

Hilvanando sentimientos. Políticas de archivo e intensificación afectiva en *Seams* (de Karim Aïnouz) y en la trilogía *Cartas visuales* (de Tiziana Panizza)

Por Irene Depetris Chauvin *

Resumen: Este artículo analiza la dimensión afectiva introducida por el uso de imágenes de archivo y de texturas en dos documentales subjetivos: *Seams*, de Karim Aïnouz y la trilogía *Cartas visuales* de Tiziana Panizza. Teniendo en cuenta que los directores acuden a un conjunto heterogéneo de imágenes y sonidos para trabajar un ir y venir entre distintos tiempos y lugares, el artículo se propone reflexionar sobre el modo “íntimo” en que las películas abordan la materialidad fílmica, en diálogo con la narración, para poner en tensión las concepciones de identidad y las estructuras temporales que caracterizan al funcionamiento de la memoria y del cine.

Palabras clave: afecto, textura, archivo, Karim Aïnouz, Tiziana Panizza.

Abstract: This article analyzes the affective dimension introduced by the use of archival images and textures in two subjective documentaries: Karim Aïnouz's *Seams* and Tiziana Panizza's *Cartas visuales*. As the directors use a heterogeneous collection of images and sounds to establish connections between different times and places, the article aims to reflect on the "intimate" mode in which these documentaries approach film materiality, in dialogue with narrative, to problematize the conceptions of identity and the temporary structures that characterize the functioning of memory and cinema.

Key words: affect, texture, archive, Karim Aïnouz, Tiziana Panizza.

Retratos de familia

En este artículo propongo abordar las inflexiones afectivas producidas a partir de los usos del archivo y de las texturas en dos documentales subjetivos que juegan con la estructura del ensayo y la escritura epistolar: *Seams* (1993), medimetro de Karim Aïnouz y la trilogía *Cartas visuales* de Tiziana Panizza que se compone de los cortos *Dear Nonna: A film Letter* (2004), *Remitente: Una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012). Estos fueron los primeros proyectos cinematográficos de ambos directores y comenzaron a ser articulados cuando estos se encontraban realizando estudios de postgrado en el exterior, lejos de su cultura, su entorno familiar y su lengua. Es desde este descentramiento como sujetos diaspóricos que los cineastas abordan cuestiones vinculadas a la sociedad de sus respectivos países a partir de un acercamiento a la propia familia y, en particular, un vínculo que se establece con las abuelas. El pasaje de lo íntimo a lo público se opera también por medio de las imágenes, ya que tanto *Seams* como las *Cartas visuales* se construyen hilvanando un archivo propio —de imágenes familiares o filmaciones nuevas— con un archivo ajeno —compuesto de imágenes encontradas en un repositorio estatal o compradas en una feria de segunda mano— que son movilizados de diversa manera en las películas.

Teniendo en cuenta que los directores acuden a un archivo heterogéneo de imágenes y sonidos para trabajar un ir y venir entre distintos tiempos y lugares, este artículo se propone reflexionar sobre el modo “íntimo” en que los documentales abordan la materialidad fílmica en diálogo con ciertas formas de narración —la de la voz en *off* pero también la trama que resulta del remontaje del archivo— para poner en tensión las concepciones de memoria individual y colectiva, las nociones de lo femenino y lo masculino y las estructuras temporales que caracterizan a la vida de las imágenes y al mismo funcionamiento de la memoria. Es precisamente apostando a una

“intensificación afectiva” que las películas de Karim Aïnouz y de Tiziana Panizza desdibujan los límites entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo ajeno, entre las dimensiones de presente, pasado y futuro, entre documental y ficción.

Seams o de cómo deshilvanar una estructura de sentimientos patriarcal

Nuestras formaciones sociales más duraderas y básicas —el patriarcado o el capitalismo— sólo pueden ser duraderas en la medida en que estén entretejidas con nuestra vida emocional de la manera más primordial.

Jonathan Flatley, *Affective Mapping*

El director y guionista Karim Aïnouz, hijo de una brasileña y de un argelino, nació en la ciudad de Fortaleza, estado de Ceará, en el seno de una familia de clase media acomodada. A fines de los años 80 se muda a Nueva York para estudiar Arquitectura, pero decide cambiarse a Bellas Artes y comienza a explorar el registro visual de la fotografía, el video y el cine experimental. Mientras vivía en Estados Unidos, Aïnouz sintió la necesidad de viajar a Brasil por varios meses y llevó dos cámaras para filmar a su abuela y a sus cuatro tías abuelas que ya eran ancianas. Lo que empezó en 1989 como una especie de álbum familiar motivado por una relación de afecto con las mujeres que lo habían criado se convirtió, más tarde, en su primer proyecto cinematográfico: el medio-metraje *Seams*, estrenado en 1993.

A partir de las dificultades, experiencias y sentido del humor de estas excéntricas señoras, Aïnouz crea una película que combina elementos típicos del documental, como la voz *off*, los testimonios y la inserción de imágenes ajenas, con elementos de la ficción como el uso de una actriz que reconstruye la historia de desamor vivida por María, una amiga de su abuela sobre la cual el director había escuchado múltiples relatos durante su infancia. En términos formales *Seams* articula un retrato familiar a partir del entrelazamiento de

entrevistas y de una estructura epistolar en discurso indirecto, y presenta un comentario ensayístico sobre costumbres y reglas de comportamiento de género. Entrevistando filmicamente a sus “abuelas”, ya viudas o solteras, acerca de sus visiones sobre el amor y el matrimonio, Karim universaliza cuestionamientos acerca de la figura masculina y el machismo en la cultura nordestina. En *Seams* lo personal, familiar e íntimo se vuelve político.

