



Desierto Verde

Reflexión teórica de obra audiovisual

Tesis para optar al grado de Magister en Cine Documental

Tesista: Meliza Alejandra Rojas Cancino

Profesora Guía: Coti Donoso

Santiago, Chile
2022

1. Introducción	4
1. Storyline	4
2. Sinopsis.....	4
3. Motivación	4
2. Tratamientos	5
2.1. Tratamiento Narrativo.....	5
2.2 - Tratamiento audiovisual	7
3. Concepto principal que desarrolla la obra	8
4. Fundamentación teórica	10
5. Referentes cinematográficos, películas, autores y corrientes	12
6- Punto de vista.....	13
7. Análisis del proceso de producción	13
8. Reflexión final	14
9. Bibliografía y filmografía	16
10. Anexo.....	18

“Desprendiéndonos de nuestra insulsa prudencia
Desde ojos rasgados
Nos deslizamos
Hacia la naturaleza
—esa furiosa pornógrafa”
Mina Loy “Love Songs” (1915-1923)

1. Introducción

1. Storyline

Tras encontrar la guitarra perdida de mi tatarabuela, recorro las ruinas de antiguas casas familiares quemadas en la Cordillera de la Costa del río Maule. Viajo en busca de mis abuelas muertas, cantoras, alfareras y curanderas campesinas, mientras los monocultivos de pino acechan con volver a incendiar las montañas y arrasar el territorio del bosque nativo.

2. Sinopsis

Estas montañas son todo lo que soy y todo lo que mi familia alguna vez fue. El fuego consumió las casas y las últimas montañas con bosque nativo que resistían a la desertificación, y la guitarra (vihuela) de mi tatarabuela fue lo único que se salvó. Desde ese entonces viajo a acompañar a mis tíos, los últimos habitantes de Aguas Buenas, filmando su cotidiano como un tesoro que está a punto de desaparecer. Retrato a mi tía Marta cocinando en la casa quemada como si nada hubiese pasado. Pasa un camión y el trumao se levanta. Acompaño a mi tío a trabajar por los alrededores, va a podar pinos, a poner cercos. Lo imagino a caballo arrastrando una cruz de pino como si fuese un arado por entre los pinos y el bosque negro. Cuando vuelvo, veo a mi madre santiguando a mi tía en la casa quemada diciendo: "...yo te libero de cualquier mal, fiebre o hechicería, quien mejor te santiguara, dentro de tu pecho está. Consume tu sed, consume tu sed..."

Me voy sola por las montañas rumbo a La Quebrá. Voy a invocar a mis abuelas, cantoras, alfareras y curanderas, para que me enseñen a revivir su tradición, para que ayuden a proteger al bosque. Entre la sequía y el monocultivo, se entrecruzan en mi memoria pumas y culebras, las abuelas y la producción maderera a través de la mano de obra campesina, antes con hachas y ahora con máquinas. Caen centenares de árboles en mi memoria. Mi tatarabuela me dice en un sueño que tengo que tocar la vihuela de cierta forma pa quitarle el dolor. Me pierdo en un monocultivo, no hay nada más que pinos a mi alrededor. ¿Dónde está el bosque y los animales?, ¿dónde está el agua? ¿Dónde está la gente? Las astillas parecen tumbas sobre los cerros talados. La industria forestal nos golpea por la espalda. Las astillas son cargadas a un buque. Me pierdo entre la muerte del paisaje y en el desierto verde pino encuentro un espejismo, un antiguo bosque de roble quemado que hacia las ramas reverdece. Reverdece entre huellas de camiones y robles caídos.

3. Motivación

Filmo este diario desde cuando vi la Tierra quemada. Hay cosas que no se pueden decir sin ceremonias y crear esta película es la forma que tengo para reescribir la historia de estas montañas, tomando como punto de inicio la reescritura de la historia de mi familia, que habitó esta cordillera desde tiempos inmemoriales. Quiero mostrar la ausencia del bosque, la ausencia del recuerdo de la tradición de mujeres campesinas, en este caso mis abuelas; cantoras, alfareras y curanderas. El documental es un intento por darle forma audiovisual al mundo campesino de esta zona y su mito-poética; un llamado

desde el imaginario popular a regenerar y defender los territorios, los cuerpos, que aún quedan como un recuerdo. Un conjuro por la defensa de la vida, que se regenera y crece entre medio de la devastación industrial.

Me interesa hacer que los espectadores puedan experimentar cómo era la vida en este lugar a través de la superposición de un pasado sugerido en el presente, a través de la puesta en escena de un imaginario espiritual que proviene de un vínculo ancestral con la tierra, lo que funciona por contraste a la imagen del desastre ecológico. Quisiera compartir la imagen amenazante de un desierto verde en expansión que provoca sequía, migración campo-ciudad, erosión y pérdida de tradiciones culturales. Quisiera hacer patente que toda esta destrucción es causada por la producción desmedida. Quisiera compartir y amplificar la imagen de un antiguo bosque de roble que resiste al medio del desierto de pinos, quemado hasta la mitad pero que hacia las ramas ya reverdece. Me gustaría traer desde el centro del desierto hasta aquí esa imagen, la imagen de la resistencia de la naturaleza. Una naturaleza que resiste, pero que vuelve a ser talada, una y otra vez.

