

Reflexión teórica de obra de grado
Tierra incógnita
de Renato Pérez Arancibia

Comisión evaluadora:

Catalina Donoso

Hans Mülchi

Ignacio Agüero

Profesor guía:

Ignacio Agüero

Coordinadora del Magister en Cine Documental:

Alejandra Carmona Cannobbio

Coordinador:

Edgar Wang

13 de diciembre del 2021.

1. Introducción: Sinopsis de la obra y motivación

Sinopsis:

Un viaje en auto se detiene y uno de los paisajes al costado del camino se revela como el protagonista. La película intenta abarcar ese espacio desde distintos ángulos: habitarlo en la observación, escucharlo en las historias de los hombres, percibir un otro tiempo en su vegetación y retratar los horizontes que lo rodean.

Tierra incógnita es por momentos un viaje, por otros una inmersión, a veces una enciclopedia visual y también una película de suspenso. Este medimetro es un encuentro entre un espacio campesino y un realizador cinematográfico, de esa simbiosis se busca generar un lugar audiovisual extraño, un terreno aún no cartografiado que permita al espectador sentir que el reloj ha dejado de funcionar, que ya no está en las butacas del cine y que los espacios a un costado de la carretera jamás serán los mismos. Con la velocidad que otorgan las piernas y no las ruedas, un espacio de tránsito se niega a ser atrapado en una única postal.

Motivación:

La inspiración para este cortometraje viene de recorrer la ruta 5 sur entre Curicó y Santiago durante gran parte de mi vida. Los viajes en bus de una ciudad a otra permiten mucho tiempo de observación del territorio, pero rara vez es posible detenerse y conocer esos lugares que no están en el plan de viaje original. Esta primera atracción por lo visto desde la ventana se mezcla con una perspectiva bucólica y una admiración por el cine de paisajes.

El 2018 realicé un cortometraje llamado *Carta al interior de una botella* donde se conjugaban paisajes desde la carretera y una carta encontrada entre los muros de una casa destruida por el terremoto del 2010. Fue un primer intento por capturar y detener el tiempo en lo asociado al concepto de transitoriedad. Desde entonces quedé con la sensación de que debía profundizar más en esos espacios a un costado del camino, de que habían todavía muchos elementos que estaban quedando afuera, entre ellos, y como uno más, el ser humano.

Después de trabajar e investigar muchas aproximaciones posibles me decanté por quedarme en un solo lugar, esto me permitía darle el tiempo necesario para explorar junto al espectador ese territorio, para sentir ese tiempo y evocar la sensación de estar ahí.

¿Cómo se habita un lugar de tránsito? Con esa pregunta en mente quise indagar en una pequeña casa de campo, sentí que ese era el lugar perfecto para aterrizar la película, para bajarla del bus. Me atraía el género bucólico, los tiempos relacionados al mundo agrícola y ganadero, más ligados a las estaciones del año y a la naturaleza, permitían un buen contraste con la velocidad y lo productivos de los tiempos de la carretera. Además mi padre y mi abuelo, y probablemente mis antepasados antes que ellos, son gente de campo, pero yo nunca lo fui, y esto sentía que me ponía en una posición particular para afrontar la película, sabía que detrás de esta visión idealizada iba a encontrarme con cosas que no me gustan, y eso me interesa, mi subjetividad iba a tener que jugar un rol importante en encontrar la película, y eso era fundamental, no me interesaba hacer un retrato del campo, sino que una aproximación cinematográfica a mi encuentro con ese espacio.

Me interesa transformar un espacio a un costado de la carretera en paisaje - el paisaje es la naturaleza mirada, al momento de hacernos conscientes de la presencia de lo que nos rodea, de tomar distancia y apuntarla con el dedo, ahí aparece el paisaje - pero no solo a través de la observación sino que también convirtiéndolo en sujeto, no humanizándolo, sino que indagando en lo que tiene para ofrecer. La presencia de los habitantes de ese espacio me permite convertir también al paisaje en un otro. Al poner el foco en la relación que se establece entre una persona y el espacio, al entender ese vínculo, traemos al espectador a ese espacio intermedio entre dos sujetos filmicos en una relación horizontal.

Para esta película, y para mi cine en general, no me interesa cargar todo de significado, al menos no de significados inequívocos. No me interesa hablar bien o mal del campo chileno, no creo que ese sea mi rol como cineasta. Busco que mis películas sean una exploración cinematográfica, que no puedan ser descritas fácilmente en palabras ni encerradas en conceptos. Creo que en la observación de un espacio y en la evocación de una experiencia el cine encuentra todo su potencial.

2. Tratamiento estético y narrativo de la obra

Este cortometraje se basa en la observación de un espacio natural. Para permitir al espectador convertir lo observado en paisaje, la cámara está siempre sobre trípode - a excepción únicamente de la primera escena donde se recrea la vista desde un auto con un celular - con esto se busca tener encuadres rigurosos en su composición, pero también otorgar el tiempo suficiente al plano para que quien observa pueda sentir esa duración, pueda pasar de los primeros prejuicios sobre lo que está viendo, pasar esa primera barrera de nuestro cerebro que busca catalogar lo más rápido posible lo visto junto a lo que ya conocemos, para una vez saltado ese cerco, ver el espacio que se nos está presentando, ver los marcos que lo encierran, sentir su ritmo y sus sonidos.