El film se focaliza en las cinco mujeres que, al compartir un enredo de infelicidad e indiferencia hacia la figura masculina, instigan, indirectamente, la elaboración de una primera persona del director, vehiculizada por una narrativa en primera persona en *off* del actor Fernando Alves Pinto, que habla inglés con un dulce acento portugués.¹ El salto de *Seams* para el campo del ensayo se da precisamente en la interacción entre los testimonios y el discurso respecto de las relaciones de género, que es enunciado por la voz sustituta y acompañado por un hilvanado heterogéneo de imágenes de archivo y películas familiares de distintas épocas. Así, *Seams* es una película sobre el machismo y su influencia en la vida de unos personajes femeninos que insisten en “no confiar en los machos” y en la del propio director que creció en un “patriarcado sin hombres”, ya que tanto su padre como su abuelo abandonaron a sus esposas —y el narrador acota “para mejor”—. También es un documental sobre el amor y lo que una de las ancianas denomina el “saber estar con el otro”; sobre la mirada de un brasileño que vive en el exterior y sobre los límites difusos entre lo real y su representación. Es precisamente esta flexibilidad la que le permite al director explorar la ficción en el seno del documental aflojando las tramas de una narrativa que abre un campo fértil para la emergencia de afectos.

¹ La designación “film en primera persona” no es una figura gramatical sino un modo discursivo: estas películas “hablan” desde el punto de vista articulado por el realizador, quien ya reconoce su posición subjetiva (Lebow, 2012). Esa “primera persona” puede ser singular o plural o estar desplazada, como es el caso de *Seams*.

En *Seams* la narración en *off* reflexiona subjetivamente sobre las dimensiones de lo íntimo y lo público con una voz que trasmite afectividad, ironía y humor.² La película comienza con un mapa de América del Sur. La voz masculina en inglés nos cuenta:

En 1966 una guía de viajes de Brasil dice que esta es una tierra de gran belleza: rubias, morenas color crema y negras ébano. El país en sí es una niña. Ella se acuesta y me invita a los alrededores de la bahía azul. Su cuerpo se compone de mosaicos negros y blancos, grandes selvas mojadas, morros inclinados por los árboles. Sus movimientos son suaves y fáciles, su aliento es denso, dulce, tibio.

En el transcurso de la narración, el mapa es sustituido por planos en colores pastel de puntos turísticos de la ciudad de Río de Janeiro, imágenes que parecen haber sido tomadas de películas familiares de los años 1960 y que se acompañan de una música de cadencia suave. Sigue una pantalla en negro, la banda sonora nos adelanta el sonido de un cuchillo siendo afilado y unos planos en blanco y negro, rodados en un período anterior a las imágenes de la playa, dejan ver hombres trabajando en el campo, un muelle abarrotado de balsas, hombres y niños transportando bultos que miran a cámara. La voz regresa en *off*: "Una escritora brasileña dice en su libro: mi país es un lugar muy agresivo, es un país muy machista, muy masculino, muy duro". Sobre el largo plano detalle de una flor de algodón, que es abierta suavemente por la mano de un trabajador rural, aparece el título: *Seams*.

En la secuencia inicial, el contraste entre la descripción de un país femenino y colorido y las imágenes en blanco y negro que acompañan el testimonio de la

² Brasil tiene una larga tradición documental que ha privilegiado diversos modos de enunciación a lo largo de su historia. Si en los años 60' y 70' la narración en *off* vehiculizaba "la voz del dueño", en la década de los 90', el modelo del cineasta e intelectual que interpreta y busca soluciones para la experiencia popular es puesto a un lado, y junto a él la voz en *off*, en favor de películas basadas en entrevistas. Más recientemente, documentales que tematizan aspectos de la experiencia personal de los cineastas reintrodujeron un uso más ensayístico de la narración en *off*, desplazando los usos clásicos de ese recurso en el campo documental (Lins y Mesquita, 2008).

escritora sobre la dureza y el machismo sintetizan las tensiones que serán exploradas en la película. Por un lado, imágenes de bellas mujeres, de una tierra sensual, por otro, las trayectorias de vida de las tías y del propio Karim, marcadas por la opresión de una sociedad patriarcal. El narrador nos dice que en Brasil el Nordeste “es la tierra de los machos” y que fue en esa esa región,³ específicamente en Ceará, donde él nació y aprendió sus primeras palabras en portugués: Ilca, Pinoca (Maria Holandina), Jujuca (Joanita), Dedei (Zélia), Banban (Branca), los nombres de las mujeres de su familia que lo criaron.

En las entrevistas la textura tierna del Super-8 y el 16mm, formatos de filmación *amateur*, introduce una atmósfera de espontáneo presente, de algo que “está siendo”, pero también de memoria y nostalgia por algo que ya sabemos que “ha sido”: una tía se pone los anteojos frente a la cámara, otra queda desconcertada, otra se deja filmar leyendo el periódico con dificultad, la madre pasa por delante de la cámara y da un discreto adiós. Al contrario de muchas mujeres que deseaban casarse para coser las ropas del “ángel de bondad”, Branca, empezó a coser “para afuera” después de su separación. La abuela del director narra las dificultades que una mujer soltera o separada tenía que enfrentar en aquel tiempo: sin ayuda de la familia, sin seguridad financiera y afectiva, esas mujeres quedaban “por ahí, buscando vivir de alguna forma”. En su entrevista, la tía Ilca se jacta de no haber tenido nunca una decepción en su matrimonio, pero, en seguida, reconoce que la ausencia de infortunios fue, más bien, resultado de su falta de expectativas: se casó para tener su casa y porque a los dieciséis o diecisiete años una mujer que quedaba soltera era considerada vieja. Al hablar del matrimonio de Joanita, Ilca dice que ella se

³ La idea del nordestino como grosero y viril, cuya masculinidad es encarada como sinónimo de fuerza, surge de la combinación de varios mitos fundantes de la región, como el *cangaço*, y el *coronelismo*. Esta masculinidad, basada de forma esencialista y unitaria en el sertanejo, es problematizada en algunas películas recientes. Considerando las trayectorias espaciales en el cine desde una perspectiva de género, Isis Sadek analiza un conjunto de filmes contemporáneos en donde el movimiento de los personajes femeninos produce una relación entre espacio, prácticas espaciales y afecto que, lejos de confirmar una idea estable del *sertão*, lo configuran como un lugar de cambio y desestabilización (2010: 3).

casó bien y que tenía todas las comodidades porque su marido la respetaba, aunque era “un mujeriego”. La tía Zélia no quiso casarse, soñaba con ser monja, pero se dedicó a cuidar de su madre. Los matrimonios de sus hermanas y amigas “eran todo sufrimiento” y ella no quería eso. También revela que nunca le gustó ningún hombre, nunca se enamoró: “Nunca gostei de me pintar, num gosto de vaidade não, Karim”.