2. Tratamientos

2.1. Tratamiento Narrativo

El tratamiento narrativo está estructurado en la combinación del viaje tanto por el espacio físico como por el espacio de la memoria y la imaginación; entretejiendo una narrativa tanto poética como política, que permite la aparición de performances, ritos o pequeñas ficciones que intervienen en el realismo documental. La escritura de la voz en off recorre tres zonas interconectadas, *Aguas buenas*, la casa del presente, *La Quebrá de las rosas*, la casa de las abuelas, *Las piedras altas*, la casa bosque.

El fuego consumió las casas y las últimas montañas con bosque nativo que resistían a la desertificación, y en mi familia la guitarra de mi tatarabuela fue lo único que se salvó. Desde ese entonces viajó a acompañar a mis tíos, los últimos habitantes de Aguas Buenas, documentando su cotidiano como un tesoro que está a punto de desaparecer. Retrato a mi tía Marta cocinando en la casa quemada como si nada hubiese pasado. Pasa un camión y el trumao se levanta. Acompaño a mi tío a trabajar por los alrededores, va a podar pinos, a poner cercos. Lo imagino a caballo arrastrando una cruz como si fuese un arado por entre los pinos y el bosque negro. Cuando vuelvo, veo a mi madre santiguando a mi tía en la casa quemada diciendo: "...yo te libero de cualquier mal, fiebre o hechicería, quien mejor te santiguara, dentro de tu pecho está. Consume tu sed, consume tu sed." Siento una gran contradicción, mi familia al igual que la mayoría de los habitantes de esta cordillera, sembraron pinos sin medir la destrucción, y luego de los incendios los volvieron a plantar.

Me voy sola por las montañas rumbo a la casa de la Quebrá. Voy a invocar a mis abuelas muertas, cantoras, alfareras y curanderas campesinas, para que me enseñen a revivir su tradición, para que me acompañen a proteger al bosque. En el camino, al pasar por la escuela rural destruida me transportó a mi infancia: un día que salí a caminar y me sentí llevada por el bosque, y todo me hablaba y yo hablaba con todo y nada cabía en las palabras. Hasta que encontré un copihue, y se lo llevé a mi abuela. Recuerdo que todo fue real porque se lo di. Me recibió como una fuente tranquila, que de solo verme comprendió el camino que había hecho. Ese viaje de niña y esa mirada de mi abuela, son la imagen

más profunda que tengo de espiritualidad, la espiritualidad que heredé de la naturaleza, y que la conquista religiosa arrojó al cielo, lejos de la tierra, y le enseñó a mi abuela y mi madre a santiguar. Pasa el sonido de un camión y hace vibrar la tierra. A pesar de que todo está cubierto de pinos, intento recordar el antiguo camino en el bosque. La tierra está atravesada por una gran grieta de sequía. Asaltan mi memoria imágenes de la producción maderera a través de la mano de obra campesina. Antes con hachas y ahora con máquinas.

¿Dónde están las cruces de los muertos que no conocí, clavados a los árboles? El paisaje es irreconocible, voy por un camino y luego por otro. Intento concentrarme, casi puedo ver el camino en el bosque. Al andar, hilo recuerdos de mis abuelas, que invento través de pequeños relatos que permanecieron en el tiempo como signos. Imagino a mi abuela Fresia, cruzando el río Maule sola en un bote llena de sacos de carbón, que llevaba pa subirlos al tren e ir a venderlos a Santiago. Imagino a mi bisabuela Ernestina, que de una beta de arcilla de por ahí, hacia cuencos que luego cocía en el bracero de la casa. Ella fue la última que tocó la vihuela. Mi madre heredo su nombre, y yo heredé la caminata de mi madre y mi abuela, que tuvieron que vivir como comerciantes ambulantes de carbón y santería.

Me pierdo en un monocultivo. Camino en círculos, vuelvo a dar con el camino. La grieta se hace cada vez grande en la tierra. Preguntando por mi tatarabuela, solo mi tío, hermano mayor de mi mamá, tiene un recuerdo: en el velorio del tatarabuelo Nicolás, cuando todos se habían ido, la vio de pie rasgueando a todo dar la vihuela sin parar. Esa imagen me hizo conocerla, conocerme y hasta comprenderme, sentí que ella necesitaba la música para vivir, que su cultura corría por mis venas, reclamándola. Estoy con la vihuela al borde de la grieta. El gran árbol que demarcaba desde lejos la llegada a la casa de la Quebrá esta caído, negro en su muerte horizontal.

