



# DESENTIERRO

**Camilo Ignacio Ruiz Contreras**

Memoria de título profesional de Periodista

Modalidad Documental

Profesora Guía:  
Pamela Pequeño

Miembros de la comisión:  
Ximena Póo  
María Cecilia Bravo

Santiago, Agosto 2015

Para mis hermanos  
con quienes los años nunca importaron  
y reímos hasta tarde  
junto a la tele

Para mis abuelos  
con su estufa a leña  
el mate y los partidos de fútbol

Y para mis padres,  
que dieron todo  
y entremedio  
se perdieron el uno al otro.

*Santiago y Curanilahue, 2015*

## Desde el mirador

Mi pueblo está distante.

Mi pueblo está  
envuelto en bosques  
que no le pertenecen;  
los suyos fueron cortados  
y arrojados guarda abajo.

Mi pueblo no tiene remedio;  
en los atardeceres  
trepa los cerros  
y se instala a mirar, triste,  
el horizonte...

Mi pueblo se muere  
de melancolía

*Francisco Ruiz, 1988, Curanilahue*

## TABLA DE CONTENIDOS

I.	PRESENTACIÓN .....	7
II.	DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO .....	9
	2.1 Tema.....	9
	2.2 Ficha técnica .....	10
III.	STORYLINE.....	11
IV.	PUNTO DE VISTA.....	11
V.	OBJETIVOS.....	15
	5.1 Objetivo general .....	15
	5.2 Objetivos específicos .....	15
VI.	SINOPSIS .....	16
VII.	FUNDAMENTACIÓN DE LA IDEA.....	18
VIII.	TRATAMIENTO AUDIOVISUAL.....	21
	8.1 Estilo.....	21
	8.1.1 Material de Archivo.....	22
	8.1.2 Entrevistas en directo.....	23
	8.1.3 Imágenes Narrativas.....	23
	8.2 Respaldo legal.....	24
	8.3 Diseño de Sonido.....	25
	8.3.1 Música y Sonido Indirecto.....	25
	8.4 Narración por Contraposición.....	27

<b>IX.</b>	<b>DESCRIPCIÓN DE LAS ETAPAS DE PRODUCCIÓN .....</b>	<b>29</b>
	9.1 Pre producción .....	29
	9.2 Producción .....	32
	9.3 Post producción .....	33
<b>X.</b>	<b>DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES .....</b>	<b>35</b>
	10.1 Raquel Contreras.....	35
	10.2 Francisco Ruiz.....	37
<b>XI.</b>	<b>INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>39</b>
	11.1 Curanilahue, Feudo del Carbón .....	39
	11.2 La región del carbón a la madera .....	43
<b>XII.</b>	<b>REALIZADORES Y ROLES .....</b>	<b>52</b>
<b>XIII.</b>	<b>CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN .....</b>	<b>53</b>
<b>XIV.</b>	<b>PLAN TENTATIVO DE EXHIBICIÓN .....</b>	<b>59</b>
<b>XV.</b>	<b>MOTIVACIONES PERSONALES .....</b>	<b>60</b>
<b>XVI.</b>	<b>MODOS DE REPRESENTACIÓN.....</b>	<b>62</b>
	16.1 Tipo de Documental.....	63
	16.2 Familia, Pueblo, y Representación .....	64
	16.3 El autor en la obra .....	69
	16.4 El documental periodístico contra los reportajes .....	70
<b>XVII.</b>	<b>PROCESOS DE APRENDIZAJE, DIFICULTADES Y APORTES .....</b>	<b>75</b>

17.1 Modo de producción .....	76
17.2 Sobre trabajar solo y desarrollar una técnica mixta .....	77
17.3 Pactos con los personajes .....	79
17.4 Decisiones estéticas y de arte durante el montaje .....	80
17.5 Postproducción .....	80
17.5.1 Post de Imagen .....	80
17.1.2 Post de Audio .....	82
XVIII. GUIÓN MIXTO .....	83
XIX. CONCLUSIONES .....	89
XX. AGRADECIMIENTOS.....	90
XXI. BIBLIOGRAFÍA .....	91
XXII. FILMOGRAFÍA .....	92
XXIII. ANEXOS.....	93

## I. PRESENTACIÓN

El siguiente Proyecto de Memoria de Título de la Universidad de Chile, de modalidad documental, y realizado entre los años 2011 y 2015, es una obra audiovisual con fuerte arraigo en el cine de autor, el ensayo fílmico, y la crónica audiovisual.

Es, por sobre todo, un relato de carácter intimista y evocativo, que explora de manera introspectiva una temática universal, incursionando en una narrativa que no encuentra lugar en los medios convencionales del país. Por lo mismo, esta obra fue concebida desde sus inicios no como un contenido para masas en el sentido tradicional de la noción, y que busca promover este tipo de trabajos y formato dentro de la Universidad, para de esta forma enriquecer el abanico de lenguajes y posibilidades creativas de los futuros egresados, así como imprimir un carácter propio e íntimo a la obra.

“Desentierro” fue filmado en Curanilahue, en la VII región, y es un vistazo al álbum fotográfico de una familia de clase media, una intromisión en la vida privada de cinco personas tras unos pocos años de mudarse del pueblo a la capital, y cómo esto impacta sus vidas.

Al mismo tiempo, el filme pretende indagar en la idea de familia como una institución inconclusa, mediante un dispositivo autoexploratorio. Como telón de fondo está la historia reciente, la superación de las condiciones materiales y la posdictadura, un Chile obcecado con la idea de progreso, que fue entrenado para aspirar a más, poniendo en crisis la idea de una identidad tradicional, una noción propia de la vida en pueblo.

Como hojeando a través de un gran álbum, la cinta explora eventos y etapas familiares desde dentro, a través de material de archivo muy íntimo, no sólo de corte cotidiano, sino también que acusa la época de mi propia niñez.

Para estos fines, el modo de trabajo significó una gran experiencia de aprendizaje, pero al mismo tiempo una gran dificultad. Diarios, revistas, boletines zonales de corte socialista de las décadas de los 80 y 90, proyectos sociales en los que trabajaron mi padre y madre durante el llamado “retorno a la democracia”, la historia fotográfica y audiovisual del pueblo de entonces y de mi primera infancia; todo este material fue revisado durante incontables horas de edición hasta desarrollar apenas un lenguaje que permitiera plasmar la textura que la película retrata.

## II. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

### 2.1 Tema

Este proyecto es la maduración de una idea fuertemente arraigada en mi persona; la de traer el discurso del pueblo y la migración pueblo/ciudad al objeto de estudio desde el lugar del individuo y el lar como hilo y seno del desarrollo de sus ideas y palabras.

Habiendo explorado distintas posibilidades, incluyendo como proyecto inicial una serie de crónicas de viaje por la VIII y IX región del país, no fue sino hasta el infarto de mi padre que volví los ojos a mi propia familia como objeto de análisis. Entonces, durante una semana entera entrando y saliendo de una clínica privada e impersonal, tuve la ocasión de observar el tejido aparentemente inestable y cínico en que se sustentan nuestros lazos familiares. Hoy, a la redacción de este documento, esa percepción ha cambiado mucho.

He dicho que una de las intenciones de esta empresa es relatar a una familia chilena del pueblo sureño, pero esto es quedarse corto. Es más bien el narrar a la familia misma como una *consecuencia* de su contexto, una extensión del pueblo y de las condiciones que permean su existencia y constante formación, jamás concreta, y jamás la misma.

El tema toca tangencialmente nociones de sociología, ciertamente del cine documental, la crónica y el reportaje, sin llegar a rendirse a una sola

categoría. Tomando prestado elementos del lenguaje de cine de autor, una noción menos tradicionalista del documental periodístico, y sin aventurarme en conclusiones estáticas, decido recoger también algunos elementos de la poesía que permitan erigir estos versos, mi visión personal, si bien tardía en concretarse, siempre primordial en su existencia.

## **2.2 Ficha Técnica**

Género: Documental

Duración: 22 minutos

Formatos de registro: MiniDV, DVCAM-L, Full HD, Found Footage

Color

Años: 2011, 2012, 2013 y 1989, 1994, 1995, 1996 (archivo)

País: Chile

Idioma: Español

Aspect Ratio: 16:9, 4:3 (formateado a 16:9)

### **III. STORYLINE**

El hijo menor de un matrimonio hace un viaje al pasado para echar luz sobre los conflictos y dolores de una familia que se vio forzada a migrar de su vida y pueblo de origen. Mientras, fragmentos de un lugar remoto y los conflictos entre sus padres emergen dibujando de distinta forma la vida pretérita en un país que hoy parece inexistente.

#### IV. Punto de Vista

¿Qué es una familia? ¿Es algo en lo que se nace o algo que se forma?

¿Es la misma para todos sus miembros?

¿Cómo afecta el contexto en los modos de relacionarse que tienen este grupo de personas?

Estas preguntas atraviesan mi trabajo desde su germen inicial hasta el punto de redactar esta memoria. Es un cuestionamiento que no tiene una resolución; más bien es ésta carencia misma el sentido del cuestionamiento, desde la particularidad del sujeto y su *aquí* hacia el relato universal; desde el niño que deja el pueblo en el sur del país, hasta el individuo que añora desde la metrópoli el momento del quiebre con sus raíces, que desdibuja en la memoria los cerros con plantaciones forestales y los cuentos que escuchaba de pequeño.

Hoy, con casi 15 años de distancia me pregunto con la más sincera ignorancia qué fue de esa familia que veo en algunas fotos de los ochenta y primeros noventa, viajes familiares y años nuevos. Cómo todo ello convive con una pareja que alguna vez intentó separarse, pero que se quedó en la Gran Ciudad pese a haber crecido en el terruño.

El título de la presente memoria, “Desentierro”, lo tomo de un poemario que publicó mi padre en la misma época en que yo nacía. Hace referencia a la nostalgia inherente de vivir en los recuerdos de una vida distinta. La visión de un niño de 7 años que jugaba con un globo en el pueblo de la lluvia y el pino radiata, contrastado con la vida en la capital, la nostalgia de una familia llena de

ilusiones socialistas que creyó en una democracia distinta y que en el camino – como se nos fue enseñado a todos en el país- necesitó cada vez más, hasta el punto que el pueblo quedó pequeño, y hubo que relegarlo atrás.

El país que recuerdo es un lugar donde abundan los proyectos sociales, los hombres bajan de las faenas en la forestal con la motosierra al hombro y las botas pesadas de barro, donde los colegios se hunden en la lluvia y las calles recién pavimentadas auspician abundancia. Es un país imaginario, casi, que tiene mucho que ver con el que vieron mis padres y del que me hablaron siempre, habiendo ellos crecido en un pueblo donde bajaban también del cerro, pero de las minas, donde el tren se llevaba no sólo el carbón sino también las últimas maderas nativas de la zona, para hacer cabida a miles de hectáreas de pino radiata, todo propiedad de la misma empresa, que fue en su origen subsidiaria de las antiguas compañías mineras.

Si hay una hebra de resentimiento en mis palabras, es una brizna que jamás desterraré. Pues aunque me haya ido hace años de Curanilahue, viajé tanto como pude y fui testigo de cómo pocos –muy pocos- se hicieron ricos a expensas de muchos, mientras el resto tuvo que quedarse allí o salir en busca de algo más, una realidad que es a la vez sinécdoque y metáfora del país entero.

Para mí fue el carbón y la madera, para otros fue la pesca, el cobre, el salitre. Y la razón aparentemente justificada es la de alimentar una noción ilusoria de progreso, pero ¿qué significa ese progreso? ¿hacia dónde se está avanzando?

## **V. OBJETIVOS**

### **5.1 Objetivo general**

Realizar un documental intimista que narre parte de la historia de una familia chilena de clase media que, en busca de mejorar sus condiciones, se muda del pueblo sureño a la capital; el efecto que esto tiene en sus miembros y las problemáticas propias de la estructura familiar clásica.

### **5.2 Objetivos específicos.**

- a) Plasmar la identidad de un pueblo minero de la zona centro sur, específicamente Curanilahue, y cómo ésta se imprime en la conducta y el actuar de un grupo familiar.
  
- b) Mostrar sin evidencia aparente cómo la lógica de consumo actual desarticula la forma de vida tradicional en los pueblos y acaba por convertirlos en centros productivos para las grandes metrópolis.
  
- c) Generar el tipo de empatía e identificación con las audiencias mostrando que todas las familias están atadas a la subjetividad de cada individuo y que para cada uno la familia existe de manera diferente.

## VI. SINOPSIS

En la provincia de Arauco, al sur del golfo y al oeste de la cordillera de Nahuelbuta, casi olvidado entre vastas plantaciones de pino radiata y pirquenes de carbón, se erige Curanilahue, mi ciudad natal y el origen de mi familia.

Otrora rica en carbón y maderas nativas, la zona se pobló por vez primera a inicios del siglo XX por los hombres que buscaban empleo en una región dura y pobremente desarrollada, encontrando el sustento en la explotación del mineral, por cuanto tiempo permitieron los yacimientos y la demanda de un país que siempre pareció lejano.