Aún en los momentos de humor, en esos retratos, poco a poco, es posible percibir el abandono masculino y sus consecuencias. En contraposición a las imágenes de las entrevistas, siempre en primer plano y cargadas de afecto, Aïnouz se burla del macho. Otro procedimiento que caracteriza a *Seams* es la mezcla de diferentes imágenes —en color, en blanco y negro, en sepia— producidas en las más variadas épocas y lugares sin hacer ninguna diferenciación entre ellas.⁴ El montaje no tiene como objetivo destacar la singularidad de cada plano, por el contrario, el espectador se sumerge en un flujo continuo. Es con distintas imágenes de archivo, que el narrador se detiene con ironía en las definiciones de palabras como “moça” (muchacha, virgen), “coroa” (solterona), “viado” (venado, maricón), “sapatão” (zapatos grandes, lesbiana), “puta”. El narrador nos explica que “puta” y “maricón” son los peores insultos en Brasil: todas las niñas temen ser tratadas de “putas” (y las imágenes de archivo muestran a niñas vestidas de blanco en un colegio de monjas) y el narrador mismo, desde su infancia, teme que le digan “maricón” (y las imágenes muestran a niños sentados, abrazándose, animados, encarando la cámara).

La crítica socio-sexual del nordeste de Brasil incluye la reconstrucción melodramática de una historia contada por una de sus tías: la de María, una

⁴ Los fragmentos de otros films, que se insertan en las narrativas de Karim Aïnouz y Tiziana Panizza, no son individualizados a través de intertítulos como material de archivo. Los directores tampoco proveen información sobre el origen de las imágenes en los créditos finales de sus documentales.

mujer cuyo marido viaja y, debido a la maliciosa intervención de una tía que escondía las cartas que se enviaban, sólo vuelven a verse 30 años después cuando “ya era demasiado tarde”. En este relato, el machismo arraigado en la cultura brasileña, capaz de determinar la sensibilidad de las mujeres, se personifica en la tía envidiosa de María. Una “estructura de sentimientos” que se refuerza por el uso de un *samba-canção*, “Meu mundo caiu” de Maysa. Como insistiendo en el carácter trágico del amor romántico, en la historia, María parece estar en un sótano, usa una escalera para mirar por la ventana, pero nunca la vemos fuera de la “prisión” simbolizada también por la superposición del telar donde los hilos sugieren barrotes: María está encerrada en la “cárcel sentimental”, el estereotipo patriarcal de las emociones femeninas. En su relectura de la historia del feminismo, Cecilia Macón (2007) plantea que las primeras escritoras y militantes necesitaban desarmar una “estructura del sentir” patriarcal sostenida en la adjudicación de emociones específicas a las mujeres que eran oprimidas por su “naturaleza sentimental”. Aún si las primeras feministas no siempre tenían las herramientas para elaborar un contradiscurso, se trataba primero de elaborar una (des)estructura de sentimiento,⁵ de desestabilizar los supuestos afectivos del orden patriarcal.

Seams se traduce como “costuras”, una referencia a la abuela que se convirtió en costurera para mantener el hogar. La imagen del algodón, que se ve varias veces, hace referencia al cabello blanco de Branca, al ciclo de algodón en Ceará y al telar, al que metafóricamente se alude mediante el “hilvanando” de las anécdotas de las ancianas y que aparece explícitamente en la historia de María cuando la actriz, parada detrás del telar, parece estar encerrada en una cárcel. Costurar e hilvanar: *Seams* es también una película hecha de “sobras”

⁵ La autora juega con la idea de (des)estructura de sentimientos refiriendo al concepto de “estructura de sentimiento” desplegado por Raymond Williams para dar cuenta de la matriz emocional de la experiencia histórica de una época. Existen, por cierto, “estructuras de sentimientos” que actúan en tensión con la cultura dominante en términos de desplazamiento, latencia (Williams, 1977: 157).

de relatos y de imágenes.⁶ Entre las costuras que se establecen entre hombres y mujeres, casadas y solteras, machos, putas y maricones, entre el retrato familiar y la crítica socio sexual, la película de Aïnouz hace visible el funcionamiento de una “estructura de sentimientos” y desestabiliza algunos de sus supuestos.

El mismo director expresa sentimientos conflictivos: nostalgia de casa (en una de las cartas dice que ya hace más de 5 años que dejó Brasil) aunque es la distancia lo que le permite reconocer la opresión que el machismo ejerció en su sexualidad. *Seams* tampoco esconde la amargura en el habla de unas ancianas que, para protegerse del machismo, se volvieron escépticas e irónicas. Sin embargo, junto al desdén y la desconfianza, las “abuelas” de Karim también se dejaron influenciar por esa “estructura de sentimiento” dominante, como lo demuestra el temor del director de que alguna de ellas le pregunte por qué no tiene novia.