Al llegar a la casa de la Quebrá, las invoco. “Abuelas, cuando parí a mi hijo en mi casa me trasladé a esta casa pariendo y estábamos todas pariendo a la vez, recuerdo la sonajera, partiendo todos los tiempos”. Ahora las invoco en silencio. Entro con mi hijo de la mano por la grieta, que a esta altura casi parte el cerro en dos. Siento como un roble quemado que ya no puede sacarse el fuego de encima, siento como el fuego sigue bajo la tierra, consumiendo las raíces, quemando nuestra memoria. Descascaro la corteza negra de un roble hasta la altura que me da el cuerpo. Al salir de la casa, pienso en Delfina, mi tatarabuela, quien hace poco se presentó en un sueño a mi madre porque la ando buscando. En el sueño me vino a decir que tenía que tocar la vihuela de cierta manera para sacarle el dolor.

Voy por el río Maule con una botera y la vihuela de mi tatarabuela, quien le dijo en un sueño a mi mamá, que tengo que tocarla de siesta manera para sacarle el dolor. De pronto, veo hacia atrás y la cruz está detrás de mí, flota y esta amarrada al bote. Arde en la superficie. Todavía me persigue. La hundo y la dejo ir por la corriente (lo único que falta filmar).

Pasa un camión y el trumao se levanta. Me pierdo entre la muerte del paisaje, en los monocultivos de pino, suena la industria forestal fuera de campo. ¿Dónde está el bosque y los animales? ¿Dónde está la gente de esta tierra? Las astillas parecen tumbas sobre los cerros talados. Las astillas son disparadas de una máquina y golpean el cuerpo por la espalda. Arde el centro y el sur. A lo lejos, un camión deja una inmensa huella de polvo, el calor lo atraviesa todo. La maquinaria desliza, corta y tritura.

Veo hacia todos lados, la tierra descubierta. Una antena. Intento recordar. Hombres acarrear con bueyes un gran árbol muerto en el bosque, hombres cortan con sierras eléctricas pinos, la industria, las montañas distorsionadas. Sorpresivamente, encuentro un espejismo, un antiguo bosque de roble quemado que hacia las ramas reverdece. Siento que empiezo a caminar por varios tiempos a la vez, el bosque de mi niñez, por el bosque en que vivieron mi madre y mis abuelas, y el presente. Se entretrejen

todos los formatos, ya no hay una mirada que represente el presente. Suena la vihuela. Parece que es la respuesta de mis abuelas a mi invocación, el bosque aún resiste. Encuentro una vertiente en el oasis.

Atardece, ¿será hora de volver? Voy por un camino ancho y encuentro grandes huellas de camiones. Luego robles talados. Se están llevando el bosque, el único bosque que reverdeció después del fuego. La vihuela está rota. No es incendio, es Tala. El sonido es atravesado por el ruido de máquinas en la industria maderera. Pasa un camión con astillas y el trumao se levanta. Las astillas de madera son cargadas a un buque, repartidas por máquinas en su bodega. El buque zarpa de la costa. Estoy colgada en la casa de mis antepasadas, mis pies están amarrados de cinturones a una viga quemada junto a un mapa de Chile que tiene demarcado los incendios forestales entre el 2010 y 2019.

2.2 - Tratamiento audiovisual

Desierto verde recopila mis viajes por las montañas entre el 2015, año en que los incendios forestales dejaron la cordillera gris, y el 2022, período en que los monocultivos de pinos crecieron rápidamente, expandiéndose por el territorio del bosque nativo, que reverdece lentamente.

El documental es un viaje simultáneamente “real” e imaginario, un recorrido anacrónico que se expresa mediante el entretrejo de diversas modalidades documentales y formatos de grabación, tanto filmicos como digitales (35mm, 16mm, 8mm, full HD, 4k). La fotografía del documental tiene cercanía con las personas y con el paisaje, se trata de una cercanía humana para con los humanos, y una cercanía humana diversa para con el paisaje, que pueda darle forma precisa las montañas y todos los reinos. La voz en off es como una corriente o un estero, que como un hilo teje mundos, que aparece y desaparece al zurcir.

Existe un registro observacional, que fue grabado en digital formato 4k para dar cuenta con la mayor definición posible los colores y el estado de desertificación del territorio. Como materialmente representaba el *tiempo presente*, también grabamos en el mismo formato a mi familia en el cotidiano presente. La película también incorpora registros realizados durante mi investigación audiovisual en full HD.

Lo que imagino corresponde al registro performativo, y está grabado en formatos filmicos y digitales, por lo general a color. Expresa escenas de autorretrato, retratos de mi familia, ficciones poéticas y reflejos de la contingencia social y medioambiental. A veces también la cámara se vuelve más performativa y sensorial.

En la película, la narradora-caminante se ve poco, a veces solo una silueta o un pie, haciendo participe al espectador de una cierta intensidad ritual cuando aparece en las performances.

Los recuerdos que evocan el paisaje y las casas fueron documentados en 16mm y 8mm blanco y negro. También, usamos material de archivo encontrado de variados formatos, para reconstruir el trayecto histórico de la producción maderera y para visibilizar las actividades campesinas desaparecidas de la zona. El documental también cuenta con un archivo familiar fotográfico análogo impreso, que aparece registrado audiovisualmente de forma digital.

El diseño sonoro está compuesto por registros de sonido directo, foleys, ambientes, archivos, música original y la voz off. Por momentos sitúa en el presente los sonidos del pasado, como la presencia del

fuego en el paisaje y en las casas. Cada cierto tiempo suena la industria forestal fuera de campo, o pasa un camión a lo lejos.

