

A lo largo de este texto,[\[1\]](#) se indagará en ciertas estrategias de (auto)representación poéticas de los cortometrajes que conforman la trilogía documental *Cartas Visuales*, de la cineasta chilena Tiziana Panizza, a saber: *Dear Nonna: A film letter* (2005, 14'. Super-8mm a DV/Color); *Remitente: Una Carta Visual* (2008, 18'. Super-8mm a Mini DV/Color) y *Al final: La última Carta* (2012, 28'. Super-8mm a DV/Color), para proponer una lectura del cine en Super-8mm, como imagen intersticial. El uso de este formato *amateur*, la poética que evoca y los umbrales por lo que transita, delimitan las relaciones entre el “yo” y su locus en el mundo interior y exterior de la cineasta y le permiten reflexionar principalmente sobre el tiempo, la perdurabilidad y la memoria.

Intersticio Primero. ¿Autobiografía o Autorretrato?

Como su nombre lo indica, estas “cartas” cinematográficas constituyen un formato de correspondencia, discurso referencial vastamente estudiado desde los géneros testimoniales literarios, pero de relativamente reciente visibilidad y atención crítica por parte de los estudios cinematográficos. A menudo estos trabajos adoptan modos ensayísticos para la representación de la subjetividad de sus autores y, como es el caso de Panizza, transitan en un híbrido entre la correspondencia fílmica, los diarios cinematográficos, el cine doméstico familiar (las *home movies*) y *amateur*, la autobiografía y el autorretrato. La fertilidad de los diálogos entre estas diversas formas de autoexpresión siempre ha tenido cabida en los extramuros de los sistemas de producción industriales, acuñándose en espacios cinematográficos independientes como las vanguardias o el cine de corte más experimental, empleando, en consecuencia, formatos *amateur* tales como el 16 y el 8mm. en celuloide, y luego el vídeo doméstico y digital.[\[2\]](#) Los mecanismos narrativos y estéticos que emplea el Super-8mm y la resistencia que supone el uso del *amateur* en un contexto contemporáneo que lo sitúa en las antípodas del vídeo digital y sus prácticas asociadas a la fugacidad del consumo en un presente efímero e inasible, modelan uno de los rasgos intersticiales más evidentes de la obra de Panizza, gracias al cual sus *Cartas Visuales* se diferencian de las tradicionales autobiografías y se ubican más bien en el terreno del autorretrato. Panizza, al igual que muchos de los cineastas que emplean el Super-8mm en la actualidad, se decide por un empleo del formato que aborda cuestiones relacionadas con la experimentación formal del propio medio tecnológico a través del cual se enuncia un “yo” corporeizado y tensionado entre el espacio mental y el espacio material en el que se circunscribe y emplaza un cuerpo, por lo general, fragmentado. Así, el Super-8mm puede pensarse como instrumento de una política intersticial para el autorretrato, mediante el cual el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, ante un aparato con el que performa una relación tanto estética como técnica (Cfr. Bellour, 2009). Mientras la concepción clásica de la autobiografía describe la coherencia de un relato lineal,

cronológico y continuo que se refiere al pasado, el autorretrato presenta al sujeto de enunciación incrustado en una narrativa fragmentada y discontinua, explorando recursos poéticos y elípticos de naturaleza más metafórica y abstracta y empleando formas que apelan a la circularidad, la repetición, la intermitencia y la superposición. Bellour explica que al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese “yo”, en un “sentido agudo de la vida cotidiana, los gestos, las posturas; una oscilación pendular entre presente y pasado, imaginación y realidad, materia y memoria” (2009: 249).

Si bien es necesario aclarar que para Bellour el video es el dispositivo por antonomasia para el desarrollo del autorretrato, creemos que su concepto “entre-imágenes” para referirse al “espacio físico y mental” que habita en cada zona de tránsito entre los diversos dispositivos multimediáticos que caracterizan el escenario actual de la cultura visual: los vasos comunicantes entre lo analógico y lo digital; lo fílmico y lo televisivo, además de las propiedades inmanentes de cada expresión y las potenciales fusiones entre los lenguajes, pueden ser perfectamente extrapolables a ciertos usos intersticiales del Super-8mm, como lo es en el caso de las cartas de Panizza.