Han sido tiempos duros para la provincia. De alguna forma u otra, todos dependíamos del carbón, y cuando se dejó de carbón hubo que volcar la mirada a otro lado. La faena forestal parecía la respuesta, y tuvo un fuerte despegue en los últimos 40 años, pero aún así, muchos trabajadores y jóvenes que terminan de estudiar “optan” por irse del pueblo.

La historia de mi vida no es distinta. Llegué a Santiago hace casi 15 años cuando mi padre vino a trabajar en un colegio en Peñalolén. Hasta entonces, vivíamos en una casa que les tomó a mis padres varios años comprar y que ahora hubo que vender para –quizá- comprar algo en Santiago.

Primero llegamos él y yo. Mi madre se quedó en Curanilahue trabajando como asistente social en la municipalidad, y se vino al año siguiente. Mis hermanos

mayores se unieron de a poco, disfrazando de casualidad la necesidad de mantener la cohesión de la familia nuclear.

Cuando se vacía el nido, los padres se enfrentan el uno al otro. En un comienzo atribuí al haber dejado el pueblo la frialdad con que ahora se trataban mis padres, y en parte es cierto: mucho de lo que ellos eran como pareja quedó cristalizado en los años 70 y 80, cuando recién se casaron y vivían en un pueblo, amándose con miedo durante el toque de queda. Siendo el menor, tuve que escuchar de esto por historias y anécdotas que creí como ciertas. Hoy pienso que, de habernos quedado allá, quizás los mismos fantasmas habrían acosado su matrimonio, y tal vez todo el romanticismo del pueblo mítico del que yo escuchaba no era más que eso, relegado al reino de las historias.

## VII. FUNDAMENTACIÓN DE LA IDEA

Existen principalmente 2 intenciones en el documental, que se articulan de manera fractal como un solo movimiento: existe un individuo, este individuo narra desde sí mismo la historia de su familia que busca superar sus condiciones materiales; y esta familia proviene de un pueblo que está camino a superar a su vez sus condiciones materiales.

En mi seno familiar la conversación de sobremesa no se ocupaba con la política de gran escala del país, sino la provincial, donde la municipalidad y el liceo están poblados por conocidos y familiares, donde se habla desde la primera persona plural.

Esto, sumado a la tradición narrativa de mi padre me hizo ver desde temprano las cuestiones del pueblo como parte de mi propia historia familiar, fundiéndose desde lo antiguo e imprimiéndome un gran sentido de arraigo.

Hasta el día de hoy sigo sintiéndome como un recién llegado a la ciudad. Más allá del discurso centralista que predomina en Santiago, siempre he sentido la deuda de retratar el lugar del que vengo, el lugar familiar, el pueblo como nido cultural, como argumento contextual donde se erigen la visión del país.

Cuando hube definido el rol que ocuparía mi familia y el pueblo mismo en la obra, me avoqué a encontrar una manera de trabajo adecuada para su representación.

De ahí que se abordan principalmente dos aristas anteriormente esbozadas: el **realizar una obra que destacara la familia del pueblo**, esta familia reificada como *de clase media* y su historia entrelazada al pueblo mismo; y también **desarrollar una pieza audiovisual que, combinando elementos de distinta categoría, permitiera plasmar la dicotomía de una comunidad inserta en un país y cómo las lógicas de desarrollo permean todas sus estructuras.**

En estos términos, las jornadas de grabación así como la recopilación de material de archivo de más de 2 décadas fueron notoriamente decidoras respecto a las distintas apreciaciones del “avance” que se puede percibir en una ciudad pequeña. Calles más anchas, edificios más altos, semáforos donde antes no había nada, la manera de vestir de sus ciudadanos, todos estos elementos comenzaron a aparecer y pintar un panorama rico y cargado con elementos que se articulan para dar cuenta del paso del tiempo y sus avances.

¿Qué significan estos avances? ¿Se les puede considerar como tales? Y, en última instancia, ¿son propios del pueblo, o una condición de la urbanización y la lógica de desarrollo y globalización en sí?

En lo que respecta a la idea de avance, es necesario situarse en el mapa económico nacional. La historia de Curanilahue, como la de varias ciudades y pueblos de la zona es indivisible de la explotación de recursos naturales.

Qué más queda para una zona que, luego de la crisis que dejó el abandono de la explotación del carbón y una fallida reconversión laboral, se hundió

notoriamente. Con altos índices de cesantía y alcoholismo el panorama se volvió literalmente gris, cuando las chimeneas ya no humeaban orgullosas el carbón de categoría industrial, sino el eucaliptos húmedo y verde robado a los cortafuegos de Forestal Arauco, con una bajísima relación de materia/fuego.

En este escenario crecí viendo a un pueblo con cierta lástima y decepción, escuchando historias jactanciosas y romantizadas en las que los mineros bajaban de su turno con la cara llena de hollín y las botas pesadas del barro, pero hoy venido en menos y siempre buscando la chance de surgir y llamarse una ciudad a la altura del país.

Quise que mi obra relatara estas discusiones con respeto, pero sin dejar fuera los elementos poéticos que me infunde el pensar el pueblo y mi propio pasado.

Quise hablar de la lucha de clases no desde una perspectiva macroeconómica, ni plantarme en un plano teórico ajeno al tema, ni tampoco personalizar el conflicto (no es un documental sobre un grupo de mineros convertidos en trabajadores forestales, ni un reportaje sobre el impacto del cierre de minas y la automatización de la tala forestal en las tasas de empleo del pueblo), sino adoptar una postura cotidiana, al grado de intimidad que permite la observación de la familia, es una mirada a una cierta antropología de la familia, ahí en el contexto de una política económica extractivista enfocada siempre en las materias primas.

## **VIII. TRATAMIENTO AUDIOVISUAL**

Habiendo tenido la oportunidad de ver otras obras de título audiovisuales, surgía recurrentemente el tema del formato. Ahí donde bien la falta de experticia técnica o la simple disponibilidad de equipos afectaba fuertemente el formato ya sea en calidad como en aspect ratio, esto siempre presentó una dificultad. Tomando en cuenta mis intenciones de usar archivo de distinta procedencia y grabado con distintas cámaras a través de los años, opté por valerme de estas diferencias e incorporarlas al estilo, sacándole provecho a lo que podría bien haberse considerado como un error. De ahí que dividí en 3 estadios de representación audiovisual:

### **8.1 Estilo, aspect ratio, y calidad de imagen**

El material de archivo utilizado era de varios formatos, distintos entre sí. Como tal, este material no iba a articularse a la perfección con el registro que hiciera yo con las cámaras del ICEI. Realicé todas las entrevistas con cámara a cinta en DV-Cam, y para los planos del pueblo utilicé una cámara digital de alta definición. De ahí que opté directamente por potenciar esta diferencia de formatos e integrarlos en 3 “estadios narrativos”.

### **8.1.1 Material de archivo**

El material de archivo está altamente texturado. Se siente el grano, el color desaturado en comparación a las imágenes digitales contemporáneas. Este plano o estadio narrativo llama a mi primera infancia. Utilicé clips de la televisión, tandas comerciales, videos caseros, todo para reforzar la idea de un álbum de fotos o recuerdos. También tomé varias imágenes de una cápsula informativa zonal en la que participaron mis padres. Reúne hitos de la época, sobretodo de programas de reinserción social durante las primeras etapas del retorno a la democracia. En este, humildes cámaras captaron procesiones litúrgicas, partidos de futbolito, inauguraciones, actos municipales, visitas de autoridades del gobierno regional, entre otros. Me pareció interesante utilizar ciertos elementos de este programa jamás televisado para ilustrar el contexto de la zona. Un Generador de Caracteres muy rudimentario generado por computadoras y cortinas con música folclórica fueron de mi atractivo, así como imágenes de personas utilizando ropa y atuendos que plasman la estética particular de la época, todo cuanto utilicé para contextualizar de forma certera.

También el uso de fotos familiares son de vital importancia, pues la textura y la paleta de colores permea la década y la intimidad de las fotos aportan a la sensación de una película familiar, de entrar a esta familia de la que no sabemos nada, pero que a la vez se parece a cualquier familia.

### **8.1.2 Entrevistas en directo**

Las entrevistas son más tradicionales, con cámara en mano y primeros planos bastante cerrados de los personajes, donde las manos y el rostro fueron el principal foco de atención. Estas imágenes se sienten más “actuales”, tienen por propósito ilustrar el AHORA en contraste con el ENTONCES del material de archivo. Son más austeras y no tienen una carga estética tan alta como lo anteriormente descrito, sino más bien un valor funcional por lo narrativo. Eso sumado a las dificultades de trabajar solo haciendo la entrevista, el audio y la cámara a la vez, cobró algunos descuidos en el tratamiento como movimiento involuntario de cámara o una composición pobre. Pero esto no presenta un problema justamente porque la intención en este estadio es de la subjetividad.

### **8.1.3 Imágenes Narrativas**

El tercer estadio de representación retrata el pueblo hoy en alta definición para dar una sensación más cinematográfica. Fueron las más trabajadas, tanto al momento de generarlas como en postproducción, pues tomó mucho trabajo alcanzar un resultado satisfactorio para “ilustrar” el pueblo como está hoy. Aquí cambia la escala de planos, usé encuadres más abiertos, con mucho más aire y más distancia. El uso de trípode y muy pocos movimientos de cámara aportan a la distancia con lo retratado. Si bien en algunas secuencias hay una progresión desde-fuera-hacia-dentro, siempre respeté esta noción de “película” para contrastar con los estadios anteriores. Estas imágenes se corresponden con el

uso de sonido indirecto y pasajes musicales más evidentes, detallados más abajo. Incluyen un leve juego de foco para ilustrar la profundidad y sacarle partido a los cerros tan característicos del pueblo.

El primer rodaje fue durante primavera y dictó la paleta de colores, con tonos primaverales, abundan el verde, rojo, naranja y amarillo, que contribuyen a cohesionar todas estas imágenes (obtenidas durante 3 rodajes distintos a lo largo de 2 años) y separarlas de los otros 2 niveles o estadios.

Finalmente el uso de estos 3 estadios como recurso narrativo no los separa, sino por el contrario: se amalgaman en el texto, con el uso en off de las entrevistas en contraste con las imágenes del pueblo, o emisiones de radio de hace 25 años, grabaciones en cassette, y canciones que grabó mi padre incluso antes que yo naciera.

## **8.2 Respaldo legal para uso de imágenes**

Respecto a los derechos de uso de dicho material de archivo que no cabe en la categoría de película familiar, en tanto se utilizan fragmentos de programación televisiva de 1987 (Concurso de Miss Universo, Franjas políticas bajo difusión de ANATEL y tandas comerciales) con fines ilustrativos de matiz crítico, declaro que todo está bajo el amparo de la Ley 20435, modificada en el año 2010, donde especifica en el Artículo 71 B que:

*“Es lícita la inclusión en una obra, sin remunerar ni obtener autorización del titular, de fragmentos breves de obra protegida, que haya sido lícitamente divulgada y su inclusión se realice a título de cita, o con fines de crítica, ilustración, enseñanza e investigación, siempre que se mencione su fuente, título y autor” (MINEDUC, 2010).*

### **8.3 Diseño de sonido**

El diseño de sonido es muy importante para la obra y tiene mucho que ver con el ensamblaje de ambientes y la pulsión del texto.

Tengo una relación cercana con el sonido y la música en particular, mi padre es músico y, aunque ahora casi no toca la guitarra, durante la década de los 70 y 80 se desempeñó como cantautor de trova, llegando a ganar una cierta reputación en los trovadores de la zona, y también fuera de ella. Igualmente mi hermano se dedica a la música como principal actividad, y yo he estudiado música desde niño, de modo que el aspecto sonoro es un tema importante en la forma en que yo recuerdo e imaginé siempre esta obra.

#### **8.3.1 Música y sonido indirecto por capas**

Usé largos pasajes con acordes suspendidos (un acorde que no es mayor ni menor) con melodías tenues para abrir el espacio y acompañar las imágenes.

En adición, la obra está coloreada por el sonido particular del pueblo; en él voces de niños, ruidos de motosierras cortando leña, autos, carretas, el paseo peatonal de la plaza, la feria los días viernes, los hombres que venden el gas, el pescado, los huevos y la leche a viva voz en las calles, la lluvia cayendo con abundancia sobre los tejados de zinc, todos estos elementos son parte de la identidad sonora del pueblo, y hago hincapié en plasmar parte de esta personalidad en mi obra, mediante el uso de lo que se conoce como *Wall of sound*, o “muro de sonido”, una técnica que consiste en añadir sucesivas capas opistas de sonido, reverberadas en diferente grado para producir una textura densa y compleja, orquestada. Esta técnica, originalmente destinada a instrumentos musicales fue aplicada a capturas de sonido directo y en off del pueblo para generar ambiente. Un ejemplo de esto sería cualquier disco de The Beach Boys desde el Pet Sounds, o el trabajo de música minimalista de Steve Reich o Phillip Glass, que mezclan sus discos de manera similar. Trabajos más contemporáneos podrían remitirnos a compositores como Hans Zimmer, aunque su obra se dedica casi enteramente a cine de ficción, con lo cual se entiende que su trabajo sea mucho más orquestado y narrativo, justamente el contrario a las composiciones que realicé para *Desentierro*, que busca restarse de la atención, casi haciéndose imperceptible.