El montaje es un collage, en el que es mayor el poder de lo sugerido que de lo dicho. Construye un viaje sin linealidad temporal, una subjetividad en que las imágenes del presente dialogan con imágenes del pasado y con imágenes de realidades, umbrales, ficciones poéticas o futuros posibles (performances), y viceversa, en todas las direcciones, a veces entretejidas por un hilo de voz. Una voz en off en la forma de monólogo interior, que se va relacionando con diálogos de mis tíos, mi madre y los archivos, siendo una parte u organismo más del diseño sonoro, que lo cohesiona todo y subraya el carácter sensorial y experimental de la película.

3. Concepto principal que desarrolla la obra

Desierto Verde, película árbol

Desierto Verde tiene forma de árbol y pensamiento vegetal,
de relaciones descentralizadas, sin núcleo o conflicto central.

La película, es un entretejido compuesto de imágenes y sonidos, materialidades
filmicas, temporalidades y palabras, sin la primacía de una por sobre las otras.

Una película árbol como canal, que da cuenta de relaciones y
superposiciones de tiempos y espacios en el ecosistema en que vive.

Ramas se va por las ramas /
presente que el futuro
Conecta con será vegetal
un **Tronco**
una subjetividad
un árbol
de un bosque
en el presente
con hijo, madre, tíos y tías,
que vive la contingencia del fuego y la sequía
presente que conecta *Planeta Tierra*
Raíces al pasado *las abuelas*

Uno de los principales elementos diegéticos en *Desierto Verde* es la reflexión. Una reflexión sobre la relación entre la imagen-acción y la palabra-pensamiento, donde los temas centrales son el bosque y el arraigo (simbolizado en las casas), la cultura campesina y la producción desmesurada de la industria forestal que destruye las montañas y centenares y centenares de árboles y ecosistemas, lo que en la película es narrado de forma tanto poética como política, al igual que al abordar la búsqueda de memorias y cosmovisiones de mujeres y del arte popular.

Desierto Verde es una reflexión de la mirada expresada en superposiciones temporales y conexiones sensoriales de materialidades, imágenes, sonidos, palabras, gestos, acciones, emociones, conceptos, recuerdos e imaginarias; una mirada que da cuenta de diálogos entre cuerpo y territorio, cultura y pai-

saje, relaciones entre humanidad, montañas, aguas y bosque; fuego e industrias. Una subjetividad que habita en el imaginario campesino y la devastación medioambiental, y que a lo largo del recorrido de la película también se transforma y transcurre desde una mirada que canta hacia el paisaje muerto y documenta lo que está a punto de desaparecer, que se obstina en recuperar o, al menos, a recordar, y posponer su olvido, a una mirada se dirige cada vez más hacia la magia y la regeneración, a una performatividad que hacia el final se intensifica, en un llamado a la defensa de la vida, los territorios, cuerpos, comunidades y ecosistemas.

Arraigo significa fijación fuerte, firme o duradera. Arraigar significa echar o criar raíces. En el documental, las raíces de mis ancestros y ancestras en la cordillera están simbolizadas en la imagen del << bosque >> y la << casa >>. La casa como geografía y espacio humano, que separa su mundo interior del espacio exterior; el bosque como geografía y espacio de ecosistemas y seres vivos; ambos interconectados. En la casa y el bosque, se encuentra la dualidad entre lo propio y lo común, lo interior y lo exterior, inseparables.

En *Desierto Verde* la narradora es una subjetividad que vuelve en busca de la raíces culturales y espirituales de su ancestras, que están prontas a desaparecer por los pinos y los incendios, contra lo cual la película hace resistencia. Expresa la nostalgia de una forma de ser en la tierra, de estar en la casa y en el bosque, ambos cosmos y ecosistemas, que a su vez son parte de la Tierra, la casa mayor. La casa significa abrigo, protección, nido, concha. Es el lugar donde se crea la vida y también ella se refugia, como ha sido planteado por Gastón Bachelard (2000).

Asimismo, en el documental se establece una analogía entre la casa, el bosque y el vientre materno, lugar de parto y de magia, de conexión con antepasados/as y espíritus de la naturaleza; lugares de transmisión de una cosmovisión en la que el bosque permite la continuidad de la vida en el planeta. Bosques, hongos, líquenes, flora, fauna, comunidades y ecosistemas, que resisten y se regeneran, pero que son talados por la desmesura de los modos de producción industrial.

La película asume la casa y el bosque como una extensión simbólica de la madre y la tierra. La casa y el bosque en ella son una madre que nos alberga, nos protege y nos contiene. También son el escenario de sueños y ensueños. De recuerdos y evocaciones. La sensación de que el bosque desaparece y de que las casas están en ruinas, vaciadas por el fuego al igual que las montañas, vacías, vaciadas, genera una atmósfera a lo largo de la película, imágenes de la morada primitiva destruida.