Hacia el final de la película el narrador relata dos diálogos análogos. En el primero Karim le pregunta a Zélia, la tía soltera, si ella alguna vez durmió con un hombre. La anciana se acerca y dice que no pudo oír la pregunta. Cuando se la repite, ella responde que nunca se casó... De nuevo el narrador retoma la palabra para contar el segundo diálogo. Esta vez Zélia le pregunta al sobrino si

⁶ En varias oportunidades Karim Aïnouz ha trabajado a partir de “sobras”. En los años 90’, junto a Marcelo Gomes, Aïnouz viajó por el interior del nordeste captando imágenes que serían utilizadas en distintos proyectos. En 2001 trabajaron con varias proyecciones simultáneas del material a modo de instalación en la exposición *O Cinema dos Pequenos Gestos (Des) Narrativos*, en 2004 presentaron el medimetro documental *Sertão de Acrílico Azul Piscina* a la fundación Itaú. Finalmente, en 2009 volvieron a las imágenes capturadas en 1999 para realizar el largometraje de ficción *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*. Es importante señalar que, en este repetido regreso al mismo material, Aïnouz apuesta a explorar diversas modalidades de expresión de la dimensión afectiva. Mientras *Sertão de Acrílico Azul Piscina* presenta afectos como intensidades pre-personales, en *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, al subordinarse a la historia ficcional de Zé Renato, la intensidad afectiva de las imágenes documentales se resignifica en términos de emociones —afectos en captura— vinculadas a la masculinidad herida retratada en la historia. Para un análisis de los usos del archivo personal en la obra de Aïnouz y Gomes, véase el artículo de Souza Vieira (2013); para un análisis de las dimensiones afectivas y emocionales en esas películas, véase Depetris Chauvin (2014 y 2016).

no tiene una novia, ya que tiene 26 años. Él se acerca y dice que no pudo oír la pregunta. Cuando se la repite él responde: “No, no tengo. No exactamente...”, pero la narración añade que también podría haber dicho que “la vida es muy complicada” mientras en la banda sonora se escucha “Dancing Days”, una canción de música disco que habla de liberarse y “seguir el sueño más loco”, y las imágenes de archivo nos dejan ver a dos marineros bailando alegremente. Al dirigirse a un supuesto espectador extranjero en un tono irónico didáctico Karim crea una falsa distancia respecto del tema y de su propia condición de homosexual, dejada como un comentario humorístico al pasar en la última frase del documental.

En *Affective Mapping*, Jonathan Flatley (2008) plantea que las diferencias de género o las distinciones de clase no son sólo herramientas que usamos para dar sentido a nuestros mundos, sino cosas sobre las cuales y en relación a las cuales sentimos una gama de emociones. En tanto nuestras formaciones sociales trabajan a través del afecto, la crítica o resistencia debe tratar de evocar contra-estados de ánimo y cambiar el valor emocional de objetos e ideas a través de procesos de rearticulación y recontextualización (Flatley, 2008: 79). Este proceso de rearticulación se produce en *Seams* a partir del uso de imágenes de archivo. En su estudio sobre el montaje, Antonio Weinrichter plantea que “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 sostuvo la cámara.

En *Seams* las imágenes utilizadas por Karim para ilustrar a los “machos” pertenecen a un universo extraño: los hombres pobres y negros raramente se

encontraban representados en la producción doméstica de los primeros tiempos que se restringía a registrar el ocio de las familias de clase alta. Los planos en blanco y negro muestran a niños negros y hombres blancos practicando gimnasia, un partido de fútbol en medio de una densa vegetación, trabajadores de dorso desnudo, sonrisas avergonzadas de bellas mulatas, baños de río, hombres cazando. Una extraña mezcla de disciplina, sensualidad y naturaleza en un escenario salvaje en proceso de domesticación.

En una entrevista Aïnouz cuenta que encontró esas imágenes en el Archivo Nacional de Washington y que éstas pertenecían al proyecto de colonia que Henry Ford había fundado en la Amazonia en los años 30. Las imágenes en blanco y negro de los hombres que trabajan en el cultivo y en la extracción de caucho en Belém do Pará fueron producidas por la *Ford Motion Pictures*, compañía cinematográfica que tenía como función principal publicitar los métodos de producción del empresario americano. Los planos utilizados por Karim fueron filmados a orillas del río Tapajós, en Fordlandia, la ciudad soñada por Henry Ford en el corazón de la Amazonia brasileña. A finales de los años 1920, el empresario ganó una concesión del gobierno de Pará para explotar el caucho y creó una pequeña ciudad modelo en medio de la mayor selva tropical del mundo. Creyendo que los trópicos eran todavía una historia por escribir, Ford intentó implementar su modelo capitalista de producción, pero el desconocimiento de la cultura y la geografía local hicieron de Fordlandia su emprendimiento más desastroso. En 1945, tras varios intentos, los estadounidenses abandonaron la Amazonia devolviendo las tierras al gobierno brasileño.⁷

⁷ Ford mandó desmatar el diez por ciento del millón de hectáreas que había comprado e implementó un riguroso ritmo de trabajo basado en el modelo de sus fábricas. Además de los constantes conflictos entre trabajadores y patrones, Ford enfrentó serios problemas en el cultivo y extracción del caucho porque una plaga devastó la joven plantación cuando intentó transformar la diversidad tropical en monocultura (Van den Brule, 2015).

Inspiradas en el método de la historiadora francesa Sylvie Lindeperg, Patricia Machado y Thaís Blank (2015) estudian el uso de imágenes de archivo en el cine brasileño y se proponen recoger “indicios y vestigios que permitan descifrar la otra vida de las imágenes” (Blank y Machado, 2015: 32). Las autoras plantean que “la imagen de Fordlandia, producida desde el punto de vista del colonizador, lleva dentro de sí la mirada de la autoridad, del poder ejercido sobre el otro y sus modos de vida. Los cineastas estadounidenses filman el encanto de las mujeres de la ciudad exotizando lo que miran, resaltando los hábitos de los hombres rústicos y los avances traídos por Ford y su industria”. Las imágenes destinadas a propagar las proezas del capitalismo en el territorio amazónico, son corrompidas por Karim cuando éste las introduce en *Seams*. Al conectar sus imágenes familiares con los planos de Fordlandia, el director realiza un movimiento de doble desplazamiento. Por un lado, coloca las vivencias particulares de sus tías, marcadas por el abandono y la sumisión a los hombres, en una esfera pública y social. Por otro lado, libera las imágenes de Fordlandia de la lógica de la propaganda del capitalismo y las presenta desde una perspectiva íntima que nada tiene que ver con su contexto de producción (Blank y Machado, 2015: 35). En este sentido, el gesto de Aïnouz puede leerse desde lo que el filósofo Jacques Rancière (2009) ha llamado un “reparto de lo sensible”, como la configuración de otros órdenes y sentidos para la experiencia. Al disolver las funciones originales del material encontrado, Aïnouz obtiene nuevas configuraciones sensibles: según Blank y Machado se apropia de la “mirada de macho” de los camarógrafos e introduce un giro poético y político que le da voz a los que sienten sus efectos. El proyecto colonizador presente en las imágenes pasa a hablar de otro tipo de dominación: Fordlandia y las tías de Karim son el mismo personaje.