Dear Nonna: A film letter (Tiziana Panizza, Chile | 2005, 14'. Super-8mm a DV/Color).

Intersticio Segundo. Los tránsitos de lo privado a lo público y de la memoria al olvido.

Existen varios niveles en los que operan los rasgos intersticiales atribuibles al Super-8mm en la trilogía de Panizza; entre ellos, el constante vaivén entre las memorias del pasado y

del presente, entre el recuerdo y el dolor del olvido, entre la intimidad de la vida privada y el espacio público del contexto social e histórico que envuelven a la cineasta. Las vivencias que se enmarcan en el espacio de lo privado -lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, sentimental, confesional-, se articulan necesariamente como vaso comunicante para establecer nexos con el mundo histórico (lo público), funcionando como vértice entre la realidad del mundo y su evocación memorística por parte de la cineasta. En el caso de *Dear Nonna: A film letter*, Tiziana se establece algunos años en Londres, con la subsecuente separación de la cineasta del país y de su familia. Su carta moldea una narrativa que se presenta como un intento por recuperar un antiguo rito familiar -la carta- en la que el uso del formato Super-8mm inaugura estrategias que luego veremos reiterarse en el resto de su correspondencia cinematográfica: la fragmentación (independiente del montaje y de la naturaleza fragmentaria del Super-8mm., las primeras imágenes de *Dear Nonna...*, en efecto, son registradas a través de un caleidoscopio); el uso de la evocación mediante la creación de listas de cosas/sensaciones/imágenes/emociones que se nombran y se revelan como quintaesencias que requieren ser fijadas para no caer en el olvido (“Yo recuerdo: tus zapatos, tus muertos en el cementerio, tu máquina de coser”); el uso de la imagen y del sonido a modo de “ensayo-error”, donde se agudiza precisamente la falla y se refuerza el intersticio mediante imágenes oblicuas de naturaleza más abstracta (sombras, reflejos, juegos de luz) que reflexionan acerca de la construcción subjetiva del recuerdo, el olvido y el tiempo. “El tren es una máquina del tiempo”, nos dice Panizza, sentencia que volveremos a escuchar en sus próximas cartas.

El vértice intersticial que actúa como vaso comunicante entre el mundo de las relaciones que performan un “yo” que fluctúa entre el paisaje íntimo de su subjetividad y el paisaje exterior -la ciudad- escenario no sólo del acontecer histórico, sino también del encuentro con la otredad y los relatos que emanan de la realidad social, está marcado en *Dear Nonna...* por las manifestaciones mundiales que clamaban detener la guerra liderada por Estados Unidos en contra de Irak y que Panizza registra desde Londres, en 2004. En el caso de *Remitente...*, en tanto, lo público está representado por la muerte de Augusto Pinochet y las celebraciones y manifestaciones que -tras dicho evento- dejaron en evidencia a un país dividido, con dificultad para articular su historia y su presente (representado muchas veces por Panizza como parte de un tiempo que se concibe como un flujo continuo entre Presente/Pasado/Futuro, casi a modo de puntos cardinales^[3] y con amnesia frente a su pasado: “Si los recuerdos son una imagen, el olvido debe ser ceguera”, reflexiona la autora.

Finalmente, en *...La última carta* -misiva dirigida a Vicente, el pequeño hijo de Tiziana- el tránsito entre lo privado y lo público se articula mediante las marchas estudiantiles de los últimos años en Chile, que exigen una educación pública gratuita y de calidad. Como en

todas sus cartas, Panizza nuevamente acude al acto de nombrar para no olvidar; pero cuando nombra, no solo indica, destaca y evoca, sino también invoca, transita por el intersticio entre pasado y presente, entre memoria y olvido:

«Esta es la lista de cosas que realmente te quiero enseñar: saber tomar agua de una manguera; aprender a dar besos que den escalofríos. Escuchar música con los ojos cerrados. Que el misterio es movimiento. Aprender a chiflar, no a silbar; a reconocer el canto de los queltehués, a prender una fogata, saber entrar en un bosque sin hacer ruido, a distinguir las fases de la luna, saber que hay que sacar juguetes de la mochila para que entren otros, que las preguntas, son más importantes que las respuestas, saber hacer nudos».