El << tiempo >> en *Desierto Verde* se presenta en fragmentos interconexos, que dan cuenta de un pasado nativo en ruinas, un presente campesino que está a punto de desaparecer y un futuro amenazante en el que los pinos reverdecen rápidamente después de los incendios, tomándose la cordillera. *Desierto Verde* presenta la coexistencia de diversos tiempos y espacios en este paisaje, al documentar su transformación desde el incendio forestal el año 2015 hasta el año 2021, provocando una sensación anacrónica entre el paisaje, las casas, personajes y performances, que al estar también vinculados a archivos encontrados de diversos formatos, generan una visualidad de *anacronía histórica*.

La *dimensión* de la << memoria >> es abordada desde un recorrido impreciso: desde la búsqueda de recuerdos y vestigios, a veces claros, otras veces vagos. Compuesta de fragmentos de imágenes, sonidos y fragmentos ausentes, la película es la memoria que resiste al fuego.

La *dimensión* << poética >> nace de lo que está en permanente movimiento y cambio, a punto de desaparecer, y se manifiesta en el cotidiano rural y en ritos performativos y acciones *con cruces*, propias de la cultura local y el imaginario popular, como por ejemplo el santiguero, expresión de la conexión entre los mundos a la vez que del colonialismo y la conquista religiosa.

En *Desierto Verde* los pinos representan la industria forestal y la muerte del bosque. Son los antagonistas del bosque nativo y de la cultura que tiene una relación respetuosa con la naturaleza. Los monocultivos no son bosque, son desierto, no son biodiversidad, son desierto verde. Representan la amenaza constante, el ambiente ideal para los incendios forestales. Esta urgencia medioambiental compone la dimensión << política >> del largometraje, junto a activismo performativo y una mirada feminista.

4. Fundamentación teórica

Desierto Verde es el viaje reflexivo de una mujer por el espacio y el tiempo que la rodea. Mientras divaga por un territorio ancestral que vio desaparecer navega por su interior, recorriendo su memoria, imágenes-huellas, recuerdos y espacios en negro, que en su viaje preserva mediante una *escritura de la mirada*, una *cámara lápiz* que reescribe el mundo mediante la asociación de fragmentos, imágenes y acciones discontinuas, que de alguna u otra manera van reconstruyendo las casas y el bosque en ruinas, mientras alrededor los pinos y la producción de madera amenazan con desaparecer la continuidad de la vida.

De este modo, la película se acerca a lo que Bergalá apunta:

“El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar [...] un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien”.¹

Una forma de hacer cine desde una subjetividad, donde lo central no es el pacto con la realidad sino con la reflexión y la experimentación de lo que entendemos por realidad, a través no solo de la reflexión de la razón, sino también del saber que viene de la emoción y de lo intuitivo:

“[E]l lugar del ensayo será, en principio, el de la hibridación de esa polaridad realidad/ficción, la violación de esas fronteras en procura de una exacerbación del discurso en nombre propio que monta y desmonta imágenes, lecturas, apropiaciones de lo visto, orientado hacia la conformación dinámica del pensamiento audiovisual.”²

Ya lo presagiaba Alexandre Astruc al llamar a esta nueva era del cine la era de la *Caméra-stylo*, donde el cine es “un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito... La meditación más estricta, una perspectiva sobre la producción humana, la psicología, la metafísica, las ideas, las pasiones son las cosas que le incumben exactamente.”³

¹ Bergalá, Alain en "Qu'est-ce qu'un film-essai", citado por Provitina, Gustavo en *El cine ensayo: La mirada que piensa*, p.87. La marca editora, 2014.

² Nahum García Martínez, Alberto. "La imagen que piensa: Hacia una definición del ensayo audiovisual", en *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación*, Vol. 19, No.2, 2006. Citado Provitina, Gustavo en *El cine ensayo: La mirada que piensa*, p.89. La marca editora, 2014.

³ Astruc, Alexandre. "Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo»" en *Textos y manifiestos del cine en Historia del cine universal II*, p.223, Madrid, 1989.

Y así como la reflexión y la experimentación son centrales en el cine ensayo también lo es el montaje, que desmonta la posibilidad de una totalidad homogeneizante, lineal o con un conflicto central, deconstruyéndose, fragmentándose a sí mismo reiteradamente. Una idea similar a la comparación más exacta que hace Gustavo Primitiva entre el cine ensayo con “una obra de teatro semimontada donde el valor de lo sugerido dinamita las fronteras de lo denotado.”⁴, y donde lo político también aparece al requerir un espectador activo, que interprete lo sugerido, lo que Jacques Rancière llamaba un *espectador emancipado*.

Desierto Verde se inscribe en esta línea de montaje, que va por la deriva reflexiva de una mujer que recorre un paisaje evocador como si emprendiera cuatro trayectorias distintas, donde la narrativa es guiada no tanto por el trayecto físico sino por como transita de un lugar y una temporalidad a otra, a través de la mezclas de materialidades filmicas y cámaras *lápices*, *sonidos* y el hilo o estero de voz en off.

