada es reproducida en la página por medio de un pequeño dibujo. La reiteración de una misma forma circular en diferentes manifestaciones, medios y contextos (verbal y pictórico, cinematográfico y etno-mitológico), así como el concatenarse paratáctico de imágenes que no buscan justificación o explicación más allá de su mero “estar allí”, delatan una pulsión por alcanzar la perfección siempre elusiva de lo estético. Esto es, la meditación sobre la muerte no transita por la complejidad de un razonamiento conceptual y profundo o por la intensidad de la emoción traumática, sino que, por el contrario, se

realiza en la superficie y la textura de los lugares y materiales más comunes, banales y cotidianos que sobreviven a los terremotos y perseveran en los períodos de inactividad sísmica. De esta manera, no queda descartado el ingrediente ético en la belleza formal, ya que éste se recupera en las cosas de uso común (loza sin lavar, lavabos, sofás, cuadernos, cartuchos, pétalos) o las personas cercanas (hermanas, colegas de trabajo, amantes por un día, actrices favoritas) que son objeto de la mirada estetizante del poeta. Lo estético no implica el alejamiento de la mancha, de la errata, de la fisura sino que, como dice el mismo autor en una prosa sobre el terremoto, “conciencia y aceptación” (Carrasco 312) de las mismas. Para el autor, contornear el trauma del terremoto por medio de la estetización significa exaltar la relación entre belleza y tragedia: “Es curioso y en extremo incorrecto políticamente afirmar esto en un país azotado por la tragedia y en donde los que sufren son los mismos de siempre, pero hay una belleza en esa renuncia. La vi en varios rostros luego del terremoto” (112).

En el poema que sigue el anterior, al elemento de la forma que rescatamos en el análisis anterior se añade el elemento del matiz o tono de color: el cuerpo de una muchacha con la cual el hablante tiene un *affair* breve e intenso se vuelve, en razón de las marcas dejadas por dos trajes de baño diferentes en el proceso del bronceado, soporte de una manifestación concreta del paso del tiempo. Dice el poema: “Una fascinante / y nueva especie de arcoíris descubierta por mí. / Tres tonos de piel. Tres mujeres / Hacer el amor con tres mujeres” (Carrasco, *Ensayo* 22): el hablante puede tocar el tiempo y su misterio —la presencia de tres mujeres en una, o la permanente inestabilidad de un territorio sísmico evocado en el paralelismo entre sexo y terremoto— a través de la forma, en una concentración y contracción sincrónica que se vincula con el *kairós* del “jardín de las rosas” y sus presencias inmateriales y, sin embargo, intensamente percibidas de los *Cuatro cuartetos* de Eliot. De nuevo, no hay intención alguna de ahondar descarada y burdamente en la auto-conmiseración plañidera del “trauma”: como lo señala la cita explícita a Eliot en otro poema, “la presencia del dolor alivia / pero la especie humana no puede / soportar demasiada realidad” (12). La obra de arte no quiere tener, frente al suceso

del terremoto, una función catártica sino que, consciente de la debilidad y vulnerabilidad de la consciencia humana, su intención es procurar alivio. Manteniéndose, nuevamente, en la superficie, la poesía permite un desvío en un sano olvido de las secuelas inútiles para la psique y en la rememoración de lo que sí es fundamental: la centralidad de los afectos, el valor del tiempo presente, la proximidad de muerte y vida. El poemario concluye con un texto que, con su aparición pausada y holgada en la blancura de la página, abre los pulmones a este ritmo más básico y hace “limpieza” en tono menor: “manguerear / la vereda, / el dolor / el polvo / se va / por los intersticios / de las baldosas / con el ritmo / de mi respiración” (29).⁵

4. **TIERRA EN MOVIMIENTO DE TIZIANA PANIZZA: LA CARICIA DE LO HÁPTICO**

La película *Tierra en movimiento* de Tiziana Panizza⁶ también interroga el terremoto utilizando la intermedialidad como herramienta estética y operativa; en este caso, el documental se mezcla con la poesía y la fotografía. La película fue concebida en conjunto con Germán Carrasco

⁵ La insistencia de varios poemas en la belleza de la forma, más allá o a pesar de la destrucción no debe, sin embargo, dejar en segundo plano la denuncia de un sistema económico inicuo. Ésta se trasmite, coherentemente con la tónica intermedial del poemario, a través de referencias a otros medios —el documental *In the pit* (*En el hoyo*), 2006, del autor mexicano Juan Carlos Rulfo, sobre las condiciones precarias de los obreros que construyen el Periférico en el DF o a través de la alusión intertextual al poema “Preguntas de un obrero ante un libro de historia” de Bertold Brecht. De ninguna manera la poesía de Carrasco quiere desvincular “la palabra” poética de “la contru” (construcción edilicia) real (25), la creación artística de la circunstancia socio-económica.