En ciertas secuencias, especialmente en la que esbozo Curanilahue, el sonido va paulatinamente creciendo durante cada secuencia, a medida que nos acercamos a las personas, su manera de caminar, la forma en que el humo se va desdibujando al salir de las chimeneas, el ritmo del tráfico de un pueblo de

esa escala; todo se sostiene en el sonido que, de forma casi imperceptible, es el lienzo en que las imágenes se suceden y articulan entre sí.

La idea detrás de este tipo de trabajos es reforzar ambientes y no ocupar un lugar demasiado fuerte. Por esto no usé canciones, sino un trabajo no-lírico que sirve como cama para que los otros sonidos se articulen entre sí.

#### **8.4 Narración por contraposición**

En la secuencia del cuento de Horacio Quiroga la idea era generar un discurso que hiciera un juego contrario al texto de la narración: en ella un grupo de yacarés en estado de letargo prestan atención a un buque a vapor –metáfora del progreso y el desarrollo industrial- que viene a cambiar su naturaleza. Al mismo tiempo que este cuento sirve como nexo para llevar la obra al páramo de la infancia, de este niño que recuerda el cassette de su papá, sirve como crítica – para quien conoce el cuento- a la forma en que los pueblos latinoamericanos fueron gradualmente entregándose al capitalismo y los modelos de explotación extranjeros. Pero las imágenes no podían ser literales, o si lo eran, tenían que serlo por contraste. De ahí que una frase del cuento presenta a los animales tomando la siesta tranquilos en el río, mientras las imágenes muestran unos hombres lavando tosca, en busca de carbón. Así, mientras el cuento construye un paisaje de fantasía, el pueblo real nos es revelado de manera pausada, casi como un sueño, contrastando sus calles y automóviles con la imagen de unos yacarés descansando en el agua.

Luego, volcándose a una narración documental más tradicional, el uso de imágenes de archivo sirve para ilustrar justamente lo hablado en las entrevistas, pero están seleccionada de manera que se articulan con lo narrado produciendo un discurso crítico.

## **IX. ETAPAS DE PRODUCCIÓN**

Esta obra es la extensión de un ejercicio mucho más humilde para el ramo electivo Periodismo Documental, que originalmente consistía en un micro documental de personajes. En éste yo abordé la crisis de la familia ante la posibilidad de perder al patriarca por un infarto.

Desde entonces el proyecto ha sufrido numerosas modificaciones, tanto técnicas como de planeamiento; en el momento que esto sucedió, poco tiempo antes de una navidad, estaba enfocado solo en el ambiente familiar, dentro del hogar, pero a medida que avanzó la filmación y las entrevistas, se hizo evidente que nuestra historia como familia no puede ser dividida de nuestra historia como migrantes, de ahí que se requirió un nuevo esquema de trabajo.

### **9.1 Preproducción**

Como ya he mencionado en la sección **2.1** la idea de retratar el pueblo de Curanilahue siempre fue un eje central, tanto por su relevancia narrativa como por una afición personal, pero un pueblo como tal es inabarcable, al menos en la extensión que pretendí trabajar. De ahí que el mayor desafío de producción fue determinar un dispositivo narrativo que permitiera reducir su tamaño hasta un corpus asible.

También el tipo de narración que me interesa no tiene que ver con absolutos; no se trata de la historia de un pueblo entero, ni de cómo la reconversión laboral

dejó estragos en Lota, Curanilahue, etcétera. Aquello ya está hecho y documentado en otras plataformas, y aunque presenta un atractivo por diversas ramas, es una empresa que excede a una sola persona. Esto se trató siempre de cómo estos factores influían la cotidianeidad de quienes viven no directamente del carbón o la madera. De ahí que volví la vista a mi familia también por una exploración personal que queda sin resolver del todo.

La primera etapa consistió en entrevistas informales a mi familia directa y abuelos maternos, que aún viven en el pueblo. Esto para sopesar sus cualidades como “personajes” y luego ver si estaban dispuestos a trabajar en el documental. Este proceso se enfocó primero en rellenar los vacíos que tenía en la historia de mi familia para reducirla a un formato abarcable y ver cómo podía asirme a algunos hitos para llegar a la primera década posdictadura sin ser majadero ni evidente en ello.

Para esto tomé un periodo de 3 meses con entrevistas, primero informales, y luego videograbadas. En ellas barajé las posibilidades de usar a toda mi familia, pero luego de revisar el material vi que mi hermana no era un buen personaje por tener una actitud distante y artificiosamente defensiva frente a la cámara.

Mi hermano siempre fue una carta fuerte, pero *su trama* está ligada al desencanto del pueblo más que a una decisión consciente de abandonarlo.

De manera paralela, comencé la investigación “dura” para complementar los datos que no manejaba completamente respecto a la explotación carbonífera y

maderera del pueblo. Aquí me orienté por libros, estudios, fragmentos de algunas tesis de título de la Universidad de Concepción y libros municipales.

En este punto la metodología de trabajo aún era intuitiva, y costó mucho amarrar los datos recopilados. Igualmente estaba dejando de lado la parte más íntima del trabajo, que siempre fue mi norte. Para esto me ayudé de otro tipo de bibliografía. Recurrí a poemarios de escritores de la zona escritos entre los 70 y 90. Conocida es la habilidad de Jorge Teillier por plasmar la textura del pueblo en sus versos. Recurrí a él y poetas menos conocidos de la Poesía Lórica, y también algunos poemas y canciones que escribió mi padre en el mismo período. Este proceso se extendió hasta este año cuando finalmente procesé los datos y descarté aquello que me desviaba de la intención original.

Luego de probar algunas secuencias con el material recopilado, aún quedaba la pregunta fundamental de “¿cuál es el tema del documental?”. No era un documental de un pueblo entero, no era un documental de un hombre infartado que se reencontró con su familia, ni era un documental sobre un par de hermanos que intentan ser músicos luego que su padre abandonara esos mismos sueños hace 30 años para dedicarse a su familia. Es decir, todos estos elementos estaban, pero no eran únicos, sino que la conjunción de ellos debía ser el alma de la historia.

Esto duró aproximadamente 2 años. Es evidente que no estaba trabajando el mismo material diariamente, pero sí lo enfrentaba de manera regular buscando

la manera de articularlo. Cuando tuve clara la línea narrativa principal, comencé la segunda etapa de trabajo.

## **9.2 Producción**

Viajé a Curanilahue con cámara y trípode por vez primera en septiembre de 2012, con la intención de generar planos contextuales y de explorar la estética del lugar y el espacio. Al margen de las dificultades propias de grabar en un lugar muy lluvioso y lleno de barro (después de todo, el nombre del pueblo se traduce como “Vado Pedregoso”), la topografía del lugar implicaba un desafío a la hora de montar las imágenes. Es un lugar lleno de cerros, con muchas capas de profundidad y altitudes diferentes, y la escala de planos debía dar cuenta de esto sin saturarlo. Esta primera vez los planos fueron hechos con un teleobjetivo Canon desde algunos lugares altos, pero relativamente céntricos para poder dar una imagen generalizada del lugar.

Luego de trabajar estas imágenes las juzgué como “demasiado respetuosas”, tenían algo que yo juzgaba como frío o impersonal, pues si bien tenían la función de contextualizar, debían traspasar la mirada omnisciente de un tercero y adentrarse en lo personal. Aunque se tratara de una película, debía sentirse como un poema o un recuerdo a medias, y esto requirió mucho trabajo de juicio a la hora de montar.

Vino un segundo viaje a Curanilahue para tomar fotografías y explorar una nueva forma de filmar y hacer planos. Aquí trabajé más la cercanía. Grabé personas conversando, en la reja de su casa, primeros planos de vehículos, goteras de deshielo, perros, gatos callejeros, postes de luz, niños jugando y todo cuanto me pareció que reflejaba la vida real de las personas (dentro de un margen narrativamente coherente, tampoco podía plantar la cámara en un comedor durante el almuerzo).

En paralelo, durante el primer rodaje hice tomas de audio general para ir trabajando estas “panorámicas” auditivas. Esta segunda ocasión fui a la feria, a la plaza, al río, a las faenas de lavado de tosca, todo para obtener tomas con distintas texturas y poder así trabajarlas en postproducción.

Las entrevistas en este punto se hicieron más concisas. Volví a usar la misma cámara y tipo de cinta que en las primeras entrevistas –con más de un año de distancia- por un tema de coherencia estética y para mantener la idea de estos 3 estadios narrativos.

### **9.3 Postproducción**

Aunque ya había montado algunas secuencias y había digitalizado todo el material de archivo obtenido de registros familiares, aún quedaba el montaje final. Aquí jugó en contra el no tener un guión específico. Es decir, tenía clara la estructura general y la sensación que debía transmitir la cinta, mas no la manera específica de articular las secuencias entre sí. Aquí acudí a terceros –exalumnos del Instituto- para que vieran lo que llevaba y en base a su feedback fui

cincelando la historia hasta quitarle importancia a mí y mis hermanos y centrarme en mis padres. Fue importante haber tenido tanto tiempo el material y haber probado distintas posibilidades a estas alturas, pues conocía bien el material y sabía qué cosas quería mantener, pero no así cuáles quería quitar. Una vez resueltos los problemas de continuidad y narrativa, me dediqué a afinar los detalles que ya había introducido en los primeros cortes: distintas pistas de audio, cómo panearlas, qué tipo de corte hacer, si usar o no *fade* entre secuencias, qué tan presente debía estar la música, si usar o no una melodía, qué tono debía tener la voz en off.

Todo esto duró alrededor de 3 meses y, como suele suceder con toda obra, siempre cuesta darla por finalizada. Aún hay detalles que trabajaría de forma distinta, pero también hay una cuestión de estilo versus contenido que es importante mantener. No es un filme artístico ni un videoclip, de modo que si bien originalmente yo no pretendía usar personajes en cámara ni entrevista directa, terminé por hacerlo por fines de facilitar su lectura, aun cuando mantengo un carácter minimalista en la generalidad de la narración.

En términos de color, para respetar la paleta tuve que optar por un tono más cálido aun y cuando el sur chileno tiende a retratarse en colores fríos, bien porque los primeros planos que hice y mantuve tenían un alto contenido de amarillo y naranja (taxis, furgones, árboles en primavera) y para ser coherente, así como también para aportar a esta noción de recuerdo o ensueño, como detallé en el punto **8.1.3**.

## X. DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

*Debo mencionar a modo de introducción que si bien he tenido mucho tiempo para observar a mi familia, esta descripción no deja de ser un mero acercamiento a personas que son mucho más complejas de lo que lo capta esta película, y que si he logrado en lo más mínimo reflejar algo de ellos, es gracias a su ayuda.*

### 10.1 Raquel Contreras

*“Yo le dije a tu papá que por él yo había dejado de lado muchas cosas, entre ellas la alegría de vivir.”*

Es la mayor de 2 hermanas, la que se quedó con su madre luego del accidente en que perdieron al perdió a su padre y hermano. Criada por una muchacha campesina de 20 años, creció como una mujer dura y con un fuerte sentido de independencia.

Raquel cumplió 60 años; dejó su pueblo y su trabajo, dejó su cargo de jefa, sus asuntos de municipio y campañas políticas. Dejó sus años de reina de primavera y protesta en la plaza de armas; dejó sus vestidos de verano y su cola

de caballo; dejó el pueblo que la vio hacerse madre y esposa y pasó 2 años sin encontrar trabajo, viendo la televisión y yendo a cursos de gimnasia.

Dejó pasar el tiempo sin decir nada y centímetro a centímetro de fue acorazando para emprender algún viaje de ida, pero jamás partió. Varias veces me confesó la intención de separarse de mi papá y coger el hatillo por su cuenta, pero jamás lo hizo. Culpó a mi adolescencia, culpó su trabajo en la Vicaría, culpó al infarto de mi papá, pero lo cierto es que siempre se excusó y jamás se fue. Tiene mucha rabia y como personaje del documental fue tremendo trabajar con ella. Muy difícil, además por la carga emocional que tenía todo su discurso.

Es una mujer muy orgullosa. De su trabajo, de su ser madre, de su sentido de resiliencia, de la noción de independencia que dice tener, pero que nunca puso en práctica. Este conflicto es fundamental para ella, y muy gravitatorio para esta película. Fue difícil escarbar entre sus palabras aquellas que eran una catarsis de aquellas que realmente hablan por su boca.