No se busca que lo observado sea la verdad de ese territorio, no busco representar una realidad, sino que generar un nuevo espacio filmico, y por esto la mirada tiene una abierta carga subjetiva. En ese sentido la película se va tomando libertades estéticas que la alejan del naturalismo a medida que avanza el metraje, mientras más tiempo pasamos en este espacio, mientras más nos acercamos a sus secretos, más extraño se hace: una luz circular nos permite ver los detalles más minúsculos de un espacio residual en la noche, un bosque de espinos se transforma en un patio de esculturas mudas, una bandada de buitres se tornan blancos contra un cielo rojizo, una lluvia torrencial inexistente llena un embalse calmo.

En términos de fotografía se intentó trabajar en horarios en que la luz del sol viene en un ángulo más cerrado en relación con el horizonte, esto sobre todo se pudo trabajar al amanecer, cuando además, por la ubicación del campo, se mantenía una densa neblina que ayudaba a generar imágenes visualmente atractivas y misteriosas. El atardecer no siempre era posible fotografiar ya que los horarios laborales de los hombre que ahí trabajan terminaban a las 5 de la tarde, y por ejemplo el momento de volver a encerrar a las vacas era a las 4:30 de la tarde, cuando la luz todavía estaba bastante cenital.

Uno de las búsquedas de la película era tratar a los humanos como un elemento más de ese territorio, aunque un elemento importante sin duda, ya que tienen la posibilidad de narrar historias ligadas a ese territorio. Visualmente intenté quitarles peso para que no adoptaran demasiado protagonismo, para esto en general me centré en sus acciones y evité mostrar sus rostros de cerca, grabé a Mauricio y Fernando, quienes arrear a las vacas, en planos generales arriba de sus caballos guiando al ganado. Para Danilo, el hombre que hace el carbón, me centré en sus manos en la acción de sacar el carbón del horno de barro y también en detalles del carbón con su voz en off de fondo. Con Raúl, el peticero, también me centré en sus manos en la acción de cepillar un caballo, pero aquí la acción fue guiada buscando una imagen más poética que lo una de manera cariñosa con el caballo, esto centrado en los dos últimos planos de sus manos desnudas - algo que él no hace en este proceso de cepillado - acariciando el pelaje del animal.

En términos de sonido se tomaron algunas desiciones desde el comienzo, escucharíamos la voz de los hombres sin verlos hablar de manera sincrónica, esto reforzaba la idea de no generar demasiada cercanía emocional con ellos pero, paradójicamente, al estar el audio grabado de muy cerca se generaba una sensación de intimidad en el relato, lo que ayudaba a la atmósfera general de la película, de introducirse a las profundidades de un espacio.

También se intentó registrar sonidos ambientes limpios en distintos horarios y lugares del campo filmado pero además se usó material sonoro de [FreeSound.com](https://www.freesound.com) que me permitieron jugar en el montaje con otro tipo de sonidos que no ocurrieron durante el rodaje o que tenían una sonoridad especial que potenciaban la extrañeza de ciertos momentos. En una secuencia también decidí dejar sin sonido la imagen, lo que a mi parecer generaba un estado particular, primero una extrañeza de no saber si efectivamente no había audio, para después tener la confirmación, y todo ese proceso ayuda a que el espectador se haga consciente de las decisiones del realizador y busque sacar conclusiones sobre eso, o buscar respuestas propias a las preguntas que eso plantea. Esto partió de pensar en trabajar las distintas posibilidades de la relación imagen-sonido: imagen y sonido sincrónicos, imagen con un sonido no sincrónico (sonido de algo que no vemos como es el caso de las voces en off), imagen sin sonido y sonido sin imagen, de estas relaciones la única que no aparece en el mediometraje es la última, que durante mucho tiempo fue parte del plan para la secuencia de la noche, tener la pantalla en negro y solo escuchar a un hombre caminar por ese espacio contándonos un pequeño relato, pero finalmente eso se cambió por la secuencia de imágenes nocturnas, secuencia que fue lograda con imágenes grabadas de día en condiciones especiales, como neblina o días nublados, y luego trabajadas en post producción para parecer de noche, el buen resultado que tuvieron estas imágenes me convencieron de usarlas en reemplazo de la pantalla en negro.

Donde sí se utilizó el negro como recurso fue en la separación de los capítulos, me interesa que cada secuencia esté claramente separada, que se sienta para el espectador como una nueva aproximación a ese espacio, como un nuevo intento por abarcarlo, pero además el uso del negro en esos momentos, a diferencia de lo que pasaría teniendo una imagen que divida cada capítulo, genera un descanso visual, de estar en el cine en ese momento la pantalla dejaría de emitir luz, entraríamos en la absoluta obscuridad para volver a despertar con la primera imagen del nuevo capítulo, eso también me resulta atractivo, que la separación sea un verdadero pestañeo visual.