María en la cárcel del sentimiento. La estructura de sentir patriarcal en *Seams* de Karim Aïnouz)



"La vida es tan complicada". Salir del armario en *Seams* de Karim Aïnouz.

Cartas visuales o de la textura de toda la memoria del mundo

Es la memoria la que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. (...) la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción, o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica.

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

En la última década Tiziana Panizza viene desarrollando una interesante labor como cineasta experimental. En *Dear Nonna: A film Letter* (2004), *Remitente: Una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012) la directora acude al registro epistolar para mostrar su contexto inmediato y explorar los mecanismos asociativos de la memoria. Narradas en inglés y en español, las cartas enfatizan la distancia, al tiempo que la recolección de imágenes y textos abstractos, íntimos y poéticos se yuxtaponen y liberan sentidos múltiples. Según Constanza Vergara y Michelle Bossy (2010), en estos trabajos, “la palabra se expresa a través de la voz en *off* y de la escritura. La letra manuscrita, exhibida en diversos soportes (intertítulos, calle, pizarra de juguete, mano), refuerza la idea de escritura íntima y problematiza la relación entre palabra e imagen, porque lo que se dice no comenta lo que se muestra ni es mera repetición de lo que se ha escrito” (Vergara y Bossy, 2010: 25). Por otro lado, en su análisis de las formas de “puesta en escena de la subjetividad”, Paola Lagos Labbé (2011) señala que las cartas son objetos híbridos que responden más al “auto-retrato” que al “diario de viaje” o “diario de vida”:

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 ya no solo fragmentada y discontinua, sino muchas veces abiertamente incoherente en una estructura con (des)órdenes que apelan más bien al tiempo presente; al tiempo del rodaje (Labbé, 2011: 77).

Partiendo del formato de escritura epistolar, un género que en su circulación privada se presenta como una muestra de afecto y una expresión de la subjetividad del emisor, las *Cartas visuales* entremezclan otras formas de “puesta en escena” de la subjetividad, como el retrato filmado y el ensayo, e ingresan en la esfera de lo público. En *Dear nonna* los sucesos del contexto histórico son mostrados a través de una visión altamente subjetiva utilizando, como en el resto de sus cartas, el súper 8. Así, en esta primera carta dirigida a su abuela, la cámara registra una protesta en Londres contra el gobierno de Tony Blair en el marco de la guerra contra Iraq (mientras la directora salta en el tiempo y le pregunta retóricamente a su abuela que está en Chile sobre la segunda guerra mundial en Italia). Por su parte, en *Remitente: una carta visual*, carta escrita desde Chile para su familia italiana, lo público ingresa al discurso íntimo con la muerte de Augusto Pinochet y las celebraciones y manifestaciones que dejaron en evidencia a un país dividido.⁸ Finalmente, en *Al final: la última carta*, dirigida a su pequeño hijo Vicente, Tiziana registra las marchas estudiantiles de los últimos años en Chile, que exigen una educación pública gratuita y de calidad, así como los cambios de una ciudad que se transforma velozmente.

En su análisis de la trilogía de cartas, Paola Lagos Labbé (2015) propone una 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. Las tres estrategias señaladas por Lagos Labbé en relación al cine

⁸ En su análisis sobre *Remitente*, Elizabeth Ramírez ubica este documental dentro de una generación de la posmemoria, en donde el cruce entre lo íntimo y lo colectivo permite pensar lo político en su dimensión más cotidiana. El discurso sobre la dictadura se enuncia desde sus ruinas en el presente pero esa relación con el pasado aparece “mediada por un narrador en primera persona que hace manifiesta su presencia detrás de las cámaras y frente a éstas, ya sea como relator o personaje” (2010: 154). Al exhibir sus condiciones de construcción, *Remitente* evidencia la imposibilidad de una representación objetiva por lo que, siguiendo a Stella Bruzzi, Ramírez define este documental como “performativo” (2010: 154).

de Panizza: la fragmentación, la repetición de listas en las que se evocan o invocan las cosas que no se quieren olvidar y el uso de imágenes abstractas son procedimientos que ponen en evidencia la construcción subjetiva del recuerdo y la dificultad de asir el tiempo. Sin embargo, estos procedimientos también construyen sensaciones de memoria introduciendo la dimensión de lo textural para pensar la naturaleza del tiempo, las relaciones entre lo propio y ajeno y el establecimiento de un vínculo más cercano con el espectador. Las primeras imágenes de *Dear Nonna*, registradas a través de un caleidoscopio, adelantan no sólo la estrategia de la fragmentación como principio constructivo de las *cartas visuales* sino la misma dimensión del tiempo. Como plantea Didi-Huberman (2007), a pesar de ser un objeto constituido, parcial o totalmente, por desechos, el caleidoscopio genera configuraciones visuales que dan cuenta de la polirritmia del tiempo (p 211). La vejez de la abuela, y su pérdida de memoria, es el punto de partida de una serie de reflexiones acerca de la fragilidad y de las formas de permanencia del recuerdo. La voz en primera persona de la directora, que como un mantra repite lo que no quiere olvidar (“Yo recuerdo: tus zapatos, tus muertos en el cementerio, tu máquina de coser”), las películas, las fotos, las historias orales y la escritura son dispositivos que intentan atrapar y hacer perdurar un pasado que se encuentra en constante tensión con el olvido al mismo tiempo que paradójicamente habita anacrónicamente el presente. 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.