⁶ Tiziana Panizza (Santiago, 1974), directora de documentales y docente de Cine en la Universidad de Chile. Ha realizado video-poemas junto a Germán Carrasco, y otras películas, entre las que figura la trilogía *Dear Nonna: a film-letter* (2005), *Remitente: una carta visual* (2008) y *La última carta* (2013); y los documentales *74 metros cuadrados* (2013) y *Tierra en movimiento* (2014). Es autora de las investigaciones *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica* (Ed. Cuarto Propio) y *Recuperación de la historia fílmica en Isla de Pascua* (Ed. Pehuén).

quien se encargó de los textos; en algunas oportunidades los mismos poemas de *Ensayo sobre la mancha* se integran, con pequeños ajustes, al video. Se podría decir que hay una permeabilidad estructural y originaria entre los medios artísticos, aunque las inflexiones temáticas y las soluciones formales puedan diferir en algunos puntos.

La secuencia inicial del filme, la demolición del emblemático edificio Alto Río en Concepción,⁷ es dominada por una fijeza que el control del encuadre y de la composición vuelven exasperante, claustrofóbica. Lo único que se oye son ruidos de excavadoras, lo único que se mueve con una amplitud perceptible —en algunas breves tomas— son sus brazos y baldes sacando material. Los comentarios verbales no son sonoros sino que aparecen escritos en la pantalla negra entre toma y toma. Los planos fijos de escombros, fierros y bloques de concretos, colchones y paños de colores, se transforman, gracias al proceso intermedial, en fotos que sólo el temblar mínimo de alguna hebra de género a causa de alguna corriente de aire denuncia como tomas cinematográficas, insertadas en el tiempo.⁸ Los detalles de una almohada, un chal, un chaleco, un cubrecolchón, una prenda íntima, mezclados con los despojos de concreto y fierro son “fotos”, perturbadoras en su cercanía y exactitud visual, de las vidas aniquiladas que habitaban el edificio. Crean una memoria paralela y contraria a la memoria doméstica del álbum de fotos de familia que se exhibe a continuación en el filme, una memoria afincada en lo *unheimlich*,⁹ en la

⁷ El edificio Alto Río fue una de las construcciones que se desplomaron en Concepción debido al terremoto. Murieron ocho personas y setenta resultaron heridas. El caso judicial generó polémicas e indignación entre los ciudadanos por derivar en una condena de los responsables muy menor en comparación al daño causado.

⁸ Escribe Gilles Deleuze, en *La imagen-tiempo*, que en el momento en que la imagen cinematográfica se encuentra más cerca de la foto, por ejemplo, en los planos fijos de objetos inmóviles, también se distingue visiblemente de ella. El cine, a diferencia de la foto, registra lo que no cambia: vuelve sensible y perceptible el tiempo.

⁹ Sigmund Freud define como *Unheimlich* lo familiar que se vuelve inquietante y siniestro, cuando los confines entre realidad e imaginación y entre intimidad y exposición se tornan difusos.

fijeza de lo que no es familiar e íntimo, sino expuesto a la pérdida y a la intemperie. La casi inmovilidad de estas tomas complementan el juego metaléptico de la toma de apertura, la *mise en abyme* entre la imagen fija del edificio caído y el contexto real y dinámico de demolición; sólo gracias al desplazamiento de la cámara hacia el contexto de las obras nos damos cuenta de que la imagen es en realidad el cartel del Ministerio de Obras Públicas de Chile que anuncia la demolición. Otra imagen que produce una sensación desesperante de fijeza es el despojo de muro que se mantiene al borde de la montaña de escombros y la pared perimetral de las obras, frente a la cual un hombre se queda aparentemente mirando al vacío, aunque luego un nuevo movimiento de cámara nos haga percatar de que estaba observando las obras.