En términos narrativos la película se construyó en base a un guión, que luego fue modificándose considerablemente en base a lo que se encontraba al momento de grabar en el campo. La idea de separar la película por capítulos fue surgiendo de manera paulatina. Primero fue de gran inspiración el trabajo hecho en el ramo de Taller de realización II con la profesora María Paz González, donde debíamos generar ejercicios con distintas aproximaciones formales a la temática que estábamos abordando en nuestro proyecto de título. En esa libertad de acercamiento aparecieron elementos que no había pensado posibles para mi película pero que funcionaban muy bien con la idea de intentar abarcar subjetivamente el espacio, con buscar herramientas estéticas para apropiarse del territorio. También fue un buen referente en ese sentido el mediometraje de Ben Rivers *Ghost Strata* donde también separa en secuencias distintas maneras en que la presencia humana impacta en la tierra.

La primera estructura de guión en base a secuencias surgió de algunos planteamientos que hizo Marta Andreu en una charla que dio en el festival Frontera Sur. Al momento de hablar sobre cómo filmar al paisaje como sujeto Andreu plantea varias cosas interesantes: “Ofrecerle o reconocerle un relato”, “esto lo convierte en sujeto de la oración, no sujeto en un lugar, sino AL lugar”, “el paisaje en el centro, es el que padece y progresa, quien es y dejará de ser. No humanizar el paisaje, sino ver en él su potencia, su ser sujeto”, “filmar la transformación tiene que ver con filmar la luz, los cambios de luz. La hora entre perro y lobo: momento entre el día y la noche en que la luz le dificulta al pastor saber si lo que ve es un perro o un lobo. Esta dificultad para ver obliga al pastor a mirar dos veces y toda la atención pasa a lo mirado. El paisaje entonces, al ser mirado dos veces deja de ser un lugar habitado y es esencialmente mirado con atención, interpelado”, “filmar la transformación nos permite entender que filmar el espacio es filmar el tiempo - que atraviesa ese espacio -. Pensar entonces la duración.”, “filmar el paisaje para subjetivarlo tendría que ver con dar el tiempo suficiente para dar cuenta de los cambios (de luz, de las transformaciones más pequeñas a las más grandes)”, “el movimiento se puede filmar en el presente, cuando ocurre. Pero también se puede filmar la transformación en sus pistas, en lo que nos habla de lo que está por venir.”, “también se puede filmar el después, las huellas de ese cambio, las ruinas. Que inevitablemente lleva la carga de su esplendor, y entrega el relato de cierto cambio.”, “focalizar la mirada entre los paisajes y sus habitantes. Entender el vínculo entre un personaje y un espacio. Poner la cámara entre ese espacio entre los dos. Al traer al espectador a ese vínculo, el paisaje se convierte en un otro”, “Cómo subjetivar al paisaje sin pretender convertirlo en personaje (persona), sino que a través del retrato”, “apareciendo indirectamente el paisaje se muestra de manera más potente, retirarse para dejar que se genere un diálogo en ese espacio, entre las dos entidades filmicas.”, “el tiempo del plano tiene que ver con el tiempo de la espera. Saber esperar pasa por haber estado, por tener una experiencia previa de ellos. Podemos convertir la predicción, en una forma de trabajo.” - Solo el que espera está preparado para lo inesperado - “Invertir tiempo en la mirada que permita que algo ocurra.”, “accidente - lo que hace es venir a marcar una diferencia. Imprevisto, lo inesperado, la sorpresa. Al marcar una diferencia, al cortar cierta regularidad, invita a mirar, a fijarse, y se convierte en un cómplice para subjetivas al paisaje.”, “error en la matriz. Una lata de cerveza, una cruz con un ramo de flores.”, “accidentes vinculados con el tiempo, una tormenta repentina, una puesta de sol. Filmar ese accidente le da un espacio central al paisaje.”, “accidente que puede venir de quien mira. Error de cámara, la batería que se acaba, la imagen que se pixela. Provocará la misma autoconciencia del pacto poniendo al paisaje en el centro.”, **“Compartir con el espectador la misma experiencia del encuentro. No es el paisaje lo que filmamos, sino el encuentro entre nosotros y el paisaje. El tiempo de la experiencia. El árbol no puede existir sin mí, el tiempo del árbol no corresponde a su descripción o su tiempo, sino a nuestro encuentro”**, “Hacer visible nuestra presencia, el espacio como un reto, cuál es nuestro lugar en ese encuentro.”.

En base a estos elementos que plantea Andreu fui construyendo el guión: Mostrando la relación de los hombres con el espacio, para así sentir al territorio como un otro; reconociéndole también un relato en el tiempo al espacio en el despertar del día con el Jote de cabeza colorada, en los huesos de las vacas, en el bosque de espinos; Compartiendo con el espectador la experiencia del encuentro con el paisaje; haciendo visible nuestra presencia; cortando una regularidad con la presencia de un accidente; etc.