A través del montaje se busca dibujar un bosque profundo a través de la historia de un clan de mujeres campesinas. En la película se busca compartir una forma femenina de conexión con la naturaleza, de arte, sabiduría y espiritualidad. Por lo que es importante hablar de este carácter feminista de la narración, que se inserta en el cine de mujeres ensayistas, que su inicio se remonta a la década del 70 y 80, pensando en películas como *News from home* (1977) de Chantal Akerman, *Riddles of the Sphinx* (1977) de Laura Mulvey, *Born in Flames* de Lizzie Borden (1983) o *Diario Inacabado* (1983-1984) de Marilú Mallet.

El cine de mujeres esta cruzado por impresiones personales del mundo y por los propios contextos de las autoras, que en un intento formal por despatriarcar el lenguaje cinematográfico y buscar un lenguaje propio y nuevas representaciones femeninas, exploraron la deconstrucción del documental como representación de lo real, la deconstrucción del montaje lineal, la ruptura del lenguaje y de los cánones de género, e hibridajes entre documental y ficción, que convergen en buscar en el campo de lo <<íntimo>> la propia visión, un lugar donde se despliega una lengua otra, que nace a partir de nuestra experiencia sensible y cotidiana al habitar.

Teresa de Lauretis en su ensayo “Repensando el cine de mujeres: teoría y estética feminista” habla de dos procesos simultáneos que se estaban dando en el cine de mujeres de la década del 70, uno que insistía en el activismo político y panfletario, donde lo importante era develar otras formas de ser mujer, mientras la otra línea “insistía en un trabajo riguroso y formal en el aparato cinematográfico entendido como tecnología social, para analizar o liberar los códigos ideológicos incorporados en la representación.”⁵

Es decir, reflexionar, analizar y desarrollar el problema de la experiencia femenina y su representación desde los propios materiales del lenguaje cinematográfico, más allá del tema central del argumento, que como bien dice Laura Mulvey llevó a acercarse a estas autoras a la tradición de izquierda cinematográfica en el contexto mundial que propició el movimiento cultural de mayo del 68⁷ (que remonta a Einsteintein, Vertov, Melies, Brech, Godard, entre otros), y a usar y desarrollar los principios de la vanguardia artística y cinematográfica experimental (entre las que destaco las vanguardias surrealistas y el grupo New american cinema: Maya Deren, Mekas, Brakhage, etc.) que buscaban romper con la linealidad de la narración y con el carácter de verdad histórica que hasta ese entonces ostentaba el cine documental, a través de la *búsqueda de la verdad de la propia experiencia*.

⁴ Provitina, Gustavo en “El cine ensayo: La mirada que piensa” Pág. 94. La marca editora, Buenos Aires , 2014.

⁵ De Lauretis, Teresa. “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista” pág. 256, Traducción anónima, sin fecha, obtenida en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_22.pdf. Texto original en Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction de Teresa de Lauretis, Indiana University Press, 1988.

El cine de mujeres entre los 70 y 80 marca una genealogía posible en la historia del cine, al inaugurar el cine ensayo por medio de la indagación en los espacios íntimos –tanto físicos como emocionales, psíquicos y espirituales–, dándole protagonismo a los espacios que sostienen el desarrollo de la vida misma, lo que hasta ese momento había sido dejado de lado en gran medida por el lenguaje de los hombres, como el trabajo doméstico, la crianza de los hijos, etc., abordándolos no tan solo como espacios velados, sino que expresándolos como espacios de los cuales dependen la vida, ubicándolos en un nivel de igualdad o equivalencia respecto a los trabajos laboralmente remunerados.

5. Referentes cinematográficos, películas, autores y corrientes

Gabriela Mistral. *La media noche*, 1938. Por la poética rural, la sensibilidad con que percibe y se relaciona con el paisaje. El poema es citado en la película mediante el parafraseo de un párrafo, a la llegada a la casa de las abuelas.

Meshes of the afternoon (1943) de Maya Deren. Referente por el simbolismo, la performatividad y la experimentalidad en el lenguaje.

Diario Inacabado (1983-1984) de Marilú Mallet. Referente de diario filmico, que entreteje diálogos entre voz, cuerpo y territorio, entre lo íntimo y lo público.

Otras referentes son *News from home* (1977) de Chantal Akerman, *Riddles of the Sphinx* (1977) de Laura Mulvey, y *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden, lo que he desarrollado en la fundamentación teórica.

La recta provincia (2007) de Raúl Ruiz. Referente estético de cultura campesina, de un narrador que imagina y observa cosas, referente poético del mundo rural.

Elegía de un viaje (2001) de Aleksandr Sokúrov. Referente estético de un viaje interior a la vez que exterior a través de un territorio al que el protagonista se siente unido. La fotografía usa planos subjetivos y filtros orgánicos de distorsión como vapor, humo y espejos, que hacen patente el mundo onírico, la voz en off narra un relato impreciso y evocador.

Behemoth (2015) de Zhao Liang. (2015) retrata unas montañas destruidas y sus habitantes devastados por la extracción de acero. Mezcla la modalidad observacional con la performativa; hay un personaje expandido que camina con un espejo en la espalda y un hombre desnudo acostado en la tierra.