Al momento de grabar esas escenas, ella trabaja como asistente social para la vicaría de las zonas Oriente y Sur, coordinando varios planes de trabajo con inmigrantes, niños y mujeres maltratadas. Es al trabajo con mujeres y madres solteras a lo que le dedicó más tiempo en su carrera, y creo que define mucho de la persona que es.

## 10.2 Francisco Ruiz

El segundo de 7 hermanos, que fue en verdad el mayor para todos. Con un gran sentido de autoridad y una noción indeleble del patriarcado hoy trabaja como consultor de educación, empleado y también freelance, pero habiendo partido como el profesor de castellano al que apenas le crecía barba y que enseñaba Poesía Clásica con una guitarra de palo.

Se jacta de haber sido un mal alumno hasta conocer a mi mamá y tener un proyecto de vida que lo impulsó a estudiar y terminar en tiempo récord la carrera de Pedagogía en Lengua Hispana en la Universidad de Concepción, durante los años 70. Se empleó como profesor en el único liceo público del pueblo, donde llegó a ser Director por varios años en los que desarrolló varios proyectos de ampliación en infraestructura, curricular, y metodología.

En paralelo trabajaba con mi madre y algunos amigos en un centro de capacitación para la gente del pueblo que había quedado cesante luego de la reconversión laboral de los 90, donde trabajaba con fondos concursables del FOSIS. Eventualmente terminó por especializarse en eso y luego de trabajar algunos años dirigiendo un colegio privado en Santiago, se avocó a la consultoría en educación.

Pero eso es de los años en los que yo lo vi. Sé que también hay otro Pancho Ruiz, aunque no llegué a conocerlo, que escribe poemas, cuentos y canciones, que tocaba la guitarra y soñaba con ser mueblista, pero que tuvo que cederle cada vez más espacio a la figura de patriarca, de productor para la familia.

Este hombre se fue distanciando de a poco de sus hijos, tal vez sin darse cuenta, avanzando en una carrera que le llenaba de orgullo. De ser un profesor de castellano a ser director del liceo más grande del pueblo, a dividir su tiempo en un centro de capacitaciones, en organizar proyectos junto a la municipalidad, hasta dar con una oferta de trabajo en Santiago. Recuerdo cuando volvió de su primera entrevista, nervioso, aliviado de volver al pueblo luego de la ciudad y su escala desmesurada.

Luego le siguió otro trabajo como consultor, y ahora está abriendo su propia consultora con un par de colegas. A sus 60 años se empeña en montar su propia empresa, buscando alguna sensación de éxito que siempre se aleja más.

Tras sufrir un infarto cardíaco se prometió trabajar menos y pasar más tiempo con su familia, pero de esa promesa queda muy poco, prácticamente nada, y ahora comparte con la mujer en que se convirtió la niña pecosa con quien eligió casarse hace casi 40 años.

## **XI. INVESTIGACIÓN**

### **11.1 Curanilahue, Feudo de Carbón.**

Curanilahue fue fundado a finales del siglo XIX prácticamente como una subsidiaria de las mayores compañías mineras del país, que se alimentaban de este y otros poblados menores.

Durante la segunda mitad del siglo XIX comienzan a formarse una variedad de sociedades mineras en la provincia, con la creciente demanda por carbón en una sociedad que se veía consecuentemente más industrializada. Aparecen entonces los nombres de Matías Cousiño, Juan y Roberto Mackay, José Tomás Urmeneta, Joaquín Edwards, Federico Schwagger, Ramón Rabal, entre otros empresarios con capital privado que comienzan a invertir en la explotación carbonífera (aun cuando, a su vez, el carbón ya era una materia prima para la producción de otros bienes).

Mackay se asocia a José Tomás Urmeneta y Maximiliano Errázuriz para formar en 1866 la “Sociedad Carbonífera Juan Mackay y Cía”. Luego de su disolución, Errázuriz creó la “Sociedad Chilena de Fundiciones”, en 1878.

Para entonces, la explotación y demanda carboníferas habían despertado el interés de otros empresarios y miembros de la alta burguesía que se habían beneficiado con la pacificación de la zona desde la primera mitad del siglo. Aparecen entonces la “Sociedad de Minas de Carampangue”, en mayo de 1879, la “Sociedad de Minas de Carbón de Arauco” en diciembre del mismo año,

donde hasta se involucraron el presidente peruano Mariano Prado y su cuñado Carlos von der Heyde, y varios otros capitalistas inversores.

Para 1885 se habían creado 3 sociedades nuevas destinadas a la explotación carbonífera en Peumo, Colico, Descabezado y Plegarias, con lo que se sitúa la zona de lo que sería Curanilahue como un centro axial de la extracción mineral. Ese mismo año la familia Cousiño crea la Sociedad Arauco Ltda., que posteriormente se convertiría en la gran empresa forestal.

La población de Curanilahue estuvo así siempre ligada al cierre de minas cercanas; al ser lugar de paso obligatorio para el ferrocarril que transportaba el carbón de Pilpilco, Trongol y Plegarias, cuando se agotaron los yacimientos de estos campamentos, sus trabajadores acordaron con las empresas que serían trasladados a Curanilahue para mantenerse juntos. Esto sucedió durante la segunda mitad del siglo XIX y continuó paulatinamente hasta finales de la década de 1960.

Cabe destacar aquí la importancia de que desde sus orígenes, Curanilahue jamás fue un pueblo propiamente tal, sino más bien un accidente geopolítico y económico, más cercano a un feudo. La zona, que los lafkenches utilizaban por su geografía históricamente como un área de paso y descanso durante viajes, jamás estuvo habitada, sino hasta 1883, cuando la familia Avello trajo ingenieros para evaluar prospectos económicos del área. La gente que luego la habitó no fueron jamás propietarios del terreno. Tal y como señalaba en 1910 el alcalde de Lebu –por entonces delegación regente de la zona- “Curanilahue no es

propiamente un pueblo, sino un *inquilinaje aglomerado*”,<sup>1</sup> pues el único propietario, José Avello, jamás quiso enajenar un sitio, y como tal no había ni una sola persona quien viviera en suelo propio. De hecho, entonces nadie tenía ninguna propiedad, salvo un par de zapatos y en los más equipados, unas pocas herramientas de trabajo. Los habitantes del campamento le rendían arriendo a la Comunidad Avello, además de canjear los materiales para sus casas al mismo propietario. Esta es una realidad constante y común en la minería, pero quiero ser incisivo a la hora de ilustrar que las condiciones en que vivían estos mineros eran ciertamente inferiores a aquellas que hoy, a través de fotografías y múltiples obras ficticias y no ficcionales, reconocemos en las comunidades mineras del norte del país durante el mismo siglo, como lo son las oficinas salitreras con sus renombradas pulperías y el “chorreo” que implicaba tener a todos los propietarios pasando temporadas en la oficina. Hasta hoy es posible encontrar en casas de antigüedades a lo largo del país todo tipo de muebles y accesorios de oficina traídos de Europa a las oficinas salitreras del norte, mucho de lo que fue quedando en manos de funcionarios menores derivados de la explotación salitrera.

Respetuosamente declaro que incluso la obra de Baldomero Lillo me parece romantizada y suavizada respecto de las paupérrimas condiciones en las que realmente vivían los primeros moradores de la zona carbonífera, cosa que

---

<sup>1</sup> “Breve Historia de Curanilahue”, 1999 U. del Bío-Bío / Municipalidad de Curanilahue

puede comprobarse justamente por lo difícil que es encontrar algún registro de lo mismo así como los relatos de los hijos y nietos de los mineros.

A la naturaleza de esta relación entre el dueño del terreno y los trabajadores que vivían de él se debe la nula organización urbana del área; cerca de 70 casas se atiborraban en el cerro sin lógica alguna, en un área no mayor a 1 km cuadrado (Sotomayor, Contreras, 2013).

De esta forma se explica por qué cada generación de mi familia recuerda un pueblo distinto; el trazado irregular tuvo que rehacerse constantemente para ajustarse al crecimiento del poblado.

El primer periódico “La Comuna”, fundado en 1911 con una edición semanal de costo de 10 centavos, promovía los valores independentistas que buscaban una comuna autónoma de Lebu. Así, el 23 de mayo de 1913, mientras gobernaba Barros Luco, se crea oficialmente Curanilahue, con una población inicial cercana a los 15 mil habitantes.

Luego que Matías Cousiño hubo invertido toda su fortuna en la industria carbonífera, esta tuvo un auge sin precedentes en el país. Por entonces se abrían piques de extracción en varios puntos de la región, siendo Lota el más conocido, pero ciertamente no el único, y Curanilahue fue un punto en que la actividad también tuvo un fuerte impacto. No sólo se reflejó en maquinaria nueva y especializada para la extracción mineral, sino también en la construcción de maestranzas, nueva actividad forestal y agrícola, así como otras obras de infraestructura (Aravena, Betancour, 1996).

Bajo una lógica capitalista, el enfoque fue siempre de obtener la mayor cantidad de producción al menor costo posible, y pasaron años antes de que los empleadores tuvieran las consideraciones para con sus trabajadores que hoy nos parecen mínimas. Al poco tiempo de establecerse esta cultura de minería como la principal actividad para la gran parte de las familias, comenzaron a aparecer síntomas de enfermedades asociadas a la labor, siendo la silicosis la más común entre ellos. Recuerdo que miembros de mi propia familia bromeaban sobre el tono de voz carrasposo que tenían sus tíos y abuelos luego de pasar décadas en la mina, así como fumando y bebiendo aguardiente para pasar los dolores.

Bajo la administración de las minas Cousiño, tanto Curanilahue, como Plegarias, y Colico fueron entonces consolidados centros productivos en los que la vida giraba en torno al carbón, desde las 5 de la mañana hasta las 10 de la noche, que era la jornada de trabajo de entonces.

## **11.2 La región, desde el carbón a la madera**

Una vez que se construyó el ferrocarril para el transporte de materias primas, alrededor de la misma época, se comenzó la explotación de maderas nativas en conjunto al carbón. En una época que sufría el declive de la industria salitrera en el país, la mirada se volcó hacia el carbón y la madera originaria – lamentablemente esta se explotó hasta la extinción irreparable de cientos de

especies únicas en el área-, y la posterior reforestación con especies extranjeras.

Hoy la principal actividad laboral de la zona es la industria forestal, casi en su totalidad a manos de Forestal Arauco. Pero esto es relativamente nuevo. Tras la crisis del carbón, a principios de la década del 90 y la fallida reconversión laboral, hubo que dejar pasar años de indeterminación, altos índices de desempleo y alcoholismo, que sumieron a la zona en una suerte de limbo.

En *Crisis del carbón: un trágico desenlace*, Aravena Carrasco, Betancour Muñoz (1996) dan cuenta de cómo el panorama se vio afectado no sólo a nivel económico, si bien es el más evidente por ser la industria carbonífera la principal fuente de trabajo, sino al mismo tiempo, porque el declive de esta constituye el espacio propicio para alterar drásticamente y radicalmente *“la configuración social, política y cultural de una zona que evolucionó junto con el devenir de las faenas de extracción (...) En torno a esta actividad de rasgos tan particulares la zona adquirió su “identidad minera” y una cultura que suele ser reconocida como “la cultura del carbón”.*

La noción de “identidad cultural” jamás ha sido una idea unívoca a la cual uno pueda referirse delimitadamente, pero ciertamente que es posible establecer un nexo directo y causal entre el cese de la actividad principal de un poblado y el advenimiento de un valle de actividad económica posterior. Y más aun, me interesa explorar las repercusiones que este fenómeno económico tiene sobre el

espíritu de la zona. Tal como indica Marx en el *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política* que:

*“en la producción social de su vida los hombres establecen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una fase determinada de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia. Al llegar a una fase determinada de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí.”* (C. Marx, 1859)

Este ámbito desborda las nociones antropológicas de una comunidad obrera, sea bien dedicada a la minería, o a la explotación forestal. Es más: se puede hacer el ejercicio de homologarla con la pesca artesanal de arrastre en las comunidades de San Antonio, que en estos instantes se ven enfrentados al cambio gravitatorio que implica para sus rutinas la ley 20.657 de Pesca y Acuicultura; la misma situación que se ve transversalmente en todo América Latina en tanto ha comprometido los recursos naturales para su explotación industrial, implicando esto a veces alterar el tejido sociopolítico cultural, e identitario de toda la región en que se efectúa dicha explotación.

“Y aunque el proceso de despojo y usufructo privado de los recursos en efecto no es nuevo sino algo estructural del sistema actual de producción, resulta cada vez más claro que la creciente acumulación de capital demanda una explotación y transformación mayor del entorno natural y social con implicaciones socio-ambientalmente desiguales y sinérgicas.” (Delgado Ramos, 2013)

Y cabe mencionar que si bien fue durante el segundo año de dictadura que el Jurídico intervino con una ley para promover la explotación forestal en la zona centro-sur, el posterior gobierno de la Concertación sólo profundizó sobre esta área.