La insistencia en estos encuadres intermediales a la vez fotográficos y cinematográficos, casi abstractos en su inmovilidad aunque compuestos por elementos muy reales, invita a una meditación sobre el régimen de la representación y la memoria. Por un lado, la representación es discutida en tanto engaño de un sistema neoliberal fundado en la apariencia, en el sueño del “estilo de vida moderno feliz [anunciado por] la publicidad” (0:58) que encubre la especulación de las inmobiliarias. Sin contradicción aparente, la tragedia culmina en la construcción, a pocos pasos del edificio demolido, de un memorial que costó cuatro millones de dólares, un desperdicio que el documental se encarga de denunciar. Entendida en estos términos, la representación producida por los organismos institucionales se desentiende de las materialidades y de las afectividades que integran tanto la vida como la muerte, tragadas por las dinámicas de la sociedad del espectáculo y del capital: la memoria se fosiliza en un monumento.

Por otro lado, el trabajo artístico se preocupa de agrietar el sistema representativo que de él depende con la voluntad de mantener al espectador alerta acerca de la distancia que media entre realidad y representación. La representación es vista aquí como “mediación” y juega con los regímenes perceptivos de la realidad y del arte por medio de repetidas metalepsis a lo largo de la película, del doble registro de la grabación digital moderna y de la grabación en súper 8, del reflejo de la cámara en la ventanilla del auto

que recorre los lugares afectados por el terremoto. La representación de la memoria emprendida por la obra artística apuesta es por lo lábil, la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico, la materialidad del suceso: “Pero, ¿por qué no dejarlo así, como parte de nuestra memoria sísmica? Los restos del edificio Alto Río como un gran museo abierto, un testimonio” (02:25). Un *memento* más específico e históricamente acotado que el propuesto por Carrasco en el poema revidado, el museo abierto del edificio a sí mismo y a sus víctimas se conjuga con la otra cara de la memoria: el olvido que sana y que permite seguir adelante. El olvido es un descanso, “una muleta para seguir viviendo en esta geografía inestable, porque cada 15 años este territorio es bombardeado” (03:44). Es por eso que el documental renuncia a contar las escenas espectaculares de los saqueos, el gran derrumbe, la desesperación de la gente, en una palabra: lo “sensacional” mediático; y se dedica a explorar los bordes, lo que va quedando, “el extraño sentimiento de complicidad entre quienes han sobrevivido” (06:06), con un ojo “en el final” (07:13), la muerte. La obra tematiza y pone en práctica retóricamente la sugerencia ético-estética de Nancy de “no tocar tocando” (2013) al privilegiar lo nimio, lo residual, lo vivencial en sus varias expresiones (desde los ancianos que recortan papelitos en forma de corazón y estrella a los niños que se bañan y juegan entre los chorros de agua en verano). El filme rescata lo que pervive en el perímetro del trauma del terremoto pero también pone en resalte el proceso por el cual éste se va recubriendo de capas orgánicas y finalmente es dejado atrás. En este sentido, comparto la reflexión de la crítica cinematográfica Irene De Petris cuando escribe:

En realidad, más que de resistencia, la comunidad humana sísmica del documental de Panizza parece ensayar pequeños actos de resiliencia. Sabemos que los sobrevivientes a grandes desastres se ven obligados a restablecer una especie de equilibrio interno, a menudo precario y frágil, entre el recordar demasiado y el recordar demasiado poco. El olvido es parte de la memoria y de la elaboración de la catástrofe y la poética de la textura en el documental de Panizza se vuelve también parte de esa política de la resiliencia. (s/p)

Las sensaciones, especialmente el tacto, juegan un papel crucial en esta dinámica de representación, memoria y resiliencia. Un ejemplo muy eficaz de ello se encuentra en el fragmento correspondiente a la lectura de la casi totalidad de un texto poético tomado de *Ensayo sobre la mancha*, “En Santiago” (27:13).

En Santiago, le suplicaba a mi hermana
que no quitara la parte oxidada, marrón
de las flores que yo le había regalado
cámbiales el agua si quieres pero no elimines
esas hojas, deja
que se 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;
hoy te voy a leer un libro de Tanizaki
acerca de pátinas y vestigios
del tiempo sobre las cosas.