La obra de arte *A Chile* Elías Adasme (1979-1980), es citado en la película en la performance final, aludiendo al mantenimiento de violencias contra comunidades y territorios desde la dictadura hasta la actualidad, lo que se expresa en el mantenimiento en democracia del decreto de ley nº 701 (1974), que financia un gran porcentaje la industria forestal.

6- Punto de vista

El documental está narrado en primera persona, desde el punto de vista de una mujer, quien ahora escribe, que es parte de una antigua familia campesina que habitó desde hace siglos esta zona de la cordillera y que a lo largo de su vida fue testigo de la desaparición del bosque nativo y de las tradiciones culturales que este sostenía. El punto de vista es local, a través de la búsqueda de la reescritura de la historia de las mujeres de mi familia recorro el mundo simbólico de la tradición rural, al mismo tiempo que documento el paisaje devastado por la producción de pinos en la región del Maule, segunda región con mayor cantidad de pino radiata plantada en Chile.

Se denomina “desierto verde” a las grandes plantaciones de pino radiata, ya que provocan sequía y acidifican la tierra, generando migración campo-ciudad y las condiciones ideales para la propagación de incendios forestales. Tras medio siglo de la instauración del Desierto Verde en la cordillera de la costa de la región del Maule, las tradiciones campesinas de los habitantes están al borde de desaparecer, al igual que la gente y el antiguo bosque nativo que les sostenía.

La película ensaya dispositivos documentales para dar cuenta de esta problemática no tan solo desde una perspectiva medioambiental sino que también cultural. Se trata de un intento por re-construir los imaginarios rurales, el bosque y las casas quemadas, llenas de apariciones y objetos milenarios. Vestigios de una cultura que se relacionaba de otra forma con la naturaleza y que en su cotidianidad construía una forma precisa de espiritualidad con ella.

Estas imágenes están repartidas por las montañas como los hongos que regeneran la capa de ceniza que cubrió el paisaje. Hacia el final de la película el punto de vista de la narradora se vuelca en el oasis a mirar la regeneración y la resistencia silenciosa del bosque, al mismo tiempo que hace un llamado a prestar atención al fuego, a defender los territorios, los cuerpos.

7. Análisis del proceso de producción

Desierto Verde es mi primera película, y está co producida por Vestigio Cine y Araucaria Cine. Los personajes y locaciones están directamente relacionados con mi familia, en las cercanías de Constitución.

Los pactos que han hecho posible la continuidad de este proyecto han sido el cariño, el trabajo colaborativo y la autogestión, donde agradezco al trabajo incondicional de Isabel Orellana, productora, Cristina Daza e Ignacio Martínez, directores de fotografía, y en especial de Macarena Ortiz, montajista, como también el trabajo de músicos, sonidistas, investigadoras de archivo, de revelado y digitalización filmica que componen este proyecto.

Hemos logrado financiar de forma independiente rodajes y gran parte del montaje, y actualmente buscamos financiamiento para terminar el montaje, revelar y digitalizar materiales filmicos que están de forma provisoria en formato digital, y realizar la postproducción.

Desierto Verde ha participado del WIP del 36^a Festival de Mar del Plata, de los laboratorios de Frontera Sur (2021) y Sanfic Industria (2021) y Arca: artistas en residencia en Cabo de Hornos (2016). Recibió el premio válvula films en Sanfic en jornadas de postproducción, y el premio a mejor proyecto en Arca.

El proyecto se planea completar durante el 2022 para poder estrenarse en el primer semestre 2023. Los vínculos y presencia internacional de la película se fomentarán durante 2022 buscando participar en eventos de Work in Progress. La estrategia de circulación y distribución está asociada al carácter estético, político y regional de la película.

8. Reflexión final

A través del proceso creativo de *Desierto Verde* pude imaginar y experimentar libremente, conectando dispositivos del cine documental y de la no ficción con prácticas que se inscriben en el arte contemporáneo y en el arte popular; artes entre las cuales no hago diferencia e intento reunir en esta película, que es mi primera experiencia formal en cine como directora y guionista.

A través del proceso de creación del largometraje, pude investigar y experimentar con materialidades filmicas y digitales y con el montaje, en un viaje trazado tanto por el recorrido de la observación del paisaje y del paso del tiempo y los elementos, como por el hilo de la voz en off, que a su vez se re escribía a medida que recorriamos la cordillera, las casas y el bosque en rodajes y en el montaje, donde el recorrido se expandía aún más ante el hallazgo de archivos.

Filmamos bajo el sol, la niebla y la lluvia. En ocasiones ocupamos filtros de espejos y de calor. Documentamos el paisaje, la sequía, los camiones, industrias y puertos madereros, filmamos en la superficie de un buque japonés que se llenaba de astillas.

Una observación documental que se combina con una actitud que se resiste a olvidar y que en fragmentos toma una posición activa, ritual y performativa con objetos como la vihuela y el espejo, vestimentas, como la blusa de mi bisabuela, muros de adobe, piedras y árboles; narrativas poéticas que al ponerlas en contacto en el montaje con otras imágenes huellas del presente o del pasado, reciben un poder nuevo de comunicación. Esta magia es la que me gustaría explorar en las artes, en tanto lenguajes que sirven para conectar, vincular y comunicar huellas, fragmentos, materialidades e imágenes de seres vivos y animados, que al ponerlas en contacto de cierta manera crean prácticas de encantación, como apunta Giordano Bruno en su libro *Sobre la magia* (escrito al rededor del 1570/80).