Respecto al extractivismo forestal, éste empieza a tomar forma en 1974 -tras haber pasado un año del golpe militar- cuando entra en vigencia el Decreto Ley 701, con el objetivo primordial de incentivar la explotación forestal en las

regiones del centro-sur del país. Este Decreto ley “implementaba una nueva reglamentación sobre los terrenos de aptitud forestal. Dicha reglamentación intentaba impulsar la creación de la gran industria forestal, utilizando para ello vastos territorios” (Mella, 2007:83). Para tal propósito concede una serie de garantías tributarias y apoyo estatal que se traducirán en la bonificación de hasta un 75% de la forestación en base al monocultivo –principalmente- de pino y eucaliptos. “Hay que aclarar que este Decreto llegó a subvencionar hasta el 90% de la forestación en algunos casos” (Mondaca, 2011).

Finalmente el propósito del proyecto político-económico de Pinochet y de los ideólogos del neoliberalismo fue desde un inicio era que este capital financiero internacional entrara y se quedara en Chile, y de instalar este sistema valórico de las fuerzas dominantes como la visión generalizada en el país, es decir la naturalización de la ideología instalada mediante la violencia, que como bien sabemos se extendió con mayor fuerza incluso luego de la salida de Pinochet del poder, mediante los gobiernos de la Concertación que tuvieron que ahondar en este proyecto, ahí por el terror a las Fuerzas Armadas o por fijar la mirada en la consolidación de su estatuto político.

*“Los impactos socioculturales se ven en la llegada de influencias externas como los patrones de consumo que traen diferentes valores que pueden transformar las dinámicas locales.” (Fabiana Carvajal Martínez, 2013)*

Crece en un pueblo fundado alrededor de la actividad extractiva minera, luego convertida a la extracción forestal me permitió ver de cerca lo que este metabolismo ecológico produce en los lugares. No sólo desde la perspectiva medioambientalista, donde varios estudios han puesto en crisis la noción de que dichas localidades son fuentes inagotables de materia prima –especialmente en el caso de ecologías de un metabolismo lento o definitivamente estanco, como lo es el caso de los minerales no renovables del tipo carboníferos y sus derivados-, aun y cuando la explotación forestal tiene un ciclo metabólico de reutilización. El deterioro del suelo, la pérdida de cientos de especies nativas cuya taxonomización fue imposible debido al carácter invasivo y anticonservacionista con que los agentes extranjeros se introdujeron en la zona, así como la desaparición asociada de especies animales y la afectación climática: existe todo un árbol de consecuencias biofísicas que demuestran el impacto de esta economía, pero esto no es sino rayar la superficie de una serie de afectaciones que se insertan además en el tejido social, y que tienen que ver de manera directa con la identidad de las comunidades.

Esta situación es un problema constantemente pasado por alto en los pueblos latinoamericanos. Similar a lo sucedido en México, con la instalación de masivas hidroeléctricas que permitirían saciar el cada vez mayor consumo eléctrico; en Colombia con la tala de los bosques tropicales y también la reforestación de especies introducidas; en el norte de Ecuador, con la tala de los manglares, por nombrar solo algunos de los incontables ejemplos, queda de manifiesto que

desde las políticas enfocadas a la propagación del capitalismo y la propuesta neoliberal tienen un impacto directo en las comunidades latinoamericanas, si es que se pueden homologar groseramente todas bajo un mismo velo<sup>2</sup>.

En Chile, desde el violento ingreso de Pinochet al gobierno, cuyo propósito último era propiciar la inversión de capital extranjero, se va insertando cada vez más en el discurso identitario esta noción del progreso y de la economía desarrollista a base de capital extranjero y la exportación de materias primas, de manera que no es de extrañarse que toda la generación post-dictadura dé por sentado este modelo económico. Cuando digo que vi cómo todos mis conocidos en el pueblo trabajaban o dependían de una forma u otra de la Forestal Arauco, estoy diciéndolo en un sentido literal. En un pueblo con las características de Curanilahue, todo cuanto sucede se enmarca en la explotación de estos bienes. Las primeras instituciones cívicas que se dieron (escuela, hospital, notarías, incluso cabe notar retenes y almacenes) operaban bajo la lógica de la minería. Más tarde, cuando entró en vigencia el Decreto de Ley 701 que promulgaba la explotación forestal en el centro-sur del país el eje productivo se movió, no sólo dejando inutilizado una severa cantidad de inmueble y aparataje técnico, sino también todo el grupo de conocimiento y expertiz de una comunidad forjada en la mina. A este fenómeno, que se extendió hasta la segunda mitad de la década

---

<sup>2</sup> La pregunta por el “individuo latinoamericano” permea todas las capas de esta obra, con especial énfasis en la investigación. En su libro *¿Existen individuos en el sur?* Danilo Martuccelli señala que el concepto de “América Latina” no debiese abandonarse, como propusieron en algún momento autores que estudiaron la noción, sino por el contrario, debe asumirse como una separación fundamental entre un Otro dominante que es quien denomina la región como una América distinta de la sajona, supeditada a la misma (Martuccelli, 2010).

del 90 en su punto más notorio, se le atribuye una pérdida en la noción identitaria otrora orgullosa del minero del carbón de la región. El fracasado proyecto de reconversión laboral tuvo un impacto tal en lugares como Lota, Los Álamos o Curanilahue (y sus alrededores) que se produjo un clima de abandono en la zona. (Olate Alveal,1995)

No deja de ser interesante que este modelo económico “supuso para Chile un proceso combinado de desindustrialización y reprimarización de la estructura económica y de recolonización” (Seoane, 2012) que implicaba una vez más la centralización económica del país, donde la vida cotidiana de los trabajadores dista mucho en un sentido literal y figurativo de los lugares donde se toman las decisiones, y este es un punto fundamental; obligados a moverse de un estilo de vida al otro, la comunidad entera del pueblo se ve forzada a equipararse culturalmente con el resto del país, a la vez que se produce una entrada masiva de la ideología neoliberal durante la década del 80 y en adelante, desajustándose al estilo de vida “tradicional” de la región.

Y ciertamente que la sensación de ser estafado se refleja en las cifras. Chile es un país que le debe a la extracción de materia prima y en definitiva, a la gente empleada en esto, una gran parte de su fuerza económica. En el período 2005-2009 el valor promedio anual de las exportaciones de bienes primarios en el PIB total se situó en el 32%, mucho mayor que en cualquier otro periodo anterior desde 1985, siendo más de cuatro veces el valor promedio de América Latina y el Caribe. Esto sitúa a Chile como la economía más extractivista de

Latinoamérica amparada por el ya descrito “neoliberalismo armado”. (Mondaca, 2011)

## **XII. REALIZADOR Y ROLES**

Todo el trabajo de investigación, digitalización de material análogo, dirección, producción, diseño y registro de sonido, música original, montaje, fotografía quieta y cámara fue propio.

Transporte, asistente de cámara: Fernando Rodríguez, Valentina Libuy

### XIII. CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN

Periodo	Actividad	Notas
Mayo 2011	<p>-Primeras entrevistas informales</p> <p>-Visita a la Vicaría de la Zona Oriente y entrevista a Raquel en su trabajo.</p> <p>Primer perfilamiento como protagonista.</p>	<p>Evaluación del lugar como escenario para futuras entrevistas muestra que no es idóneo por el flujo de gente y la desviación constante del tema</p>
Junio 2011	<p>-Revisión material y primer montaje tentativo</p>	<p>Raquel es un personaje fuerte, pero eso juega en contra porque esa fuerza está asociada a un discurso de rabia difícil de manejar</p>
Julio 2011	<p>-Exhibición de material a compañeros y primeras tentativas de usar como memoria de título</p>	
Julio 2011 Agosto	<p>-Entrevista a Paulo en Cerro San Cristóbal</p>	<p>Personaje funciona bien frente a la cámara, buena dicción y</p>

2011	-Primer acercamiento al personaje como posible protagonista	presencia Imágenes en Cerro presentan buen escenario para distanciarse del pueblo Complicidad y confianza para continuar trabajando
Octubre 2011	-El proyecto se convierte definitivamente en material para memoria de título -Primeros cronogramas tentativos	Esto implica trabajar solo de manera definitiva con todos los desafíos asociados
Noviembre 2011	-Entrevista tentativa a Daniela para contexto y explorar como personaje	Complicada frente a la cámara, mal personaje y su discurso fue demasiado superfluo y artificioso
Diciembre 2011	-Generación escaleta 1 conteniendo primeros lineamientos de miembros de una familia hablando del padre	Se genera demasiada expectativa respecto a la figura del padre y queda sin resolver

Enero 2012 Abril 2012	-Investigación de material fotográfico y audiovisual	Hallazgo de cintas de video y cassettes de audio antiguos
Mayo 2012 Junio 2012	-Entrevistas a abuelos para recopilar información subjetiva de la década 1950	
Junio 2012	Reunión con Profesora Guía	
Julio 2012	-Digitalización de cintas de audio y video	Incompatibilidad de formatos con el de las entrevistas en cámara
Septiembre 2012	-Viaje a Curanilahue para rodaje del pueblo  -Reunión con Profesora Guía	Primeros acercamientos visuales a la representación del pueblo
Octubre 2012	-Revisión de material de Curanilahue y montajes tentativos  -Revisión material digitalizado de cintas de archivo	Incompatibilidad con los otros 2 tipos de formato, sin considerar las fotografías, tanto por color como calidad de imagen, resolución y textura

Noviembre 2012	-Primeros intentos de integrar los distintos formatos	Película se ve amateur y desorganizada, no se logra articular una estética aún
Noviembre 2012	-Primeros acercamientos a posible montaje de sonido.  -Prueba con canciones y música incidental	Sonido se presta a cohesionar imágenes, pero la canción distrae de la atmósfera que comienza a aparecer entre los formatos
Diciembre 2012	-Entrevista a Paulo en otro contexto.	-Tema se desvía y documental vuelve a perder hilo narrativo  -surgen problemas conceptuales
Enero 2013	-Presencia en la defensa de otro proyecto audiovisual	-Las diferencias entre los distintos tipos de formato fueron un tema recurrente  -falta de progresión dramática  advierte una debilidad en la narración

Febrero 2013	-Re escritura de primera escaleta y guión literario que busca generar nueva tensión dramática	-Primeros acercamientos al proyecto definitivo
Marzo 2013		-Se requiere más material del pueblo
Abril 2013		
Julio 2013	-Entrevista a Papá abordando el pueblo y la transición entre el carbón y la madera -Entrevista respecto a primeros años de matrimonio	-Exploración como personaje principal arroja buen pronóstico, pero cuesta articular con otras entrevista por la diferencia en el discurso y la percepción de ciertos periodos
Agosto 2013	-Revisión material ultima entrevista y montaje tentativo	Surgen nuevas problemáticas en términos de narratividad
Septiembre 2013		
Febrero 2014	-Recopilación de material para investigación sobre industria carbonífera y maderera	No puede ser demasiado exhaustiva o se cambiará el foco del documental nuevamente y se alejará de la familia
Abril 2014	-Montaje secuencias principales y guión literario	Se logra articular un lenguaje y textura adecuadas

Abril 2014/ octubre 2014	-Edición de entrevistas, cuñas, texto en off	
Marzo 2015	-Último rodaje en terreno con “otro ojo”	Surge un nuevo lenguaje que busca distanciarse del primero para generar un cierre
Marzo 2015/ Junio 2015	-Montaje total de la obra articulando las secuencias  -Reuniones con Prof. Guía	Se afinan detalles y se entra a finalizar la obra
Junio 2015 Julio 2015	-Grabación texto final y corrección de secuencias acorde al mismo	
Julio 2015	Corrección color de imágenes, paneo y niveles audio	

#### **XIV. PLAN TENTATIVO DE EXHIBICIÓN Y DISTRIBUCIÓN**

El plan de exhibición contempla primeramente funciones privadas para los involucrados en la obra. Una vez se recojan sus apreciaciones y reacciones generales se contemplará la posibilidad de una segunda etapa de exhibición para otro público ajeno a los personajes que contemplaría un proyecto más ambicioso que incluya una instalación en donde se exhiban fotos familiares, música de mi padre y mi hermano, y otros segmentos de grabación del pueblo así como fotografías que busquen ampliar la obra.

En base a esta segunda etapa de exhibición se contempla un plan de distribución enfocado principalmente a ciclos documentales, festivales de cine documental en el país, y eventualmente fuera.

El plan dentro de Chile contemplaría al menos algunos de los siguientes:

- 1) Santiago Festival internacional de Cine SANFIC
- 2) Festival internacional de cine de Valparaíso.
- 3) Festival internacional de cine de Valdivia FICV
- 4) Festival internacional de cortometraje de Santiago FESANCOR
- 5) Festival internacional de cine de Antofagasta.
- 6) Festival internacional de cine de Lebu.
- 7) Festival nacional de cine joven.
- 8) Festival de cine Documental de Chiloé FEDOCHI

## **XV. MOTIVACIONES PERSONALES PARA HACER EL DOCUMENTAL**

He adelantado que siempre tuve la intención de hacer un trabajo que contribuyera desde mi área hacia el dar a conocer la realidad de la región de la que provengo. Pero esto no responde a un simple capricho, sino bien a una temática que se fue templando lentamente en mi interior. Siempre que se representa en formato audiovisual al “pueblo chileno” en el país se recurre a un reduccionismo tal que resulta ofensivo considerando toda la gama de diversidad que existe en el interior del país.