Esta estructura sufrió modificaciones también en montaje en base a algunos momentos que se vinculaban mejor con otros de lo que la teoría previa había supuesto.

3. Hipótesis de trabajo o concepto principal que desarrolla la obra.

El concepto principal que desarrolla la obra es la observación detallada y subjetiva de un espacio residual. Un espacio residual entra en lo que Gilles Clément denomina El tercer paisaje: “Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente - ¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?- una gran cantidad de espacios indecisos desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. Cubre superficies de dimensiones modestas, tan dispersas como las esquinas perdidas de un prado. Son unitarios y vastos como las turberas, las landas y ciertos terrenos yermos surgidos de un desprendimiento reciente. Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Sólo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad.”¹ Como realizador llevo este concepto a la práctica artística, el fondo observado no es por completo un espacio residual - aun cuando muy en la lógica de la definición tiene estos espacios desperdigados entre plantaciones y separaciones de terrenos - ya que la gran mayoría de la extensión del campo cumple una función productiva clara, pero no es un espacio que nos llame inmediatamente la atención como sujeto cinematográfico al verlo desde la carretera; primero, no tiene nada de particular, algo que parece un pecado capital al mencionarlo en el desarrollo de un proyecto artístico, es un campo como cualquier otro, está ubicado en una zona, de nuevo, sin nada de particular, la región del Maule, zona centro sur de Chile, no es el paisaje espectacular del desierto ni de la Patagonia, no son los bosques en constante conflicto de la araucana, fue un terreno de supuesto paso tranquilo para los españoles, en resumen, es difícil encontrar grandes narraciones vinculadas a ese territorio; segundo, no hay grandes historias vinculadas a los personajes que ahí habitan, lo que también podría darle particularidad; y por último, tampoco hay una relación directa concreta con el realizador como para haber elegido ese lugar en espacial por sobre otros. Estas razones, a mi parecer, lo convierten en un espacio residual cinematográficamente hablando. El foco de la película entonces es justamente poner la mirada para encontrar, en la relación entre el espacio y el cineasta, esa diversidad de elementos que sabemos que ahí se esconde, y que permiten que surja lo especial, lo extraño y lo particular de un lugar que hemos visto una y mil veces desde la ventana del bus.

4. Fundamentación Teórica (conceptos y referentes teóricos).

David MacDougall en su libro *La imagen corporal. Cine, etnografía y los sentidos*. (The corporeal image, Film, ethnography and the senses. 2006. Princeton University Press.) dice que “antes que las películas sean una forma de representar o de comunicar, son una forma de observar. Antes de expresar ideas, son una forma de observar. Antes de que describan algo, son una forma de observar. En muchos aspectos filmar, a diferencia de escribir, precede al pensamiento. Registra el proceso de observar con un cierto interés, una cierta voluntad.”... “Aprendemos a habitar lo que vemos. Por el contrario, pensar en lo que vemos, proyectar nuestras ideas sobre él, nos devuelve a nosotros mismos. Entonces, simplemente observar, y observar con atención, es una forma de saber que es diferente a pensar.”²

En esta línea de reflexión me interesó que la película sea un encuentro con ese mundo y sus personas, con los habitantes de un campo al costado de la carretera. Esto también viene de la aproximación que tiene la cineasta Vietnamita Trinh T. Minh-Ha a la hora de hacer cine: “para mí el proceso de hacer una película se acerca mucho al de componer música y escribir poesía. Cuando uno no solo está tratando de capturar un objeto, explicar un evento cultural o informar por el bien de la información; cuando uno se niega a mercantilizar el conocimiento, necesariamente se desvincula de la ideología dominante de la comunicación, cuyo uso lineal y transparente del lenguaje y los medios los reduce a un mero vehículo de ideas. Así, cada vez que uno presenta una imagen, una palabra, un sonido o un silencio, estos nunca son instrumentos simplemente llamados al servicio de una historia o un mensaje. Tienen un conjunto de significados, una función y un ritmo propio dentro del mundo que cada película construye de nuevo.”³

¹ Clément, 2007. p.9.

² MacDougall, 2006. p.6 y 7.

³ Chen, 1992. P.85.

En base a eso se tomó una aproximación poética al proyecto. Lo poético está entendido acá desde la unión de algunas definiciones realizadas en otros ámbitos, como en la lingüística, donde Roman Jakobson establece seis estrategias de uso del lenguaje entre las que establece una función poética en la cual no se trabaja para trasladar una información desde el emisor al destinatario, sino que se organiza la materialidad del lenguaje para producir sentido desde ahí, desde la materia misma.

En el ámbito de la poesía Paul Valéry habla de un péndulo que oscila constantemente entre sus dos extremos simétricos, estando en uno de esos extremos la forma, el lenguaje, la voz y en el otro todo aquello que constituye el fondo, el sentido del discurso. En la poesía, dice Valéry, el péndulo no puede dejar de ir de un extremo al otro, se necesitan el uno al otro para existir, es decir que se crea una comunión indestructible entre palabra y sonido, entre fondo y forma. Me parece que a través de este acercamiento al proyecto se permite que surjan grietas, fisuras en las ideas preestablecidas que tenemos en nuestra mente, y que a través de ellas se asome el mundo que tenemos frente a nosotros, ese mundo caótico, lleno de contradicciones, sin conceptos claros e irrefutables, ese mundo que al verlo en pantalla nos mantiene activos como espectadores.