En este entretejido de bosque, magia y política, *Desierto Verde* ensaya un imaginario popular en que la magia, los ritos y la ensoñación de la materia son sabidurías que devienen de vínculos ancestrales de nuestra cultura con seres y ecosistemas, experiencia de la que emerge una espiritualidad precisa. Tal vez, como escribió Raúl Ruiz:

“De eso estamos hablando: de ese llamado dirigido a nuestros antepasados, que llegan envueltos en su película invisible; de ese viaje por el más allá, ya sea el nuestro o el de los mundos animal, vegetal y mineral; y de ese regreso a nuestro mundo por caminos inexplorados. Eso es exactamente lo que practica el cineasta chamán.”⁶

⁶ Ruiz, Raúl, Poéticas del cine, p.100, UDP, 2013.

9. Bibliografía y filmografía

Mistral, Gabriela. *La media noche*, Editorial Sur, 1938.

Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Bruno, Giordano. *De la magie*, Editions Allia, 2014.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, Ediciones RIALP, 1991

De Lauretis, Teresa. “Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista” pág. 256, Traducción anónima, sin fecha, obtenida en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_22.pdf. Texto original en *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction* de Teresa de Lauretis, Indiana University Press, 1988.

Astruc, Alexandre. *Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo»* en *Textos y manifiestos del cine en Historia del cine universal II*, Cátedra de Javier Naudeau., Madrid, 1989.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial, 2010.

Provitina, Gustavo. *El cine ensayo: La mirada que piensa*. La marca editora, 2014.

De Lucas, Gonzalo. “You’re my second chance!” *Composición política de la imagen en Sans Soleil* (Chris Marker, 1982). Citado en *La Zona Marker* de Ricardo Green e Iván Pinto (Editores). Ediciones FIDOCES, 2013.

Bachelard, Gastón. *Poéticas del espacio*. Fondo de cultura económica, 2000.

El Agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia. Fondo de cultura económica. 1978.

Le Guin, Ursula. *El nombre del mundo es bosque*, 1972. Ediciones guerra civil planetaria.

Mancuso, Stefano. *El futuro es vegetal*. Titulo original: *Plant Revolution. Le piante hanno già inventato il nostro futuro*. Galaxia Gutenberg, 2017

Filmografía

Deren, Maya. *Meshes of the afternoon* (1943)

Akerman, Chantal. *News from home* (1977)

Mulvey, Laura. *Riddles of the Sphinx* (1977)

Borden, Lizzie. *Born in Flames* (1983)

Mallet, Marilú. *Diario inacabado* (1984)

Sokurov, Aleksandr. *Elegía de un viaje* (2001)

Ruiz, Raúl. La recta provincia (2007)

Liang, Zhao. Behemoth (2015)

Costra, Petra. Helena (2013)

Agüero, Ignacio. El otro día (2012)

Herzog, Werner Fatamorgana (1971)

Kim Ki-duk, Arirang (2011)

10. Anexo

Materiales de archivos re-utilizados en *Desierto Verde*

Chile Visión en Colores, Lata 17 Roberto Gerstmann, 1932. Universidad Católica del Norte.

Chile Central, Lata 12 Roberto Gersman, fecha desconocida. Universidad Católica del Norte.

La palomita, los cuatro huasos, 1936. Vinilo sello Victor - 47796

La media noche, Gabriela Mistral, 1938. Editorial Sur, Buenos Aires

¿Qué es la chilenidad?, Emilio Taulis, 1939. Cineteca Universidad de Chile.

Archivos recobrados de la cultura popular chilena, Tomás Lago, 1963. Cineteca Universidad de Chile.

Tierra en Marcha, Producida por Emelco y la Corporación de la Reforma Agraria, 1966. Cineteca Universidad de Chile.

Transformación del campo y el campesino, Dunav Kuzmanic, 1968. Cineteca Universidad de Chile.

Campo chileno-Siembra, Desconocida/o, fecha desconocida. Archivo Patrimonial Universidad de Santiago de Chile.

Ríos patagónicos, Fernando Balmaceda, 1967. Archivo Patrimonial Universidad de Santiago de Chile.

Documento de obra N°1. Construcción in situ de marcos de madera laminada, Fernando Bellet, 1969. Cineteca Universidad de Chile

Creación popular, Dunav Kuzmanic, 1971. Cineteca Universidad de Chile

No nos trancarán el paso, Guillermo Cahn, 1972. Cineteca Universidad de Chile.

Fauna Chilena (piloto), Fernando Balmaceda, fecha desconocida. Archivo Patrimonial Universidad de Santiago de Chile.

Tala, serie de obras sobre el bosque, 2021. Meliza Luna. Archivo Propio.

Utilizados con fines culturales y educativos, sin fines de lucro.