Esto sumado al posible advenimiento de perder a mi padre por un infarto me hizo volcar la vista hacia el interior de mi familia como una consecuencia de la dictadura, no de la manera tal vez más evidente, sino quizás la más común, y es que el país entero debió ajustar su barómetro valórico en base a los cambios que tomaron lugar en el sistema económico y político del país.

Este es un tema que se tiende a tratar con sumo cuidado y un grado de detalle que desborda este trabajo, pero quise siempre ocuparme de un ámbito más “doméstico”, de cómo el quiebre en el país obligó a familias en proceso de formarse como la mía, y a tantas otras en las décadas siguientes a apuntar a tener más, más objetos, a realmente convertirlos en consumidores de productos, de querer la televisión más grande, el auto, los hijos titulados de la universidad, un departamento luego de la casa, y cómo todo aquello fracturó la tradición de familias con aspiraciones originalmente menores como era el caso de mis padres.

Cierto es que mi trabajo audiovisual no profundiza en las implicancias evidentes que esto tiene, pero es precisamente porque una de las intenciones era la de utilizar un *approach* indirecto para plasmar su efecto en las personas.

Y mi familia, bueno, ¿qué persona no siente la curiosidad de indagar en su propia genealogía en busca de respuestas o simplemente saber más?

Creo que este es un trabajo incompleto, y quizás nunca lo esté, pero desde mi primera infancia siendo el menor de 3 hermanos, que se crió prácticamente solo, tuve la sensación de haber llegado a un lugar lleno de una mitología que comprendía a medias, y este humilde trabajo es una forma de intentar comprender más de ella.

## XVI. MODOS DE REPRESENTACIÓN

Con el norte de aportar una forma alternativa a aquella con que tradicionalmente se representa “el pueblo chileno” en los medios masivos, tuve que desarrollar un lenguaje y un estilo que fuera suficientemente plástico para permear las distintas capas de profundidad y desarrollo que requerían los distintos aspectos de la obra.

El documental se perfilaba pues, como una herramienta suficientemente dúctil aun y cuando está poblado de convenciones y tradicionalismos propios, pero todo esto quedaba supeditado al tratamiento estético que hiciera con las imágenes. Obras tan distintas una de otra como *Tarnation*, de Jonathan Caouette (2003), *Les glaneurs et la glaneuse*, de Agnès Varda (2000), y *Wide Awake*, de Alan Berliner comparten sólo ciertas convenciones respecto al tratamiento del material en una obra documental, pero son estéticamente muy distintas una de la otra, desde su planteamiento hasta su ejecución y, lo fundamental: *se sienten distintas*. Bajo el velo de la categoría “Película Documental” conviven estilos tan diversos como la poesía de Claudio Bertoni contra la de Gabriela Mistral.

Una vez asumido el contrato Documental aún quedan muchas decisiones que resolver que atañen principalmente al contenido y las formas de representación, si bien todas pueden alojarse en una misma matriz de análisis, la manera en que se presenten y se conjuguen puede producir obras completamente distintas (este documental podría haber sido un docu-reality familiar, o un retrato de la

última generación de mineros del carbón que tuvo que optar por convertirse en alcohólicos o alfabetizarse para seguir trabajando en algo más).

### **16.1 Tipo de documental**

Con la diversificación de temáticas, tecnologías y técnicas de registro, la epistème y amplitud geográficas y temporales, surgieron distintas metodologías o tipos dentro del género documental. Gran parte de las discusiones hacen referencia directamente a la narratividad, la construcción del discurso, la relación con el referente, a la forma de dirigirse al público y al estilo. Durante la evolución del género en el tiempo, se reconoce que los recursos que utiliza el autor, muchas veces altera este “reflejo de la realidad”, situación que ha llevado a la categorización de estilos en dentro del género documental donde se define cómo el autor interpreta, captura y expresa la realidad. En el libro *El documental: historia y estilo* (Barnouw, 2002) se diferencian movimientos y grupos de documentales con ciertas trazas estilísticas y función social determinada, las cuales se desarrollan en un momento histórico determinado. La idea de Barnouw es estudiar los documentales bajo el contexto histórico con el fin de entender los motivos de la creación y los papeles del documentalista como manera de definir y redefinir el género:

*“La redefinición fue necesariamente un proceso en marcha, pues cada década aportaba conmociones sociales que pedían documentación e innovaciones de la tecnología de los medios. Los recursos de este*

*medio crecieron a medida que la historia le iba ofreciendo nuevos hechos” (Barnouw, 2005: p. 260).*

Según Barnouw, los documentalistas cumplían papeles sociales en momentos históricos determinados como exploradores, reporteros, poetas, abogados, etc que no eran excluyentes unos con los otros, pero las situaciones históricas como las guerras, los inventos, las violaciones a los Derechos Humanos, condicionaban su función. De ahí que una manera de documental “tradicional” no iba a prestarse útil para el tipo de filme que perfiló, del mismo modo que el objeto no puede ser trabajado con pretensiones objetivas, sino por el contrario, la subjetividad se debe prestar a la narratividad y facilitar su lectura.

## **16.2 Familia, pueblo y representación**

En el núcleo de esta obra está la intención de afectar sobre la forma que asume la representación generalizada de la provincia chilena<sup>3</sup>, que tiene su lugar en plataformas de la *no ficción* como lo son el periodismo, las noticias de televisión, editoriales, o la Internet<sup>4</sup>.

El documental ocupa un lugar menos unívoco de lo que usualmente reconocemos a la hora de categorizarlo. En rigor no es hoy sino otra forma de ficción, por cierto no fundamentada necesariamente en la ficcionalidad de sus

---

<sup>3</sup> La crítica asume esta sobresimplificación de “la provincia” como un ente indivisible e inmutable, que ignora las distintas tradiciones y trazas culturales a lo largo del país, esto es, minucias en comportamientos, herencia cultural asociada a las actividades productivas y herencia genealógica detallada en puntos anteriores.

<sup>4</sup> Hablamos de la Internet en tanto plataforma para portales de actualidad, versiones electrónicas de periódicos y telenoticiarios entre otros.

relatos, mas sí al considerar el lugar que ocupa como una obra-en-la-realidad: es un cuerpo diegético inserto en un mundo real.

Como dice Bill Nichols (1997):

*“el racionalismo y logocentrismo que caracterizan la tradición documental y su parentela de formas de no ficción como el periodismo, las noticias de televisión, los editoriales y la red más amplia aún del discurso racional que mantiene nuestro sistema político-económico se pueden considerar como una modalidad característica de investigación y conducta social sin una base antológicamente superior, a pesar de Platón”*

No por alojarse en la lógica y el logocentrismo, esta forma de representación ficcional, aunque basada en hechos no-ficcionales, reviste necesariamente alguna superioridad como forma de investigación y, finalmente, representación.

El supuesto contrario, que el documental no es sino otra forma de ficción, igual que lo es la “realidad” que habitamos, está basada en una construcción social, igual q una construcción imaginaria.

La diferencia es que la vida de lo filmado, los actores sociales con una rutina y un vivir que se extienden más allá de los márgenes de la obra, están sujetos a una diferencia en el control que el realizador tiene sobre lo filmado, esto por la posición que ocupan el realizador, el texto (literal y lo filmado) y el espectador.

La obra documental tiene un cierto “parecido a nuestro mundo”, presenta situaciones y personajes de semejanza que facilitan el contrato de verosimilitud y la identificación; si el estilo es realista, especialmente será al menos reconocible:

*“Interpretamos este mundo (documental) a través de procedimientos de evaluación que también dependen de posiciones y valores aplicables al mundo en que vivimos. Planteamos preguntas de valor ideológico y social, género y representación sexual, historia y afiliación políticas , identidad nacional cultural, etcétera así como cuestiones más formales y lo hacemos de forma metafórica. Prestamos atención más a una similitud que una réplica” (Nichols, 1997)*

En este sentido el documental permite acceder no a “un mundo”, como en un texto narrativo ficcional (donde hay muchos elementos similares a nuestro propio mundo, si bien metafóricos, al servicio de la verosimilitud), sino que presenta una entrada “al mundo”. Nos concede un catalejo para lo real ahí donde un discurso retórico se manifiesta en un texto, en palabras o en las ideas, mas no en acciones con consecuencias reales, o con resultado físicos anquilosados en “nuestra realidad”. No se trata de una puesta en escena, como en el cine de ficción, sino que presenta hechos auténticos e irreproducibles. De esta forma, el documental en su sentido tradicional no sólo *se viste con la ropa del mundo real*

con el sólo propósito de facilitar su lectura, sino que presenta *un cuerpo real* que existe en el mundo.

*“Como ficciones o narrativas, los textos nos dirigen hacia mundos, invitándonos a habitar de forma imaginaria dominios a menudo misteriosamente similares al nuestro, en ocasiones radicalmente distintos, pero que en ningún caso son el mundo que habitamos físicamente”* (Nichols, 1997)

El mundo que habitamos excede absolutamente a todas sus representaciones. La frase “la realidad supera a la ficción” encuentra su facilismo en documentales o reportajes sensacionalistas en que se retratan situaciones de gran impacto, que ponen en crisis nuestros sistemas de creencias, la moral, la ética, o que nos acercan a “otras realidades”, experiencias separadas geopolíticamente de nuestros propios quehaceres y cotidaneidades. Pero también podemos asegurar que la realidad supera a la ficción en los escenarios más comunes; se producen acciones de una orgánica que-no-puede-ser-ficcionada. El mundo en tanto dominio de lo real, ante una perspectiva histórica, *no es un texto ni una narrativa* (necesariamente), pero depende de los sistemas de signos y representaciones para dotar de significado y valor a sus objetos. El documental, como narrativa, nos llama y *atiende la realidad* desde una perspectiva valórica similar a la que ésta tiene para nosotros, pero utilizando herramientas *sólo posibles en la ficción* para de esta forma descomponerlo y resignificarlo.

Se vale de recursos como la elipsis, la reiteración, el encuadre, la selección acuciosa de detalles y la oclusión de otros , el uso de sonido indirecto contra imágenes en directo, la utilización de filtros en el lente, toda una amalgama de recursos técnicos narrativos revisten este cúmulo de objetos que tomamos de la realidad para hacerla ver como una narrativa aparentemente inalterada, pero *ocultamente* sobre trabajada.

Existen iniciativas por varios cineastas que parecen poner en crisis esta noción, con obras minimalistas donde la idea básica es plantar la cámara, dejarla rodar, y luego exhibir el material “inalterado”, pero nos encontramos siempre con la cuestión de la objetividad como un ideal filosófico, teórico, no cuantificable en materia de la obra audiovisual.

Pensemos en la obra *Tishe!*, del cineasta ruso Victor Kossakovsy, donde graba durante alrededor de un año un agujero en la calle desde su ventana. Salvo básicos cortes de elipsis, la obra no reviste un trabajo de postproducción que - aparentemente- altere demasiado la realidad de lo retratado, es decir se presenta como una captura objetiva de un segmento real del mundo.

Es aquí donde el documental difiere de otras formas de narrativa, en tanto sus herramientas pudiendo ser similares, parten de un contrato de representación y, más importante, de recepción que es distinto. Este giro interpretativo dota a sus textos de otra profundidad. Quien atiende una obra documental hace asume una serie de convenciones que le indican “esto es real”. Aún cuando la mayor parte de los documentales que gozan de una vitrina global hoy por hoy cuentan con un

trabajo mínimo de postproducción que incluye, más allá de la edición no lineal, trabajo sonoro, corrección de color, música (original o no), generador de caracteres, pantallas de título, trabajos de diseño gráfico, comentarios a posteriori en off, entre otras técnicas audiovisuales, y eso sin considerar el trabajo de promoción, marketing general y, en algunos casos, hasta Product Placement<sup>5</sup>, que definitivamente afectan la noción de “objetivo” que pueda tener una obra documental.

### 16.3 El autor en la obra

Hoy me es francamente imposible asumir que la obra documental puede ostentar un carácter imparcial u objetivo. Cualquier pretensión de documentales periodísticos por retratar “una realidad” sin alterarla se ve truncado por el mero hecho de documentarla, primero, y de editarla, consecuentemente.

Habiéndome despojado de estas fantasías, puedo plantarme tras la cámara consciente que un trabajo filmico es *siempre* una forma de cine de autor. Como dice Nichols: *“En el documental, la sensación de la actividad argumentativa del realizador o de un proceso expositivo evidente que nos dirige la atención hacia el mundo histórico es a menudo continua y sumamente perceptible. Sin ella tendríamos la impresión de estar mirando el propio mundo en vez de ver el mundo por medios de un texto, una ventana y una argumentación.”*

---

<sup>5</sup> Pensemos en la lúcida obra crítica de Morgan Spurlock *“The Greatest Movie Ever Sold”*, de 2011

Este trabajo necesita fundamentalmente de la autoría y la construcción *desde* el imaginario personal para entablar un lenguaje y discurso específico. Es una obra absolutamente desembarazada de las pretensiones de objetividad o imparcialidad.