El tercer paisaje de Gilles Clément también cumple un rol importante por la introducción del concepto de Tercer paisaje y de espacio residual, que no fue tomado únicamente desde una interpretación artística sino que además se trabajó en darles un rol importante a esos espacios en la narrativa de la película, ya que eran esos espacios los que permitían evocar otros tiempos de ese territorio.

Un libro que es también siempre referente para mí a la hora de hacer cine es *El cine de la devoción* de Nathaniel Dorsky, y está estrechamente conectado con la aproximación de este documental al sujeto filmado: “¿Dónde tiene lugar la visión? Es una cuestión ancestral. ¿Todo es mental o nada es mental? Es interesante pensar que todo lo que vemos podría ser solo un aspecto de la mente... Pero más allá de estos dos extremos - todo es mental o nada es mental - está nuestra experiencia cotidiana. Vemos, eso es todo. No podemos describirlo, solo experimentarlo. El cine, aunque replique nuestra experiencia de visión, nos presenta las herramientas para acercarnos y elucidar esa experiencia. Ver una película tiene unas tremendas implicaciones místicas; puede ser, en el mejor de los casos, una manera de acercarnos unos a otros y manifestar lo inefable. Este respeto por lo inefable es un aspecto esencial de la devoción.”⁴

Para una sección de *Tierra incógnita* fue de total inspiración el libro de Rebecca Solnit *Una guía sobre el arte de perderse* y en especial el capítulo titulado El azul de la distancia: “El mundo es azul en sus extremos y en sus profundidades. Ese azul es la luz que se ha perdido. La luz del extremo azul del espectro no recorre toda la distancia entre el sol y nosotros. Se disipa entre las moléculas del aire, se dispersa en el agua. El agua es incolora, y cuando es poco profunda parece del color de aquello que tiene debajo. Cuando es profunda, en cambio, está llena de esa luz dispersa; cuanto más pura es el agua, más intenso es el azul. El cielo es azul por la misma razón, pero el azul del horizonte, el azul del lugar donde la tierra parece fundirse con el cielo, es un azul más intenso, más onírico, un azul melancólico, el azul del punto más lejano que alcanzas a ver en los lugares donde puedes abarcar grandes extensiones de terreno con la mirada, el azul de la distancia. Esa luz que no llega a tocarnos, que no recorre toda la distancia hacia nosotros, esa luz que se pierde, nos regala la belleza del mundo, que en gran parte está en color azul.”⁵

Otro libro importante durante el proceso fue *Ante el tiempo* de Georges Didi-Huberman, sobre todo en la intención, no del todo lograda, de evocar un otro tiempo del territorio, de generar imágenes dialécticas (imágenes que tensionan el ahora, con las huellas del pasado, y los deseos del futuro) que permitieran surgir momentos anacrónicos, en ese respecto las secuencias del bosque de espinos así como la de los planos macros de detalles vegetales son búsquedas hacia esa dirección: “es así que las formas vegetales, apartadas de su confusión natural, revelan de repente su belleza y su complejidad singulares, en síntesis, su carácter de “*formas originarias*” aisladas como misteriosos fetiches en la obra de Blossfeldt.”⁶

Por último un libro que ayudó bastante en la aproximación en terreno fue *Walkscapades, el andar como práctica estética* de Francesco Careri, por las múltiples posibilidades y herramientas que entrega al acto de caminar a la deriva: “lo que me atrae de la metáfora marina de la deriva (dejarse llevar a la deriva) es el hecho de que el terreno donde se desarrolla es un mar incierto que cambia constantemente en función de las mutaciones de los vientos, de las corrientes, de nuestros estados de ánimo, de los encuentros que se

⁴ Dorsky, 2016. P.28.

⁵ Solnit, 2020. P.29.

⁶ Didi-Huberman, 2015. P.196.

producen. De hecho el punto clave reside en cómo proyectar una dirección, pero con una amplia disponibilidad a la indeterminación y a la atención hacia los proyectos de los demás. Llevar el timón de un barco de vela significa construir una ruta y modificarla constantemente, leyendo el mar encrespado, buscando aquellas zonas donde se encuentran las ráfagas, y evitando las zonas de calma. En definitiva, encontrando en el propio territorio y en quien lo habita aquellas energías que permitan llevar adelante el proyecto indeterminado en su devenir.”⁷

5. Referentes cinematográficos u otros (películas, autores, corrientes estéticas, etc.)

El mar la mar - Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki: Por su aproximación poética a un espacio y la evocación de un recorrido a través de los vestigios de movimiento que ahí encontramos y los relatos en off de sus protagonistas.

Magino Village, a tale - Shinsuke Ogawa: Por su humanidad en el retrato de un pequeño pueblo campesino y por su insaciable curiosidad enciclopédica.