El fragmento de la película juega intermedialmente con el poema a partir del elemento de las flores, traduciendo la cercanía coloquial y el contexto familiar del poema (registro literario) en proximidad táctil a los gestos del florero y a los pétalos de las rosas en una escena que ocurre en una feria de barrio de Concepción (registro audio-visual). La intimidad perceptiva a la que me refiero se manifiesta en los sonidos leves y metálicos

que acompañan la escena, como un carrusel; en los detalles toscos elevados a nota estética, como la mancha roja de la bolsa del supermercado Unimarc combinada con el rojo de la rosa; en la voz en *off*, con su textura y su calma; en la calidad desgranada de la estética del formato súper 8, con su aura retro y popular; finalmente, en la inversión del fluir real de la secuencia: muy pronto nos damos cuenta que los movimientos van retrocediendo en el tiempo en lugar de avanzar. Gracias a una ralentización de la película en la primera parte y al efecto barrido en la segunda, la atención del espectador es llevada al ámbito de lo táctil. Siguiendo a la teórica de cine Laura Marks, esta situación intersensorial sería clasificable como visualidad háptica, la cual invita la mirada a hacerse acariciadora, a acercarse al objeto renunciando al control óptico y a la separación con respecto a éste, a moverse en la superficie de las cosas abandonándose al erotismo de las texturas y de los detalles mínimos (2002). En la escena de la película de Panizza, el espectador está puesto en la situación de percibir en sus yemas la superficie lisa, tersa y fresca de los pétalos. Además, al simular re-hojar (imaginando un verbo que sea lo contrario de deshojar) el capullo, el espectador se sume en la ritualidad de un acto atento, amoroso, que busca reconstituir y guarecer en lugar de eliminar y desarmar. Los residuos de comida y las hojas oxidadas del poema se trasmutan en los pétalos y los tallos eliminados del video para indicar, nuevamente a partir de las sobras, un camino de meditación perceptiva y un oasis de descanso reflexivo del bullicio que embota los sentidos.

Podríamos pensar que en el filme se delinea una metafísica de los sentidos, fundamentada no en un vitalismo extremado y en el empuje hacia el descubrimiento de lo nuevo, sino que en un estado de ánimo “residenciario” (13:12), que insta a abandonarse, a esperar el fin pasivamente o bien acompañándose con pequeños actos y actividades, como los huéspedes del hospicio para ancianos en Hualpén (138 km del epicentro). En la grabación ralentizada y algo trémula del formato súper 8 se instala una rítmica de lentitud, incluso de detención contemplativa, que deja el espacio y el tiempo para “cerrar los ojos y sentir los pájaros” (13:14). Significativamente, la voz no dice “escuchar”. La sensación es desvinculada de

un canal perceptivo privilegiado y tiende a envolver al objeto, en este caso el canto de los pájaros, desde un abrazo más complejo y completo que induce a la meditación. Esta sensación más global, casi reflexiva, es objetivo y medio a la vez de un aprendizaje que se vale de la paciencia y la atención: “paciente y cabizbajo oficio de sacar las legumbres de sus vainas. Retornamos al kínder, a recortar papelitos para afinar la motricidad y a aprender a considerar la presencia del otro” (14:23). Con el mismo propósito de reaprender a sentir, desde la humildad y la simple imitación, se recorren los demás lugares que componen un cinto ideal alrededor del epicentro del sismo. Aparecen así los ya mencionados personajes de Ninhue, la señora que borda, y de Cahuil, los obreros, cada uno de ellos absorto en su oficio aprendido manualmente, por medio de la repetición.