#### **16.4 El documental periodístico contra los reportajes**

Hay una noción algo generalizada de que “existe un mundo real ante el que puedo plantarme con una cámara y un micrófono para retratarlo tal y como es”, dejando de lado el hecho sobresabido que el mismo acto de poner la cámara altera este mundo, o aun considerándolo como parte del mismo. Sabemos que Consuelo Saavedra es una persona real, que está en Chañaral en el momento real de palear el barro, y sabemos que detrás de la cámara hay un operador que tiene un aparataje audiovisual que tiene por función el retratar esta escena, pero no podemos ignorar que este aparataje mismo está en función de retratar no la ciudad en ruinas por el desastre natural, ni el barro, o la nueva cotidianeidad de estas personas del lugar, sino a La Periodista en-el-lugar-de-los-hechos. Para efectos de esa narración, el objeto principal es ella entregándonos sus experiencias en la zona, y el barro o la calle inundada se convierten en una escenografía *tomada de la realidad*. En este sentido los telenoticiarios actuales podrían considerarse como quizá la forma de narrativa y representación ficcional más autoconsciente que hay, de no ser porque parten con un contrato de

realidad mayor que cualquier otra forma: “esta es la verdad y la estamos llevando a su living”.

Hace poco, durante uno de mis últimos viajes de rodaje a Curanilahue me alojé en un sitio donde sólo tenía televisión abierta. Acudí desde la postura del espectador de telenoticiarios y la prensa de gran tiraje –es decir los medios tradicionales- toda la fanfarria mediática concerniente a los aluviones del norte justamente en esta postura: mientras cenaba en un pueblo del sur, los noticiarios me mostraban la realidad en el norte. Existe un mundo real, con sucesos que aparentemente me afectan, pero yo no estaba del todo en él. En el momento que yo bebía mate, más de 1.500 kilómetros al norte estaba la verdadera realidad, donde esta mujer se arriesgaba a entrar en sitios donde el agua aún llegaba a las canillas, donde los olores a estanque eran atroces, donde los militares mantenían el control, donde los hospitales y centros de asistencia estaban completamente atiborrados. Y esa realidad me es traída mediante el aparato telecomunicativo, un aparato igualmente ideológico, que en ningún segundo me permitió tildarlo de “imparcial”. La elección del encuadre, el montaje, pero por sobretodo el texto que la presentadora leía revestían el reportaje de un tono particular. Aún y cuando tomaba elementos de la realidad – la ciudad, el barro, los hospitales, los militares, etc.-, los articulaba de una manera artificiosa, para construir un relato que se sintiera más real que mi propia realidad en ese momento, o al menos lo más real posible sin romper (del todo) el contrato de realidad con que abrió: “Esto ocurrió en verdad”.

Aun y cuando la plataforma televisiva se mantiene aún como la principal herramienta para difusión de contenidos en el país, la Televisión no tiene la última palabra en la construcción de una realidad posible, en tanto medio que se vale necesariamente de herramientas y mecanismos que acuden al signo y figuras textuales. En este respecto no está demás notar que el documental es igualmente una construcción retórica más, y que el propio formato periodístico no es definitivo a la hora de brindar una entrada a *la realidad*. –Esta noción, vale mencionar, se encuentra en una postura cada vez más crítica, ahí donde la Internet, sobretudo las llamadas “redes sociales”, parecen desplazarla paulatinamente<sup>6</sup>, aun y cuando es conocida la falta de rigor en los contenidos que ahí pueden exponerse.

Aunque las convenciones y limitaciones de los formatos periodísticos nos inviten a la realidad, sus códigos acaban por destruir las nociones mismas que nos permiten distinguir la realidad de la ficción. En este sentido vuelvo a la autoconciencia de estos formatos de la narrativa audiovisual. Se ocupan más reivindicando la autenticidad misma que de *lo auténtico*. Lo noticioso no es lo ocurrido, sino la parafernalia circundante, el esfuerzo de la producción por entregarnos la noticia antes que el resto. Al igual que en *Tische!*, u otra obra que aparente objetividad, nadie puede pretender que las circunstancias relativas a, por ejemplo, el aluvión vayan a permanecer iguales al minuto siguiente que hubiese acudido todo el aparataje mediático y llenado sus calles con móviles de

---

<sup>6</sup> Un 68% de los chilenos consume diariamente televisión, según un estudio titulado “La relación de los chilenos con la televisión e internet”, por el Instituto de Investigación en Ciencias Sociales, Universidad Diego Portales

los canales de televisión, sus hostales con periodistas, camarógrafos y demases. Creo que los noticiarios han resuelto una salida inteligente a este respecto al erigir figuras como el centro de la noticia en casos similares. Así pueden hacerse cargo de su efecto sobre la realidad y, a la vez retratarla mediante esta figura. Durante el terremoto de 2010 TVN invistió a Amaro Gómez-Pablos de una categoría algo superior a la de un simple reportero. La forma en que los medios hacían la noticia, primero con él reportando desde la zona, pero más tarde entrevistándolo sobre *su experiencia* en la misma, extendieron su figura más allá del simple reportero.

Esta situación es desde hace años más y más habitual en circunstancias similares, me refiero a cuando los medios hacen alianza alrededor de alguna eventualidad que “afecta al país”. Y es evidente. Miles de procesos que tardan años en desarrollarse y que afectan potencialmente a todo un país suceden en paralelo en este instante, engranándose al unísono en silencio mientras otras emergencias de menor “calibre” revisten mayor atractivo para noticiarios, radioemisoras, periódicos o revistas por su inmediatez o por caber en una cápsula de 30 segundos. Y es justamente porque estas emergencias presentan condiciones que facilitan su selección para representar “la realidad” que abundan por sobre cuestiones que pueden considerarse abiertamente tanto o más trascendentales.

Y es evidente que la manera en que se distribuyen las noticias hoy es muy distinta a hace 10 años. Muchos medios web se han volcado a un pastiche de

magazines al formatear todo su contenido a listados: “21 películas con finales que te dejarán completamente pasmado”<sup>7</sup>

Justamente por esto es tan importante insistir en formatos distintos, que amplíen el espectro de la forma en que se pueden entregar contenidos, desde diversas plataformas. Se trata también de generar contenidos para y por individuos en una escala fundamentada en la cercanía y no la distancia.

---

<sup>7</sup> El Ciudadano, otrora un periódico de importante valor cívico hoy se ha tenido que homologar a las tendencias y titulares de este tipo son frecuentes. Este corresponde al 27 de julio de 2015

## **XVII. PROCESOS DE APRENDIZAJE, DIFICULTADES Y APORTES**

Respecto a las experiencias recogidas durante este proceso, habiendo sopesado sus dificultades y bemoles me queda recoger los resultados que puedo aportar a otros. Este trabajo siempre fue un desafío multidisciplinario, y con más distancia debo declarar que pequé de ambicioso, lo cual me jugó en contra especialmente en cuanto a los plazos y la logística. Habiendo dicho eso, aliento a cualquier memorista a trabajar el formato audiovisual y especialmente a explorar la vasta cantidad de subformatos posibles.

Desde un comienzo, habiéndome volcado al formato audiovisual surgió la pregunta de: ¿Qué filmar y cómo hacerlo?

No podría dar una respuesta certera, mi modo de trabajo fue muy exploratorio, si bien tenía lineamientos generales, y la experiencia de haber trabajado en formato documental anteriormente, gran parte de la búsqueda fue más bien intuitiva y a esta investigación le corresponde haber alcanzado un formato sólido que se pudiera trabajar de manera individual, y no en grupo.

Con eso en mente fue muy importante trabajar un tema que revistiera un interés profundo para mí y que presentara un desafío en varios niveles, que originara un producto que tenga un atractivo y sea de un aporte a la sociedad. Resulta extraño decir esto luego de haber trabajado algo tan personal, pero justamente porque la idea fue tomarme de algo mínimo para representar algo mucho mayor es que este punto fue fundamental a la hora de conseguir resultados.

Una vez que estuvo definido el punto de vista y la plástica de la película (más que el guión definitivo, que vio más de una decena de modificaciones) hubo que avocarse al método de trabajo.

### **17.1 Forma de producción**

La historia de un pueblo es inabarcable, como mencioné antes, pero no así la de una familia en un periodo acotado de tiempo. Esto presentó desafíos fundamentales porque si bien, contaba con algún material fotográfico, las condiciones materiales y económicas de Curanilahue, o bien, de sus habitantes hacían virtualmente imposible que alguien tuviera una videograbadora antes de mediados de los 1990, por lo que fue muy difícil encontrar material del pueblo *in abstractum*. En este punto aún no estaba totalmente seguro de cuál sería la función de mi propia familia en el documental, pues, a estas alturas iniciales yo estaba más interesado en retratar el pueblo en sí. Fue entonces cuando di con esta caja llena de VHS y cassettes donde había filmaciones de todo tipo, desde los programas de inserción laboral para mujeres hasta una cena familiar con amigos. En términos de material era buen precedente, pero logísticamente era muy difícil revisar las más de 30 horas de filmación aleatoria que había ahí.

Aquí es donde aliento a cualquiera que quiera trabajar solo a que encuentre la manera de sistematizar el trabajo por etapas claras y no, como hice yo en un inicio, todo al unísono, pues era una jugada en contra a la hora de asignar grados de relevancia a cada parte del material.

## 17.2 Sobre trabajar solo y desarrollar una técnica mixta

Una de las principales ventajas de trabajar solo es la posibilidad de probar cualquier idea sin someterla a juicio de terceros, de manera que, por ejemplo la intención de usar poesía lárca como parte central de la bibliografía no debe enfrentarse a una animosidad contraria. Esto se presta a utilidad en cuanto permite trabajar relativamente rápido en alguna parte de la investigación o en el caso del montaje, pero a la vez implica que no existe un instrumento para juzgar estas iniciativas. Muchas veces, especialmente al editar entrevistas largas y secuencias montadas uno requiere “ojos nuevos” para evaluar el trabajo, si funciona, si se articula con lo anterior, si se relaciona con la investigación y de qué forma encaja con el punto de vista y los modos de representación escogidos. Aquí es cuando pesa ser el único individuo involucrado en una empresa, pues el ejercicio de ver una y otra vez las mismas entrevistas, cuñas, y secuencias es vicioso, y se termina por naturalizar el material, dificultando la “objetividad”<sup>8</sup> lo que juega en contra a la hora de crear ritmos, líneas narrativas o atmósferas, que fue siempre un tema fundamental para mí.

Me gustaría añadir además que ciertas cuestiones de logística se dificultan completamente al trabajar solo. Desde lo más evidente, como tener que cargar

---

<sup>8</sup> Uso esta palabra en su acepción más generalizada, en tanto dediqué toda una sección de este texto a desitificar la noción de “objetividad” en cualquier obra de este tipo. Podría también referirme a ella como “mirada crítica”, pero esta idea también puede generar un ruido conceptual en tanto toda la película está realizada desde una mirada crítica a la institución del matrimonio, la migración, la explotación de recursos naturales, etcétera.

con trípode, cámara, cables, caña, micrófono, grabadora y equipo en general, hasta la captura en vivo, pues requiere un trabajo interdisciplinario no menor el manejar micrófono y cámara al mismo tiempo que se debe “conducir” la entrevista y, en mi caso particular, establecer un compromiso emocional con el personaje. Esto puede parecer un tema doméstico, pero termina siendo de absoluta relevancia pues de ello dependerá si el material es útil o no a la hora de editar; en este caso asumí el riesgo a la hora de usar entrevistas grabadas con *handycam* donde el manejo de la lente tiene algunos baches, que terminaron siendo parte del estilo y luego les saqué partido, pero no recomiendo este sistema porque se dejan al azar varios elementos sobre los cuales se debiese tener control absoluto (niveles de entrada del audio, balance de blancos, ruidos ambientales, etcétera).

Otra de las situaciones a las cuales me enfrenté al trabajar por cuenta propia fue la dificultad de cumplir plazos por la autoindulgencia a la que sometí ciertos criterios. Ahí donde existe un colega no sólo se puede trabajar más rápido al realizar algunos procesos en paralelo, sino que además existe una presión compartida que ayuda a mantener el pulso y apurar el trabajo.

El trabajar de este modo la investigación y producción audiovisual generó una técnica mixta que enriqueció ambos procesos, pero a costa de dilatarlos más de lo que inicialmente pretendí.