Mysterious objects at noon - Apichatpong Weerasethakul: Por la creatividad de los juegos que genera para involucrar a los personajes en una historia coral.

El sol del membrillo - Víctor Erice: Por los pequeños misterios cotidianos que nos mantienen pegados a la pantalla.

Monrovia, Indiana - Frederick Wiseman: Por el rigor de una mirada absoluta sobre un territorio, que aun cuando no me interesó en este caso hacer eso, la considero como una buena guía de descubrimiento de espacios y personajes.

Sacro Gra - Gianfranco Rosi: Gianfranco Rosi utiliza la circunvalación de Roma como eje para encontrar personajes e historias que existen en otro tiempo al margen de la gran ciudad italiana, es un gran referente a la hora de abordar ese contraste de tiempos y velocidades.

E na terra nao e na Lua - Gonçalo Tocha: Por la humanidad y curiosidad de este bello retrato de los habitantes de una isla portuguesa.

El Maule - hermanos Bustamante: Aun que usa como eje el río Maule, y yo me quedo en un solo lugar, en esta películas los hermanos Bustamante logran hacer espectacular lo simple y cotidiano.

Last year when the train passed by - Huang Pang-Chuan: Este pequeño hallazgo es quizás uno de los referentes más fuertes, con un pequeño dispositivo el director lograr generar simples pero conmovedoras conversaciones con los habitantes de casas que vio desde la ventana del tren.

Minatomachi - Kazuhiro Sôda: Por la cercanía que logra el director con los habitantes de una pequeña isla pesquera japonesa.

Hello, horse! - Laila Pakalnina: Por su aproximación visual y estética a una carretera.

El paraíso y la tierra - Michael Pilz: Por lo profundo y complejo del retrato a los habitantes de un pueblo de agricultores en las montañas de Austria.

Route One/USA - Robert Kramer: Por tener la carretera como eje de la narración y por la delgada línea entre el documental y la ficción que logra enriquecer la película.

El dorado XXI - Salomé Lamas: Por el uso del tiempo en el primer plano secuencia de la película de los mineros entrando y saliendo de la mina.

Pine Flat - Sharon Lockhart: Por la aproximación estética y conceptual al retrato de un espacio.

Three sister - Wang Bing: Por la cercanía y humanidad de la visión de Wang Bing.

Ghost Strata - Ben Rivers: Por lo diverso de las aproximaciones al tema, por la separación en secuencias, por lo ambiguo del discurso y por el trabajo estético.

The works and days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin) - C. W. Winter y Anders Edström: Una maravillosa maratón de película. Por la importancia del tiempo en la aproximación a una familia en un pequeño pueblo campesino, por el trabajo libre y creativo del sonido, por los cruces con la ficción y la búsqueda visual de las imágenes de paisaje.

El libro de Mike Wilson *El leñador* también me impactó mucho cuando lo leí, y creo que su estructura fue de gran ayuda, consiste en la experiencia de un personaje ficticio que va a trabajar al Yucón como leñador, después de un pequeño relato de no más de una página sobre la historia del personaje, el libro se extiende por 520 páginas en una especie de enciclopedia descriptiva de los distintos elementos, herramientas, árboles y animales que habitan ese mundo. Esta forma aparentemente fría y distante logra establecer un ritmo y un tono que nos traslada a ese lugar y nos sumerge en un estado hipnótico.

⁷ Careri, 2021. p.164.



Como referente pictórico me interesa el cuadro *Paisaje con la caída de Ícaro* de Pieter Bruegel, como un juego al que volver constantemente, en el cuadro sólo vemos el pie de Ícaro, con el resto de su cuerpo ya sumergido en el agua. El cuadro lo que nos muestra es un paisaje del campo y el cotidiano, lo no espectacular, lo que estaba pasando con la gente normal, no ligada a la mitología, en el momento de la caída de Ícaro.

6. Punto de vista del/a autor/a: Posicionamiento estético, político y/o epistemológico (formas en que se aproxima al objeto/problema/sujetos del documental)

Mi punto de vista como autor está ligado a un cine que intenta explorar el lenguaje audiovisual y transmitir desde esa experimentación más que intentar hablar de grandes conceptos o dar mi opinión sobre cual o tal tema, creo y tengo confianza, en general, en las personas que dedican su vida a hacer política, a hacer leyes, a analizar a la sociedad y al ser humano, desde ahí creo que mi rol es otro, y por más que el arte se diga que tiene la capacidad de entregar diagnósticos de su época, lo primero es enfocarse en ese arte. Inevitablemente habrá un registro de la época, pero ese no puede ser el foco. Sí me interesa un cine que permita, además de la exploración, el tiempo a la observación, creo importante, sobre todo en la sala de cine, permitir acceder al espectador a un otro tiempo, que ayude a demoler barreras mentales, aunque sea solamente para observar el florecimiento de un árbol, me parece valioso. No me interesa tampoco hacer cine para denunciar a nadie, ni para desenmascarar o avergonzar a nadie, si pienso el cine como un encuentro, ese encuentro me interesa que sea amigable, honesto y enriquecedor para ambas partes.