Intersticio Tercero. Entre las Home Movies y el Found Footage

Ya en *Remitente...*, su segunda carta, la autora instala una nueva capa de sentido atribuible al uso del Super-8mm. como imagen intersticial, y lo hace reflexionando sobre las películas encontradas que adquiere en el Persa del Bío Bío y que resemantiza al incorporar ahora a sus filmes, aludiendo nuevamente a la compleja operación que existe detrás de la construcción de todo recuerdo, en este caso, encapsulado en cada instante de cada película familiar que la autora se apropia:

«Películas familiares encontradas. Recuerdos a la venta. Home Movies que se suponía debían permanecer en la memoria de la familia para siempre. Imágenes hechas para recordar, son ahora imágenes perdidas, son recuerdos de otros. Son mis recuerdos».

Si bien las cartas de Panizza no pueden considerarse -o al menos no íntegramente- como "*found footage films*" (cine de metraje encontrado), la práctica de reciclaje de estas *home movies* contenidas en sus películas también nos hablan, por una parte, del intersticio genérico en el que habitan las cartas visuales. Al recoger y plasmar vivencias cotidianas, relaciones afectivas y familiares, su parentesco conceptual y formal con las *home movies* y el cine *amateur*^[4] es innegable, aunque -como veremos- en el caso de las cartas filmadas se agrega una dimensión autobiográfica que densifica el registro íntimo del cine doméstico clásico, cuyo imaginario alrededor del hogar es irremediablemente feliz, como si la familia fuese un cuerpo social libre de cualquier conflicto, dolor o tensión. Este cine de "sublimación" presenta a menudo una imagen idealizada de la vida familiar, fundada sobre acontecimientos dichosos que se conciben como memorables para la posteridad: rituales de celebración, matrimonios, bautizos, los primeros pasos de los hijos, sus cumpleaños, navidades, los paseos de verano.



Al final: la última carta (Tiziana Panizza, Chile | 2012, 28'. Super-8mm a DV/Color)

A diferencia de las dos primeras cartas, en las que -pese a plasmar ciertas sensaciones de nostalgia y tensión a raíz de situaciones tanto en el ámbito de lo público, como de lo privado- prevalece finalmente una mirada esperanzadora sobre el futuro, en *Al final: la última carta* se representan situaciones asociadas a la pérdida, la enfermedad, el dolor, la muerte de los seres queridos y a lo que se intuye es el fracaso de un proyecto de familia. Para representar estos quiebres, se proponen estrategias de (de)construcción estética y formal que evocan una memoria y una identidad fracturadas e indagan en experiencias a menudo no resueltas. De este modo, Panizza -quien filma en Super-8mm y además se apropia, recicla, reconstruye y remonta películas encontradas del mismo formato, de tal forma que a menudo se hace difícil distinguir cuáles imágenes fueron encontradas y cuáles registradas por la propia cineasta- da una vuelta de tuerca a la naturaleza de este tipo de registros, desmitificando la presunta pureza y diafanidad por lo general contenida en las *home movies*.

En *Al final: la última carta*, se puede encontrar una escena particularmente expresiva que pone de relieve el potencial del Super-8mm como imagen intersticial y que se encuentra construida sólo a partir de metraje encontrado.^[5] Se trata de un montaje que toma exclusivamente las imágenes finales de las bovinas filmadas por diversos

cineastas *amateur* en Super-8mm. Mientras vemos cómo las imágenes se van a blanco en pleno desarrollo de las más diversas acciones, (inconscientes de la aleatoriedad de su propio final; casi como si fuesen sorpresivamente tomadas por asalto por su propia muerte), Panizza reflexiona:

«El mercado persa es una curva de tiempo para transferirse pasado ajeno. Curva de tiempo, para tomar y dejar pasado. Compro, cambio, tranzo imágenes; no sé de quiénes son, pero se parecen a mi vida y a la tuya. Filmar para olvidar lo que no filmé, lo que está entre tomas, la elipsis invisible entre tomas, lo que esconde el corte. (...) Todo transcurre en este momento y en el infinito. (...) Sólo se puede percibir el tiempo cuando algo termina, el final de una canción, cada vez que te quedas dormido, una puesta de sol, el final de un libro, la muerte. El final de cada rollo de película que compro aquí (Mientras se lee en la pantalla: Él dice: “Cada toma es en el fondo un filme infinito”).»