Las imágenes que muestran a la abuela haciendo un pañito a crochet se repiten en reverso: los hilos se hilvanan y se deshilvanan. Para Panizza el

crochet, el tejido y el bordado, al igual que el cine, son escrituras de la imagen que se vinculan a la posibilidad de pensar las aporías del tiempo. Por otro lado, las cartas dan cuenta de una exploración sensible y afectiva de las dimensiones visuales y sonoras que difumina los límites entre los géneros. Una hibridación de la materialidad, el soporte y los dispositivos de la obra que es sobre todo la apuesta a construir una “mirada” y una “escucha” que busca revelar los innumerables efectos y afectos de las superficies. En este sentido, 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.

No son sólo las palabras de la directora los que construyen una cercanía con el espectador. El mismo registro visual fragmentario, texturado e impreciso del súper 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 una experiencia sensorial táctil, 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.

Los planos de Tiziana 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 (Marks, 2000: 163). En las cartas, las imágenes son verdaderas potencias sensoriales porque

participan de una dimensión háptica mucho más próxima a la dimensión táctil que a la 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 plano.⁹ Aquí, la valorización de texturas de los objetos filmados muy de cerca buscaría una especie de activación del tacto, a partir de la memoria cultural y sensorial de cada espectador.

El procedimiento de hacer listas que registran cosas, imágenes, emociones que se nombran para no caer en el olvido privilegia muchas sensaciones vinculadas al tacto y al olfato que pueden activar la memoria del espectador. En *Remitente* la narradora invoca:

Estas son las cosas que jamás quiero olvidar: el olor a Eucalipto en invierno, mi abuelo sentado en su sofá favorito, cáscaras de naranja en mi delantal del colegio, el pelo mojado secado por el sol, mi abuela regando el jardín, el olor de la almohada de mi padre, la primera vez que escuché tu corazón.

La dimensión háptica como intensificador afectivo de la memoria se vuelve a repetir en *Al final la última carta* como una promesa hacia el futuro cuando le dice a su hijo:

⁹ 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. En este sentido, 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). 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).

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 queltehues, 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.

Sombras, reflejos, juegos de luz, superficies de algo que no llegamos a percibir en su totalidad. Muchas de las imágenes en relación a la naturaleza que aparecen en las cartas son abstractas o fragmentarias y promueven una recepción más vinculada a lo sensorial que a lo representativo. En la trilogía, la misma banda sonora construye vínculos de pertenencia afectiva: en *Dear Nonna*, la música de carrusel parece remitirnos no sólo a la infancia de la directora, sino también al origen italiano de la abuela y en *Remitente*, el sonido del organillero, un oficio casi en extinción, nos vincula de manera nostálgica con la memoria cultural chilena. Por otro lado, la multiplicación háptica de lo sonoro, que superpone ruidos de agua, de pájaros, de edificios en construcción, radios, sin establecer una jerarquía entre ellos enrarece la comprensión del espacio visual al mismo tiempo que lo abre potencialmente a la generación de nuevos sentidos.

En *Remitente* los recuerdos son seres frágiles, cargan con cierto aura de pérdida irrecuperable. Esta carta, que viaja de Chile a Italia, se escribe desde el espacio propio, mostrando una recolección de personas, lugares y momentos importantes para la directora, como evidencian las imágenes en donde utiliza su propia mano para escribir intertítulos de lo que se nos va a mostrar: “mi barrio”, “mi mejor amigo”, etc. Sin embargo, el presente de Tiziana se construye también recuperando el pasado de los otros a través del uso de películas familiares compradas en un mercado de segunda mano:

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.

Inventado para crear recuerdos hogareños, el formato del súper 8 debía preservar para la posteridad imágenes positivas de la vida familiar. El gesto de Tiziana de apropiarse de las imágenes de otros señala una desvinculación radical entre experiencia y sujeto. Por un lado, las imágenes son releídas y reconfiguradas en un presente-pasado que las revaloriza como huellas de una historia que nos pertenece a todos. Por otro, cuando esas imágenes familiares migran a otras películas su nuevo contexto las despojaría, según Efrén Cuevas Álvarez, de sus connotaciones felices: “Se vuelven como ruinas de un pasado mejor, subyacentes al recuerdo fragmentario que ofrecen las películas caseras, en sus recuerdos seleccionados de momentos festivos” (2013: 9).

Al retratar el presente propio usando el pasado de los otros, las cartas introducen una tensión que se convertirá en cierta crisis de la memoria familiar en el cierre de la trilogía. En primer lugar, la muerte de la abuela de Panizza nos vuelve a recordar que las películas familiares, como las fotografías para Marianne Hirsch (1997), constituyen un ambivalente vínculo, por su capacidad de señalar la ausencia y la pérdida, al mismo tiempo que hacen presente, reconstruyen, reconectan (1997: 243). El archivo visual del pasado nos devuelve una experiencia relacionada con la consecuencia inevitable de ambas: la muerte. La última carta presenta otras situaciones asociadas a la pérdida que, más que señalar la imposibilidad de la memoria, la abren a posibles devenires:

El mercado persa es una curva de tiempo para transferirse pasado ajeno. Curva de tiempo, para tomar y dejar pasado. Compró, cambio, transo 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 tiempo es un pañito a crochet. Un nudo contiene tiempo”. Texturas de la memoria en *Al final la última carta* de Tiziana Panizza.