7. Análisis del proceso de producción

El proceso de producción de *Tierra incógnita* fue bastante abierto y prolongado en el tiempo, lo que me permitió trabajar con tranquilidad y sin responder a eventos importantes o hitos de personajes que debía registrar para que la película funcionara.

Sin duda lo más complejo fue dar con el lugar donde se me permitiera grabar, en un comienzo el campo al que quería acceder era un enorme terreno al norte de San Fernando, es un campo de pasto destinado a la engorda de ganado, tiene algunos sauces, un pequeño bosque, una casa donde vive una pareja de inquilinos, y tanto al sur como al norte el terreno termina en la aproximación de la cordillera de la costa hacia la carretera, por lo que el campo queda aislado de sus vecinos. Además el lugar está justo al frente de una gran Copec que tiene movimiento constante de gente y vehículos. Lamentablemente me fue imposible convencer

al dueño del lugar de que me permitiera grabar ahí y su respuesta final a mi enorme monólogo de razones fue: Hay harto campo bonito, búsquese otro.

Después de intentarlo en un par de lugares más me di cuenta de que era muy complejo tener acceso ya que los dueños de esos campos no tenían ninguna necesidad de tener a alguien que no conocían grabando sus asuntos, aún cuando mi intención artística no buscaba revelar ningún tipo de secreto.

Buscando gente en común con el dueño de ese primer campo, para intentar volver a hablar con él, llegué a Abel Bravo, familiar de mi pareja, quien también tiene campos de ganado y caballos. Finalmente Abel me ofreció visitar su campo ya que, según él, cumplía bastante con lo que yo estaba buscando y lo tendría a mi absoluta disposición para lo que quisiera. Luego de ver el Fundo el recuerdo, decidí que grabaría ahí, el enorme terreno me entregaba muchas posibilidades creativas y elementos ricos a explorar, además la posibilidad de ir cuantas veces quisiera era muy importante para el proyecto. El único problema del campo era que no está junto a la Ruta 5 de la carretera entre Curicó y Santiago, sino que está en Penciahue, junto a un camino que va desde Talca hacia la costa. Luego de pensarlo y discutirlo en el ramo de Seminario con el profesor Hans Mülchi y mis compañeros decidí que este espacio funcionaba como una imagen, una metáfora de los campos a un costado del camino, que mi aproximación no necesitaba que el lugar estuviese físicamente en la carretera 5 sur, elemento que por lo demás saqué de la sinopsis y no estará en ningún material promocional de la película. Para reforzar la posibilidad de que ese campo a un lado de la carretera son también los campos que uno ve a la distancia desde la carretera es que el último plano de la primera secuencia, donde vemos varios campos desde un auto, muestra un rayo del sol iluminado un campo a la distancia, tratando de generar la idea de que hacia allá nos transportaremos.

Una vez elegido el lugar pude comenzar a ir para primero solo recorrerlo, caminarlo y empezar a conocer a los trabajadores que ahí se mueven día a día. Era importante para mí que no me vieran únicamente como un pariente del patrón, que pudieran verme y conversar conmigo sin que estuviera el jefe cerca, para que entendieran mi aproximación y generáramos una relación lo más horizontal posible, aun cuando una relación completamente horizontal era imposible teniendo yo una cámara en la mano.

Fueron nueve jornadas de rodaje, con la primera de esas siendo un viaje más exploratorio con grabaciones preliminares de las que finalmente no usé nada de material en el corte final. Algunas jornadas iba en busca de algo específico que sabía que necesitaba, como la salida de las vacas en la mañana y la vuelta de las vacas en la tarde, o el hombre sacando el carbón, o el bosque de espinos, pero incluso esas jornadas me dejaban después mucho tiempo para seguir recorriendo el campo observando nuevas posibilidades creativas.

No a todas las grabaciones pude llevar el equipo de sonido externo por lo que tenía que depender de mi micrófono direcciones Rode montado sobre la cámara. En los días en que sí pude llevar el equipo de sonido llevaba además un pequeño trípode en el que montaba el shotgun con el micrófono direccional para poder hacer sonido y cámara al mismo tiempo.

En las últimas dos jornadas de grabación pude contar con la ayuda de Diego Palma, compañero de Seminario, para registrar parte del sonido directo de la película y también realizar algunos planos con una segunda cámara.

De las cosas más desafiantes del rodaje fueron las distancias a recorrer y lo poco amigable del terreno. Por lo general al llegar al campo debía caminar más de 2,5 kilómetros (cerca de 30 minutos) con los equipos de cámara y sonido al hombro, por caminos muchas veces barrocos y con cercas que debía subir y bajar, y eso se repetía para acceder a otros lugares del campo. Pero esa experiencia fue muy importante para la película, para poder efectivamente conocer el terreno en el caminar, sentir la experiencia de habitar ese espacio con las piernas y de ir descubriendo lugares en esos recorridos. Parte importante del proyecto consistía en detenerse a mitad de camino e indagar qué había ahí, por lo que poder ir a la deriva, sin tener que cumplir con un punto final al que llegar, era muy coherente con la temática de la película.