Aquí se constata cómo, sobre todo en su última carta, Panizza se sitúa desde el lugar de la crisis, del desajuste, de la disconformidad, pues -por una parte- es en ese espacio simbólico donde se ponen en juego las contradicciones existenciales y la complejidad de la realidad y, por otra, es desde esta dificultad que la cineasta logra construir una imagen capaz de dar presencia -traer al presente- aquello que no es del orden de la presencia, sino de la ausencia. Panizza complejiza el imaginario de su memoria, presentando los paisajes (exteriores e interiores) como lugares dinámicos y en conflicto, contenedores de crisis y dolores. La mirada resultante de esta operación se encarna en la construcción de una imagen de naturaleza difusa sobre la realidad y los tiempos que confluyen en ella; una estética del intersticio, del intervalo, toda vez que los universos que construye tienen que ver tanto con la vida, como con la muerte; en el tránsito entre el pasado y presente; entre historia y memoria. Así, el formato *amateur* empleado en escenas como la descrita arriba, sugiere que lo que la imagen en Super-8mm muestra, es lo que su representación esconde: su negativo, el dorso, el revés, así como la falta, la ausencia, el vacío, el lugar de la fuga, entendiendo que el arte -siguiendo a Hauser- “no es sólo una forma de descubrimiento sino también de encubrimiento”.

Intersticio Último. El Súper 8mm. para representar el tiempo y el espacio como intervalos.

Panizza nos hace reflexionar acerca de que aquello que representamos a través de la imagen (en este caso, Super-8mm.) no se encuentra solamente fuera de nosotros, a nuestro alrededor, sino también y sobre todo en nuestro interior, en nuestros estados de “ánimo”, los que se hallarían más allá de la imagen, fuera de ella, se le escapan. De allí la búsqueda

de Panizza por intentar construir a una imagen intersticial que contenga algo de esa esencia invisible en fuga y por reforzar la idea de lo impreciso, lo inefable, lo inaprensible, la interrogante más que la certeza (“saber que las preguntas, son más importantes que las respuestas”, dice a su hijo Vicente), la realidad no como algo dado y descubierto, sino como lo velado, lo entreabierto. “La casa de mi abuela la demolieron. Sus espacios son mi tiempo ahí. El espacio es tiempo. Nada se olvida, pero solo algunas cosas se recuerdan”. Este intento –que concibe al tiempo y al espacio como intervalo–^[6] puede encontrarse en varias imágenes en las que, por ejemplo, Panizza busca representar la materialidad del propio arte cinematográfico, en tanto luz sobre un soporte sensible. Imágenes donde vemos reflejada la luz y su revés, la sombra que –como la memoria– se fugan y se transmutan constantemente en el tiempo, volviéndose inaprensibles, en un constante flujo que se resiste a ser fijado. La luz del sol traspasando una ventana, dibujando figuras sobre las sábanas de una cama o de un sillón, sus matices cromáticos, sus cambios de intensidad, la luz que penetra la habitación vacía donde ha muerto la abuela; la luz que se cuela entre las cosas, como el aire y que permite percibir sensiblemente momentos únicos en su levedad circunstancial y que sugieren lo dramáticamente frágil y efímero del tiempo de la vida.

Y es el tiempo, precisamente, una de las preocupaciones más fuertes en las cartas de Panizza, sobre todo –como hemos visto– en *Al final...* Además de la elocuente cita recogida más arriba (recordemos: “Todo transcurre en este momento y en el infinito”), es preciso recordar que la última carta de la trilogía comienza con una reflexión sobre el tiempo:

«Hoy mis abuelas habitan un tiempo sin memoria, y mi hijo aún no puede conservar recuerdos. Este momento, ahora. Soy la única que recordará este momento. Filmar este momento. Filmar ahora. Vives en un tiempo sin memoria. Soy la única que recordará este momento. Un tiempo sin memoria, ¿es tiempo? (...) Un nudo contiene tiempo. El tiempo es un pañito a crochet».

En este sentido la película también nos propone un paralelo entre la imagen intersticial y la construcción del tiempo de la memoria; un tiempo que en *Al final...* se representa más como un devenir simultáneo en el que convergen presente, pasado y futuro; aquel instante fugaz capaz de concentrarlo todo para dotar de infinitud al instante fugitivo, “la imagen móvil de la eternidad”, como Platón define el concepto de tiempo, en su diálogo el *Timeo*.