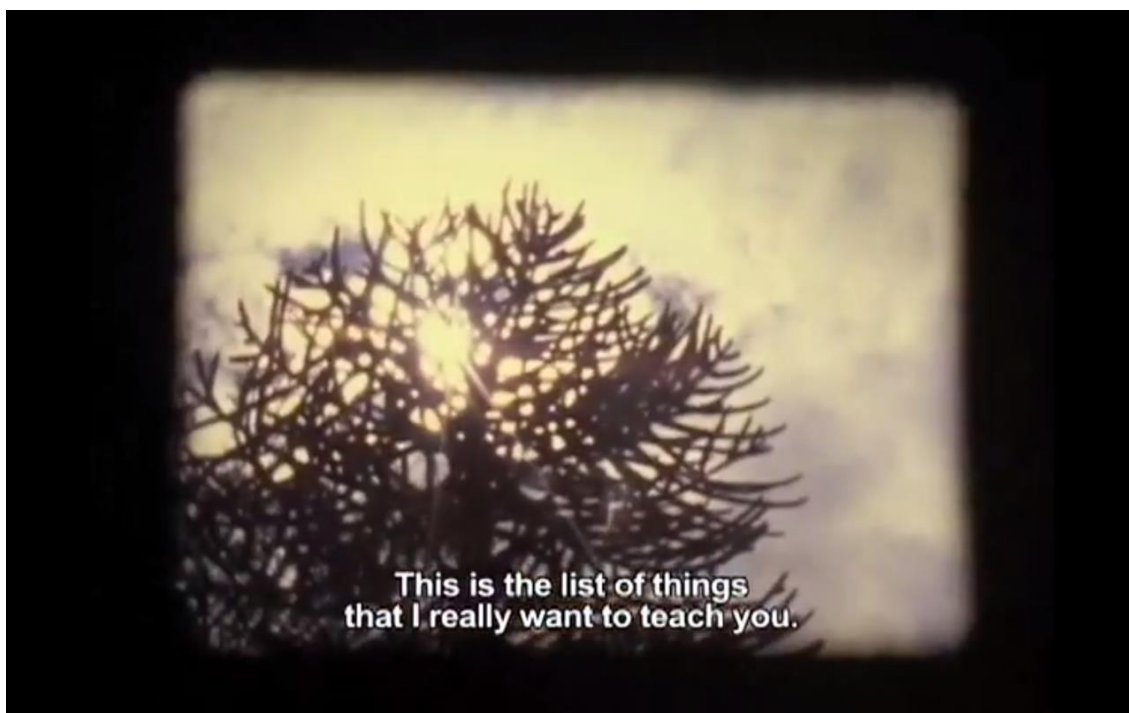
Hay un énfasis en el corte, la elipsis, en lo que queda más allá del plano, que se intensifica por la misma materialidad, la textura, de la imagen. La relación entre el tacto y la mirada, que en la visualidad háptica tiende a crear proximidad con los observadores, establece también canales de comunicación entre estética y afecto que impactan en las dimensiones narrativas y de temporalidad. Las imágenes hápticas son “precarias” y demandan ser contempladas como presencias materiales antes que como piezas representacionales de una secuencia narrativa. Son imágenes que esbozan más que representan sus objetos, nos hacen ver de cerca para seguir una superficie cuya textura experimentamos de forma íntima. No convocan una mirada que disecciona, que mira con atención, sino una que vislumbra, que

funde percepción y sensación. Según Reis Filho (2012), el universo visual de las películas que trabajan sobre una dimensión háptica apunta generalmente a su propio límite. Por su insistencia en la textura y no en las formas, por su precariedad, cada plano señala algo que no se ve completamente, no sólo porque la imagen está fuera de foco o porque los objetos queden fuera de campo, y eso provoca el buscar atisbos de eventos que se sitúan más allá del plano, sino porque ese límite sugiere algo todavía no actualizado, como una promesa de algo que está por venir (Reis Filho, 2012: 82).

En su sugerente lectura sobre *Remitente* Roberto Doveris insiste en la importancia de la materialidad de los fragmentos que convierten la narración en un puro "...devenir visual [es] como un continuo de imágenes fantasmales que terminan habitando nuestro subconsciente" (s/p). Según el crítico, la misma fragilidad del soporte 8mm —lo que aquí entendemos como la precariedad e inestabilidad de la visualidad háptica— acentúa un "efecto fantasmagórico" que resulta no en un "extrañamiento sino un reencuentro con aquello que en nosotros mismos estaba velado" (s/p).¹⁰ Así, la memoria ya no pertenecería solamente al individuo que recuerda, sino a una (in)conciencia de la humanidad. En *La fábula cinematográfica* Jacques Rancière (2005) sostiene que el "cine es un arte apto para esa metamorfosis de la materia significativa que permiten construir una memoria como entrelazamiento de temporalidades dispares y de regímenes heterogéneos de imágenes" (2005: 192). Si, por un lado, Panizza parece intentar apropiarse de los materiales del archivo como una suerte de protección contra el paso del tiempo, asume también que no se trata de conservar una memoria sino de crearla y de potenciar sus efectos

¹⁰ Adaptando el concepto del inconsciente óptico de Walter Benjamin, Raúl Ruiz (2000) sostiene que la imagen cinematográfica podría revelar una dimensión de la vida cotidiana que a menudo pasa desapercibida al ojo humano o permanece inconsciente producto de la costumbre. Ruiz describe esa inmersión en el inconsciente fotográfico como la entrada en un estado hipnótico u onírico: "las imágenes despegan del aeropuerto que somos nosotros, y se van volando hacia la película que vemos. Somos de repente todos los personajes del film, todos sus objetos, sus decorados; vivimos aquellas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible" (p.136).

entre los planos, ese campo ausente que las imágenes evocan. Así, la memoria es obra de ficción que guarda, más allá de lo enunciado, la posibilidad de sentidos en reserva: la potencialidad de convocar *toda la memoria del mundo*.¹¹



“Estas son las cosas que te quiero enseñar”. Listas que evocan e invocan recuerdos en *Al final la última carta* de Tiziana Panizza.

Documental e intensificación afectiva

Los trabajos de Panizza y Aïnouz deshilvanan y vuelven a hilvanar la narrativa documental, rompiendo las rígidas estructuras que la separan de la ficción.

¹¹ En 1956 Alain Resnais realizó *Tout la mémoire du monde*, un cortometraje documental que muestra el funcionamiento de la Biblioteca Nacional de París y reflexiona sobre la acumulación sistemática de sabiduría y sobre el carácter construido tanto de la tradición como de la memoria. Para mostrar de manera didáctica cómo se cataloga cada libro, Resnais “cuela” uno de la colección *Petite Planète*, la serie de guías de viaje creada por Chris Marker en 1954 para la editorial Seuil. Sin embargo, el volumen que aparece en el documental, el No. 25, es una falsa guía de viajes al planeta Marte. A través de detalle, *Toda la memoria del mundo* nos lleva al terreno ficcional, hacia otro tiempo y otro espacio, hacia una memoria del futuro que podría ser la de cualquiera.