El proceso de montaje consistió en hacer una primera estructura según lo que tenía planteado de guión, con las modificaciones necesarias ya que no todas las secuencias del guión fueron filmadas y muchas otras surgieron en terreno sin estar en el guión. Sobre ese primer armado se fueron moviendo los capítulos según posibles asociaciones que se hacían o según los ritmos que sentía que necesitaba la película y tal o cual lugar. También fue importante distanciar y distribuir entre sí los capítulos con relatos de los hombres para que se sintieron bien balanceados a lo largo del medimetraje.

8. Reflexión final

Como realizador estoy muy conforme con la película *Tierra incógnita*, siento que se traspasaron a la pantalla muchos de los intereses que tenía previo a hacer la película, y en esta reflexión teórica he podido ir recordando los inicios e influencias de muchos de los elementos del proyecto. Creo que logré explorar de manera más sensitiva y experimental el espacio, algo en lo que no había sido exitoso por completo en trabajos anteriores, siento también que logré encontrar más humanidad de la que también había reflejado previamente, siempre me escondía de cierta manera en exploraciones formales y en el paisaje y tendía a perder calidez en mis trabajos, o quedaban a medio camino entre lo estructuralista y el documental más clásico, creo que en *Tierra incógnita* encontré un buen equilibrio que se constituye como una película, coherente consigo misma y con el lenguaje que propone. Siento que me muestra un camino claro del tipo de películas que me interesa seguir haciendo y que empiezo a encontrar lo que podría llamarse mi propia voz cinematográfica.

9. Bibliografía y Filmografía

Bibliografía:

- CARERI, Francesco. *Walkscapades, el andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gil, SL. 2021.
- CHEN, Nancy N. "Speaking Nearby" A conversation with Trinh T. Minh-Ha. *Visual Anthropology Review*, 8(1), 82-91. 1992. <https://docfilmhist.files.wordpress.com/2008/09/chen.pdf>
- CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Editorial Gustavo Gil, SL. 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo, historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora S.A. 2015.
- DORSKY, Nathaniel. *El cine de la devoción*. Asociación Lumière. 2016.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayo de lingüística general*. Editorial Seis Barrals. Barcelona. 1975.
- MACDOUGALL, David. *The corporeal image*. Princeton University Press. 2006.
- SOLNIT, Rebecca. *Una guía sobre el arte de perderse*. Fiordo Editorial. 2020.
- VALÉRY, Paul. Poesía y pensamiento abstracto. *Teoría poética y estética*. Machado Grupo de Distribución, S.L. Madrid. 2009.

Filmografía:

- BONNETTA, Joshua y SNIADOCKI, J.P. 2017. *El mar la mar*. 95 min.
- BUSTAMANTE, Patricio y Juan Carlos. 1983. *El Maule*. 92 min.
- BING, Wang. 2012. *San Zimei | 三姊妹 (Three sisters)*. 153 min.
- EDSTRÖM, Anders y WINTERS, C.W. 2020. *The works and days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)*. 481 min.

- ERICE, Víctor. 1992. *El sol del membrillo*. 133 min.
- HUANG, Pang-Chuan. 2018. 去年火車經過的時候 (*Last year when the train passed by*). 18 min.
- KRAMER, Robert. 1989. *Route One/USA*. 255 min.
- LAMAS, Salomé. 2016. *El dorado XXI*. 118 min.
- LOCKHART, Sharon. 2005. *Pine Flat*. 138 min.
- OGAWA, Shinsuke. 1987. *1000-Nem kizami no hidokei: Maginomura monogatari (Magino Village: A tale)*. 222 min.
- PAKALNINA, Laila. 2017. *Hello, Horse!* 24 min.
- PILZ, Michael. 1982. *Heaven and earth*. 285 min.
- RIVERS, Ben. 2019. *Ghost strata*. 45 min.
- ROSI, Gianfranco. 2013. *Sacro GRA*. 91 min.
- SÔDA, Kazuhiro. 2018. *Minatomachi (Inland sea)*. 122 min.
- TOCHA, Gonçalo. 2011. *É na Terra Nao é na lua (Es la tierra no la luna)*. 180 min.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong. 2000. *Dofka nai meuman (Mysterious object at noon)*. 89 min.
- WISEMAN, Frederick. 2018. *Monrovia, Indiana*. 143 min.

10.Anexos (opcional)

Primera versión de afiche.



Con Mauricio Díaz Díaz, Fernando Díaz Díaz, Danilo Fuentes Gonzales y Sergio Raúl Letelier Espinoza.
Realización Renato Pérez Arancibia, sonido directo Clarence Coventry y Renato Pérez Arancibia,
segunda cámara Clarence Coventry, Diseño del afiche Marcela Pérez Arancibia.
Agradecimientos a Felipe Bravo Mercadal y Abel Bravo.
Película realizada en el Magíster de cine documental del ICEI de la
Universidad de Chile.

Tierra incógnita