Una mención especial dentro de la lógica de la percepción mediada amerita el tratamiento de la voz en el documental. Como afirma Germán Carrasco en una crónica acerca de la composición del documental junto con Panizza, “la voz que dice el texto que acompaña a las imágenes en nuestro filme debe ser cautelosa, cercana al silencio. La única voz que es posible de articular luego de una tragedia . . . voz baja que apenas rompe la barrera de la glotis: puerta que se atasca naturalmente para no proferir barbaridades en momentos únicos” (2013: 305). En el filme, esta voz mantenida en un tono neutro es la de la misma directora. La voz se hace espejo del escueto aparecer de versos sobre fondo negro que contraponen la película. Pero también es la voz única e individual de una persona que va creando, a través de la textura y los ritmos de su habla, una sensación íntima¹⁰ y simultáneamente no invasiva: una “justa distancia”. En ese intervalo que separa la subjetividad de la voz en *off* y de la documentalista de las personas representadas en el filme, se van acogiendo las voces de quienes llaman a las radios para tener noticias de sus seres

¹⁰ Pablo Corro trabaja la dimensión de la intimidad en los videos de Panizza, también aludiendo a la importancia de la voz en la creación de una atmósfera de cercanía con el espectador (2009).

queridos. Son mensajes en su mayoría telegráficos, funcionales, pero que dejan traspasar la emoción contenida de las personas que se encuentran en la incertidumbre de si un pariente o amigo está vivo o muerto. Son, por citar a Michel Chion, voces que tienen la función de cordones umbilicales: “the voice could imaginarily take up the role of an umbilical cord, as a nurturing connection” (62); cordones umbilicales que unen las personas con la esperanza y con los demás integrantes de la comunidad transitoria que se crea alrededor de un suceso sísmico. La voz en *off*, a pesar de que aparentemente se retira para dejar espacio a estas otras voces, crea en realidad una red que las sostiene, que las “media”, en la liricidad a la cual cada imagen o sonido finalmente apunta. En dos momentos de la película, al leer un fragmento poético de Carrasco en un nuevo tránsito intermedial que mezcla poesía y video, la voz en *off* parece rezumar la emotividad contenida de estas voces al transformarla en el ritmo propio de la lectura poética, sellando así el mensaje de la obra: “Las prendas secándose son banderas de rendición, la gente no puede más y se rinde. Las banderas de rendición que destilan el sudor del quehacer y las historias de sábanas de afectos y sueños pasan inadvertidas para un sistema basado en la deuda y el miedo. Una pausa, porque la bandera blanca pide un respiro” (33:40).

5. UN SISMO DE CARLA BOLGERI: HACER CONCIENCIA PERCEPTIVA DE LOS ACTOS COTIDIANOS

En la coreografía de su obra *Un sismo*, Carla Bolgeri¹¹ vincula los movimientos de la danza con la dimensión narrativa del teatro que se hace cargo de detallar la atmósfera familiar, cotidiana y afectiva en la que se desarrolla el suceso. En este caso, lo intermedial se juega en la conjunción del medio teatral con la danza. Los protagonistas son cuatro jóvenes

¹¹ Carla Bolgeri (Santiago 1984), coreógrafa y bailarina, fundadora de la Compañía H e invitados. Ha estrenado las obras *H* (2011), *Nación* (2013), *Un Sismo* (2014).

vestidos con ropa de campamento de verano (una alusión a la actividad económica de Talcahuano, una de las zonas más afectadas por el terremoto, pero también a la infantilización sufrida por las nuevas generaciones de adultos) que se mueven entre “islas”, las cuales pueden ser interpretadas como los lugares reales y los ámbitos afectivos en donde las consecuencias del sismo se volvieron más patentes: el muelle (la actividad económica), la casa (la familia), la playa (la relación amorosa), la bandera (la identidad y la cohesión nacionales).

El único pasaje de la obra que se refiere explícita y miméticamente al suceso del terremoto contextualiza este último en el momento de “la once”, la típica comida chilena que reúne a las familias a las 18 de la tarde. Los bailarines, quienes representan a cuatro amigos, repiten los gestos siempre iguales de tomar té, hacer zapping, fumar, dormir en el sillón, sacarse una *selfie* todos juntos. Los gestos, explorados y distorsionados a través de una repetición compulsiva, transitan en un límite que los vuelve reconocibles y extraños a la vez. A esto se suman los ruidos de succión y masticación amplificados y, a medida que empieza y se intensifica el temblor, el sonar de una taza entrechocando con su platillo y unas voces confusas que el eco del micrófono hace especialmente dramáticas. En ese punto, dentro de la misma danza se genera una tensión hacia la expresión verbal propia del teatro, sin embargo el lenguaje utilizado es una imitación inventada de sonidos que recuerdan el japonés. El nivel semántico de la lengua no alcanza: lo que “toca” la emocionalidad ligada al terremoto “sin tocarla” en exceso y más bien hermanándola con otra es la consonancia del desastre que afectó Chile con el análogo suceso del terremoto y el tsunami en Japón un año después.