Apostando a una intensificación afectiva, sus películas tensionan los discursos estables en relación a lo real, los vínculos entre lo subjetivo y lo objetivo, la oposición entre lo indicial y lo evocativo, las demarcaciones entre lo privado y lo público, entre la intimidad y la memoria colectiva. Este giro hacia lo sensible opera en el plano narrativo y en el formal: al mismo tiempo que se potencia la función performativa del documental, a partir de una mirada que cuestiona la primacía de lo visual y se expande en lo táctil y en lo sonoro, la crisis del estatuto referencial del archivo se convierte en una posibilidad: la de una política del remontaje que apuesta a su exploración afectiva.

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 posible migración de sus piezas (2015, 191). La apropiación de imágenes ya existentes, en Panizza y Aïnouz, expresa un gesto muy particular: no se trata más de salir en busca del archivo para ilustrar un acontecimiento, como el documentalista clásico, sino de trabajar directamente con la memoria visual montando, construyendo, inventando nuevas memorias. La recontextualización convierte a las imágenes en huellas de una relación con el pasado cuyo “efecto de archivo” se define por el desplazamiento de la autoridad desde las cronologías y los criterios tradicionales a los más performativos de la experiencia y el afecto. Así, Panizza y Aïnouz intervienen activamente en el archivo desordenando y rearticulando sus límites, alterando temporalidades, redistribuyendo agenciamientos, redireccionando los efectos y afectos que este produce.

Bibliografía

- Aïnouz, Karim (2013). “Roteiro, um mapa de voo. Uma conversa com Karim Aïnouz”, en Marcelo Munhoz y Rafael (orgs.). *Conversas sobre uma ficção viva*, Curitiba: Imagens da Terra.
- Baron, Jaimie (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, Routledge.
- Blank, Thaís y Patricia Machado (2015). “A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível”, en *Revista Devires*, Belo Horizonte, volumen 12, número 2.

- Bossy, Michelle y Constanza Vergara (2010). *Documentales autobiográficos: memoria y autorepresentación*, Santiago: Fondo de Fomento Audiovisual.
- Bruno, Giuliana (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago, U of Chicago P.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2013). "Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries", en *Studies in Documentary Film*, volumen 17, número 1.
- Depetris Chauvin (2014). "Ecos en el desierto. Paisaje, pueblo y afectividad en *Sertão de Acrílico Azul Piscina*". *Taller de Letras* (PUC Chile), número 55.
- _____ (2016). "Geographies of Love(lesness). Space and Affectivity in *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Ainouz and Gomes, 2009) and *Turistas* (Alicia Scherson, 2009)" *Journal of Latin American Cultural Studies*, volumen 25, número 2.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Doveris, Roberto (2009). "Remitente: una carta visual" en *laFuga*, número 9. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/remitente-una-carta-visual/288> (Acceso: 19 de marzo de 2017).
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Lagos Labbé, Paola (2011). "Ecografías del 'yo': Documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad", en *Comunicación y Medios*, número 24.
- _____ (2015). "El súper 8 mm como imagen intersticial en la *Trilogía Cartas Visuales*, de Tiziana Panizza", en Mónica Villarroel (ed), *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*, Editorial LOM. Santiago de Chile.
- Lebow, Alisa (2012). *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, London: Wallflower Press.
- Lins, Consuelo y Cláudia Mesquita (2008). "Documentário Brasileiro Contemporâneo", en Mauro Baptista, Mauro Baptista y Fernando Mascarello (orgs.). *Cinema Mundial Contemporâneo*, Campinas: Papyrus.
- Macón, Cecilia (2017). "Teresa Wilms Montt: la visceralidad como activismo", en *452F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, U. de Barcelona, número 17.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke UP.
- Ramírez Soto, Elizabeth (2010). "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura", en *Aisthesis* número 47.
- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible: estética y política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.

_____ (2005). "La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria", en *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós.

Reis Filho, Osmar Gonçalves (2012). "Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea" en *Visualidades* volumen 10, número 2.

Ruiz, Raúl (2000). *Poética del cine*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.

Sadek, Isis (2010). "O sertão of migrants, flight and affect: Genealogies of place and image in Cinema Novo and contemporary Brazilian cinema" en *Studies in Hispanic Cinemas* volumen 7, número 1.

Sánchez-Biosca, Vicente (2015). "Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción", en *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* volumen 2, número 2.

Van den Brule, Álvaro (2015). "Fordlandia: el delirio de un empresario adelantado a su tiempo" en *El Confidencial*, 31 de mayo. Disponible en http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2015-05-31/fordlandia-henry-ford-y-los-delirios-de-un-genio_863220/ (Acceso: 19 de Marzo de 2017).

Vieira, Souza y Marcelo Dídimo (2013). "Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a ressignificacao de imagens de arquivo no cinema brasileiro", en *Realidade Ficcao*, volumen 20, número 1.

Weinrichter, Antonio (2005). "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción", en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.) *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Williams, Raymond (1977). "Estructura del sentir", en: *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Península.

Filmografía

Dear Nonna: A Film Letter (Tiziana Panizza. Super-8mm a DV/Color, 14 min, 2004).

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

Al final: la última carta (Tiziana Panizza. Super-8mm a DV/Color, 23 min, 2013).

Seams (Karim Aïnouz. 29 min, 1993).

* Irene Depetris Chauvin es investigadora adjunta en el CONICET (UBA) y miembro del Seminario sobre Género, Afectos y Política (SEGAP, FFyL, UBA). Ha publicado artículos sobre las relaciones entre juventud y cultura de mercado en el cine y la narrativa de los 90', sobre políticas de la memoria, sobre los usos políticos y afectivos de la música y sobre los vínculos entre espacio, desplazamiento y afectividad en el cine contemporáneo de Argentina, Chile y Brasil. E-mail: ireni22@gmail.com