Las *Cartas Visuales* de Panizza (y por algo se trata de una trilogía y no de una obra unitaria) pueden concebirse como la representación de una búsqueda, de un proceso siempre en tránsito, jamás definitivo, en el que la poética del Super- 8mm como imagen intersticial se modela a partir de la consciencia de lo inefable e inasible, es decir, del carácter inmanente de lo real, irreducible a una imagen. Por ello, más que intentar utópicamente arribar a la

esencia que se oculta detrás de lo aparente, el Super-8mm buscaría aquí develar las tensiones entre lo representable y lo irrepresentable; entre lo nombrable y lo implícito, o aquello que simplemente elude los rótulos impuestos por el lenguaje, fluctuando -en cambio- entre sugerencias, latencias, apariciones y desapariciones.



Remitente: una carta visual (Tiziana Panizza, Chile | 2008, 18'. Super-8mm a Mini DV/Color)

Referencias bibliográficas

Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes*. Foto, cine, video. Buenos Aires: Colihue.

Català, J. M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

Chalfen, R. (1987). *Snapshots versions of life*. Ohio: Popular Press, Bowling Green State University.

Hauser, A. (1957). *Historia social de la literatura y del arte*. Vol II. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Moran, J. M. (2002). *There is no Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Platón. (1992/2002). *Diálogos. Obra completa*. Volumen VI: *Filebo. Timeo. Critias*. Trad. M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Ed. Gredos.

Zimmerman, P. (1995). *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington, Indiana University Press.

[1] Este texto fue originalmente escrito y publicado en el libro *Nuevas Travesías por el Cine Chileno y Latinoamericano*. Villarroel, Mónica (coord.). Santiago de Chile: Editorial LOM, 2015. También está disponible en el Dossier Homenaje a los 50 años del Super-8mm de *Desistfilm* 009, agosto de 2015:

<http://desistfilm.com/el-super-8-como-imagen-intersticial-en-la-trilogia-cartas-visuales-de-tiziana-panizza/>

[2] Evidentemente el aligeramiento y abaratamiento de los soportes de registro (desde el super-8 mm. al video digital) han facilitado inmensamente el desarrollo del documental autobiográfico y las posibilidades de un creador para construir por sí solo una imagen de sí mismo. Está de más hacer hincapié en cómo el desarrollo y el abaratamiento exponencial de las tecnologías ha democratizado el acto del registro audiovisual, al punto de ponerlo potencialmente al alcance de cualquiera que posea un teléfono móvil, con todas las implicancias y posibilidades que esto conlleva para el cine en primera persona (pese a que, evidentemente, la posesión de la herramienta no garantiza en lo absoluto la consecución de un acto creativo o de una obra expresivamente rica).

[3] En efecto, más tarde, en su última carta, Panizza ratifica esta idea, señalando “*El tiempo es un punto cardinal*”.

[4] Para Zimmermann (1995), una de las principales diferencias entre el cine profesional y el amateur, radica en la complejización y especialización de la técnica, además de los factores sociales y económicos que delimitan tal diferenciación. Esto deviene en una brecha que circunscribe los terrenos de lo público y lo privado. Otros autores como Richard Chalfen (1987) y James M. Moran (2002), también sugieren que el “modo doméstico” de filmar (home mode) surge justamente en la tensión entre el espacio privado y el espacio público; entre el trabajo remunerado y el tiempo libre.

[5] Esta escena recuerda un ejercicio de la misma naturaleza presente en la anterior *Remitente...*, donde Panizza realiza un montaje con atardeceres y fragmentos de los finales de las canciones de Nina Simone. Lo hace, sin embargo, para anunciar un evento

feliz: la espera de su hijo Vicente. *“Este verano pasó un cometa, se vio en todas partes; yo lo vi, y parecía una estrella fugaz en cámara lenta, un tatuaje en el cielo, el final de una canción de la Nina Simone. Y de verdad me pregunté, ¿quién se anuncia de esta manera?”*

[6] *Spatium* (lat.) define tanto el lugar intermedio, como el tiempo que se tarda en recorrer ese determinado espacio; el intervalo.