Como en los autores anteriormente investigados, también para Carla Bolgeri el tema de la memoria es crucial en la representación del suceso del terremoto. En esta escena colisionan los flujos de los dos tipos de memoria identificados por Henri Bergson: la memoria-hábito, o sea el conjunto de acciones necesarias al vivir cotidiano aprendidas a lo largo de los años, una memoria tan internalizada y naturalmente predispuesta a desarrollarse en acción que escapa a la conciencia; y la memoria-recuerdo, la

cual asigna a un suceso la unicidad de una fecha y un lugar inconfundibles (1959). La memoria-recuerdo del sismo, en otras palabras, interrumpe las memorias-hábito en su normal funcionamiento y las expone al foco de una atención nueva. A partir del trauma, se revisitan las acciones cotidianas más simples en sus mecanismos automatizados, en sus texturas perceptivas, en su primordial trascendencia para la vida. Se llega así a la capa más interna y mínima de la memoria: después de los tiempos desmedidos de la naturaleza y el *memento mori* de Carrasco, la memoria familiar y ciudadana encarnada en los desechos del derrumbe, los álbumes de foto y en el costoso memorial a las víctimas en Panizza, la memoria propuesta por Bolgeri se adentra en la memoria inconsciente y automática de las acciones de todos los días. El espectador es invitado a reconsiderar desde una nueva perspectiva sus propios procesos perceptivos que por habituales pasarían desapercibidos, en un acto de exploración que conjuga lo especulativo con lo sensible.

Por otra parte, la música que acompaña el desarrollarse escénico del suceso del terremoto tiende a llegar al público en su dimensión más bien física y emotiva, como onda sonora que tiene un impacto táctil y se organiza por capas. Los sonidos emitidos por los altavoces se componen de un variado espectro de frecuencias, entre las cuales hay frecuencias tan bajas que el oído humano las capta sólo parcialmente, siendo el cuerpo el que las detecta en forma de vibración sonora. Según lo comentado por Carla Bolgeri, el sonido se compuso incluyendo como base el supuesto zumbido de la tierra desplazándose en el espacio y superponiendo luego capas de otros sonidos producidos por instrumentos, como guitarra, teclado, sintetizador. Encuentro interesante la idea de vincular el terremoto con algo que trasciende lo humano, a pesar de que estos sonidos del universo disponibles en Internet pueden no ser archivos científicamente fundados. Como en los otros dos autores, se hace presente en el evento circunscrito del terremoto la dimensión desmedida (valga el juego de palabras) del universo, la amplitud de una naturaleza que reabsorbe al ser humano en sus ciclos cósmicos, junto con un tratamiento de la sensación de orden sinestético, intermedial y multiplicado en capas complejas.

6. EL INTERCUERPO: APERTURAS A LA COMUNIDAD PERCEPTIVO-AFECTIVA

En este artículo he avanzado la hipótesis de que tres obras artísticas que se han ocupado de representar el terremoto del 2010 en Chile coinciden todas en que el suceso principal no queda en el foco directo de la atención, sino que la representación lo va contorneando y tocando indirectamente, lo “toca sin tocarlo” por medio de soluciones intermediales que conforman una “espesura” perceptiva a su alrededor. Lo que se presenta en las tres obras es el borde, el contorno del terremoto, hilado en la superposición de capas y en la hibridación de medios.

Quisiera concluir indicando una posible apertura a reflexiones ulteriores que surjan de lo que se instala en el espacio del “entre”, llámese intermedialidad, espesura, sensación mediada. Una escena de *Un sismo* es elocuente en este sentido. Una de las bailarinas es sacudida por un temblor debido al frío (tiene escalofríos y sus dientes entrechocan), pero encuentra un rayo de sol que, descubre, le puede transmitir calor. Comparte entonces con los compañeros, también helados, su descubrimiento; los cuatro se reúnen en el lugar, con esa misma cohesión física que los constituye en unidad mínima de la comunidad en varios momentos de la performance, y “sienten” la luz a través de la piel. Se trata, según el psicólogo Daniel Stern, de un ejemplo de experiencia a-modal, típica de las primeras fases del desarrollo psico-perceptivo del infante, el cual no acudiría a un canal perceptivo privilegiado para conocer los fenómenos físicos de su alrededor como lo hace un adulto (1991). Al explorar, como por primera vez, la mancha de luz desde el sentido de la temperatura y del tacto, los bailarines regresan de alguna forma a un estadio anterior al lenguaje y a su categorización conceptual: remontan el río del relacionarse humano con la experiencia vital dejando atrás el estadio de automatización y estandarización de las reacciones, y rescatan la riqueza perceptiva que había quedado olvidada.

Contemporáneamente, en la cercanía consonante de sus cuerpos van creando un fluido invisible que los conecta y puede ser leído como el

aglutinante afectivo que crea comunidad sobre la base de las sensaciones. Carla Bolgeri define esta materia inmaterial “inter-cuerpo” y la explica como el cuerpo “abstracto”, aunque absolutamente palpable, que surge entre los bailarines, a los cuales se les indica moverse manteniendo siempre en su horizonte de atención y tensión física el cuerpo del otro. Pienso que el intercuerpo, además de poder leerse en conexión con la interdependencia entre lo visible y lo invisible y la intercorporeidad consignadas en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, acoge en el cauce de lo eminentemente perceptivo las instancias plurales de la afectividad precaria de nuestros tiempos, que desastres como el terremoto ponen en evidencia. Tal afectividad, de hecho, se manifiesta, como la práctica física de la danza, entre cuerpo y cuerpo. Según Gregory Seighworth y Melissa Gregg, el afecto se encuentra

in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves . . . affect accumulates across both relatedness and interruptions in relatedness, becoming a palimpsest of force-encounters traversing the ebbs and swells of intensities that pass between “bodies”. (1-2)

Es decir, la afectividad espacializada en el inter-cuerpo circula como una tensión perceptible entre los sujetos, conectándolos: constituye, ella también, una capa de mediación y puesta en relación, que visibiliza cómo las comunidades que así se va formando son mínimas, tales como el grupo de amigos o los vecinos del pasaje. El remezón producido a nivel social por el terremoto deja en evidencia la desprotección de la ciudadanía, que tiene que valerse de la solidaridad inmediata entre pocos para salir adelante. Los cuatro bailarines cubriéndose con una colchoneta, el hablante de uno de los poemas de Carrasco confesándose en un contexto de grupo de autoayuda, los mensajes destinados a la búsqueda de parientes y amigos que se apoyan en los puentes de radio locales en el filme, son indicios de núcleos comunitarios mínimos que es preciso ir interrogando tanto desde la crítica como desde la política.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergson, Henri. *Matière y mémoire: essais sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Bolgeri, Carla. *Un sismo. Compañía H e invitados*. Estreno en Matucana100, 2014.
- Carrasco, Germán. *Ensayo sobre la mancha*. Santiago: Ediciones Corriente Alterna, 2012.
- . *A mano alzada*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Chion, Michel. *The voice in the cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Corro, Pablo. “Documentales epistolares”. Lorena Amaro (ed.). *Estéticas de la intimidad*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 69-80.
- Cummings, Brian. “Metalepsis”. *Renaissance figures of speech*. Cambridge: C U Press, 2007. 217-236.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Depetris, Irene. “La resistencia de los materiales. Sobre ‘Tierra en movimiento’ de Tiziana Panizza”. *Informe Escaleno*. 25 de Abril de 2014. Web. 12 de Julio de 2015.
- Englund, Axel. “Intermedial topography and metaphorical interaction”. *Media borders, multimodality and intermediality*. New York: Macmillian, 2010. 69-80.
- Marks, Laura. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (Poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Trad. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- Panizza, Tiziana. *Tierra en movimiento*. Santiago: Domestic Films, 2014.
- Pethő, Ágnes. *Cinema and Intermediality*. The passion for the In-Between. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Seigworth, Gregory y Melissa Gregg. "An inventory of shimmers". *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010. 186-205.

Stern, Manuel. *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós, 1991.

Zambra, Alejandro. "Postfacio". *Calas*. Germán Carrasco. Santiago: J. C. Sáez Ed., 2003. 135-140.