Hoy con cierta distancia sobre los procesos de rodaje y edición puedo decir que el montaje es un trabajo que se debe hacer individualmente, pero no sirve a ningún propósito si no hay otro par de ojos para cotejarlo a posteriori. Tuve la fortuna de recurrir a terceros que me ayudaron a encaminar ciertas cosas que para mí eran obvias y que faltaban, o bien para eliminar otras que yo valoraba como fundamentales y no lo eran realmente. Si puedo aportar al trabajo de otros en el futuro me gustaría recomendar siempre hacer visionados con más gente, en contextos distintos y dejando pasar un periodo de tiempo entre ellos para refrescar la visión. Asombra ver cuán distintas son las lecturas que se hacen de una misma película al variar el contexto.

### **17.3 Pactos con los personajes**

Dado que se trataba de mi familia fue relativamente fácil conseguir que acordaran ser entrevistados y registrados, sin embargo esto acarrea otras problemáticas. Varias de las declaraciones son demasiado personales y demasiado íntimas como para publicarlas. En este sentido mi madre pidió que mi padre no viera ciertas partes, o no usar otras. Respeté esto aun cuando sé que varias de las cuñas que dejé en la película la incomodarían, y es por esto que voy a respetar el acuerdo de no publicarlo en primera instancia, no siendo excluyente de que en el futuro ella misma apruebe la exhibición de este material a otros públicos.

## **17.4 Decisiones estéticas y artísticas durante el montaje**

Trabajé con gran cantidad de material, de diversa índole y con distintas “manos”, es decir filmaciones caseras de hace más de 20 años que se negaban a funcionar bien unas con otras. En la medida que fui avanzando en las secuencias de montaje aprendí a sacarle partido a estas dificultades e incorporarlas a una paleta de recursos como parte del estilo, pero que a priori no tenía claro cómo trabajar. Ya detallé cómo escogí un sistema de trabajo y un lenguaje flexible que permitió incorporar todos lenguajes como parte de una sola obra, pero este tipo de soluciones solo se presentan a la hora de procesar el material en la “mesa” de edición, aparecen como oportunidades que hay que estar abierto a recibir y aportar desde un lugar no condicionado por un estoicismo de formatos, sino lo contrario, para así aprovechar el material y el desarrollo estético propio de la película.

## **17.5 Postproducción**

### **17.5.1 Imagen**

Respecto al trabajo posterior al montado final sólo puedo aportar algunos lineamientos generales que ya mencioné anteriormente: respeté mi regla de 3 estadios narrativos para mantener cada uno de ellos propiamente separado del resto tanto por contenido como por apariencia. Ya indiqué que el material de archivo tiene varias procedencias, y sólo hice un trabajo básico de control sobre la saturación de la imagen, ciertos filtros en el audio y tomar la decisión

conciente de dejar algunas “fallas” inherentes al formato en cinta VHS (cierta suciedad en la imagen y alteraciones en el sonido que normalmente molestarían, pero en este caso incluí para evidenciar el contrato de “esto es archivo”, o “esto es una cinta familiar”).

En el caso de las entrevistas, como están grabadas con menor resolución que la de las imágenes del pueblo hoy, re-encuadré en un formato menor para no tener la pixelación de la ampliación digital. Este re encuadre también aporta a la coherencia interna de este plano narrativo.

Las imágenes en Alta Definición fueron grabadas con un espaciamiento de casi 2 años entre la primera y la última, con 3 lentes distintos, de modo que no estaban todas con el mismo tono de color ni el mismo foco. Aquí lo que hice fue elegir las en base a su contenido y el aporte narrativo, ordenarlas según la escala de planos, para generar la sensación de ir entrando al pueblo o de observarlo con una cierta distancia. En varias ocasiones, por lo ya mencionado, el color no concordaba, de modo que tuve que igualarlo para no romper demasiado la atmósfera, pero lo hice dentro de los márgenes de la sobriedad para no exagerar demasiado el color. Es muy sencillo abusar de la plasticidad que presta el formato digital actualmente, las pantallas y los mismos sensores de las cámaras tienden a saturar algunos colores y hacer todo más brillante, pero no me interesaba hacer eso con estas imágenes, así que me limité a corregir color y en las ocasiones que lo ameritaba, contraste y brillo de algunas imágenes.

### 17.5.2 Audio

Para el audio de las entrevistas usé un filtro *Low-Pass* que cortó el ruido blanco propio de las grabadoras digitales en combinación con ciertos micrófonos, y luego quité algunas de las frecuencias bajas para limitar el ruido de vehículos, motores y similares.

El material de archivo también sufrió un proceso de filtrado, en este caso *Band-Pass* que removi6 el ruido agudo y algunos bajos también que molestaban, y luego los igualé en volumen y apliqué una leve capa de compresión para equilibrarlo, pues iba usualmente bajo mi voz en off.

En el caso de las tomas ambientales, que comprendían voces de niños, perros ladrando, vehículos, viento, vendedores de frutas con megáfono, tomas de la radio del pueblo, y otras, me limité a orquestarlas como ya mencioné, ordenándolas en términos de paneo izquierda-derecha y luego añadí algún grado de reverberación digital para generar la sensación de profundidad.

Igualmente no quise sobre-trabajarlas para no perder la esencia propia de Curanilahue, por eso seleccioné aquellas que indican movimiento: escuchamos mujeres conversando temas domésticos, pero no las vemos; escuchamos un vendedor de manzanas, pero la camioneta no aparece ahí; se trata de esbozar de una forma no obvia la “vida-del-pueblo”, excusando la sobresimplificación que puede prestar esa idea, para así plasmar algo más que una simple postal.

La voz en off de la narración pasó un proceso simple de compresión para que resaltara un poco en la mezcla, sin exagerarlo para no perder la cadencia ni el tono general.

## XVIII. GUIÓN MIXTO

Es finales de los 80. Lo sabemos porque vemos fragmentos de televisión y tandas comerciales de la época con una apariencia “retro”. Una voz en off entra:

*El año que nací se fundaron varios partidos previo al plebiscito.*

(imágenes de la franja por el Si y el No respectivamente)

*Un chileno descubrió una supernova a simple vista (acercamiento a fotos del espacio. Se ven viejas y texturadas)*

*y esta mujer fue reina de belleza. Esto es la belleza en 1987. (vemos fotos de Cecilia Bolocco)*

*Ese año varios mineros murieron en un derrumbe y en el pueblo hubo un funeral masivo. (una procesión grande en el pueblo) Así se ve la muerte en el 87.*

Aparece una familia claramente de la misma época. Vemos algunos miembros, y luego un hombre de unos 30 años con un bebé en brazos.

*Esta es la única grabación de mi familia, hecha con una cámara prestada.*

*Esta es mi familia en el 87.*

Imágenes de un pueblo descuidado, barroso, con casas arreboladas en los cerros y niños jugando en el barro. Tienen la misma textura que las anteriores.

La voz sigue:

*El lugar en que crecí estuvo siempre en la nostalgia. Rodeado por cerros cien veces mutilados.*

*Mis primeros recuerdos son una casa de madera.*

*Mis papás trabajan hasta tarde y mis hermanos estudiaban lejos.*

*En los días de lluvia usaba un gorro de lana. Pasaba los resfríos en cama escuchando un casete que mi papá grabó para mis hermanos hace 30 años.*

*Ahora, en Santiago, después del carbón y la madera, de los amigos y los abuelos, vuelvo a escuchar el cassette, esperando que me lleve de regreso al pueblo.*

Imagen de un texto que dice “El regreso de un amigo”. La imagen se congela y se funde lentamente con una toma desde un auto, de noche. Varios planos se siguen rápidamente, desde el más oscuro hasta el más claro. Se escucha una voz de un casete. La grabación suena antigua.

Fragmento editado del cuento de Horacio Quiroga. Es evocativo de un lugar tranquilo. Siguiendo su lectura acompañada se nos presenta un pueblo. Vamos

entrando de a poco. Son planos fijos sin movimiento de cámara y en algunos hay leves juegos de foco.

*En un río muy grande, en un país desierto donde nunca había estado el hombre, vivían muchos yacarés. Eran más de cien o más de mil. Todos vivían muy tranquilos y contentos. Pero una tarde, mientras dormían la siesta, un yacaré se despertó de golpe y levantó la cabeza porque creía haber sentido ruido. Prestó oídos, y lejos, muy lejos, oyó efectivamente un ruido sordo y profundo. Entonces llamó al yacaré que dormía a su lado.*

*Pronto vieron como una nubecita de humo a lo lejos, y oyeron efectivamente un ruido de chas-chas en el río como si golpearan el agua muy lejos, con un ruido así de chas-chas.*

*¿qué podía ser aquello?*

*Pero un yacaré viejo y sabio, el más sabio y viejo de todos, un viejo yacaré a quién no quedaban sino dos dientes sanos en los costados de la boca, y que había hecho una vez un viaje hasta el mar, dijo de repente...*

La narración desaparece en un lento fade out. Queda una pausa donde seguimos viendo el pueblo, y vuelve la voz en off:

*Este es el lugar en que habita mi memoria; este pueblo del que me hablabas de pequeño.*

*Yo nunca lo vi por tus ojos ni los de mi madre, pero tú me hablabas de pequeño.*

Se escucha una segunda voz, la del cassette, pero en directo, no como antes.

El hombre describe el pueblo, habla de la época de los mineros, de trenes antiguos y de sus calles. Luego aparece en la pantalla. Es un hombre mayor, de unos 60 años. Es el hombre que sostenía al bebé, pero envejecido.

*mi mamá era una niña pecosa*

*que se reía fuerte*

*y comía ciruelas arriba del árbol*

*quería tomar un tren a la capital*

*para ser actriz.*

*fue reina de la primavera*

*y usó un vestido blanco*

*esto la belleza el 74*

“-te acuerdas cómo era ella entonces?”

*-Raquel? Era muy bonita, pero yo le opacaba las ganas de ser alegre.”*

[mamá hablando de su matrimonio, mis hermanos y luego contraste entre ella y mi papá]

[SECUENCIA EN BOSQUE Y LUEGO FADE AL PUEBLO]

*Acá me pasé los primeros inviernos.*

*Acá fue arrestado (Mauricio) Hernández Norambuena por el asesinato de guzmán y el secuestro de Edwards mientras ponía bencina a 2 cuadras de mi casa.*

*Acá besé a una muchacha con los ojos tristes y la boca salada*

*Acá mi mamá fue reina de la primavera hace 40 años. Así se veía la belleza*

*Este cerro no es legado alguno*

*Imagino el bosque nativo*

*Que conocí por historias viejas*

*Y que mis hijos quizá nunca escuchen*

*Pero las chimeneas arderán siempre*

*Y las mujeres colgarán la ropa en alambres tensos*

*¿Qué vine a buscar acá?*

*¿Es algo que dejaron ellos al irse?*

## **XIX. CONCLUSIONES**

Es realmente imposible hablar de conclusiones en un proyecto de estas características, la misma palabra desafía la intención original de la obra. Jamás busqué concluir algo, al menos no en materia de lo a que mi familia se refiere. La familia como tal es una construcción indeterminada, delimitada por sus individuos pero también por sus acciones y contexto. Es herencia de una identidad de país, de región, de pueblo, pero es independiente a éste.

Es posible sacar a la familia del pueblo, pero no al pueblo de la familia. Siempre habrá fragmentos, espacios diminutos por donde se cuelan estaciones anteriores, recuerdos de una casa de madera, un diván específico, una alfombra, un invierno en cama, unas vacaciones familiares, una crisis que se resuelve, un logro que se celebra, habrá discusiones y diferencias, pobreza y fortuna; la familia es un rasgo indivisible del ser, la primera piedra para muchas personas, y yo me arrepiento y enorgullezco de haber trabajado con la mía. Pero siento que queda tanto sin decir, que ninguna obra es capaz de retratar fielmente el trazo que deja este grupo de personas en el mundo, a la vez que este mundo es independiente a ellas.

Durante este trabajo planteé varias preguntas. No podría asegurar haberlas contestado todas, ni si encontré lo que buscaba al indagar en el pasado de mis padres y el lugar de donde venimos, pero sí logré dar una visión y valoración distinta a mi propia estirpe, algo tan cercano, pero de lo que a veces conocemos tan poco.

## XX. AGRADECIMIENTOS

A **Vale Libuy** por acompañarme en cuerpo y alma en todo el proceso y por ser mi contraparte siempre

A mi guía **Pamela Pequeño** por apoyar esta iniciativa que rehusó tantas veces a tildarse de periodística

A **Pablo Basulto** por confiar en un proyecto no comercial y permitirme usar parte de su equipo en una idea tan intimista

A **Francisco Hassmann** y **Sebastián Fierro** por prestarme sus equipos, pero también sus ojos y oídos cuando hizo falta

A **Diego Pino** por ayudarme a desenterrar a mis padres de mi propio viaje

A **Martín Santapau** que más de una vez me prestó ayuda con el software antojadizo

A mis hermanos **Paulo Ruiz** y **Daniela Ruiz** por abrirse y ayudarme a reconstruir los ochenta en un pueblo donde nadie tenía una cámara grabadora

Y a mis padres **Francisco Ruiz** y **Raquel Contreras** por permitirme indagar en sus recuerdos, por difícil que fuera

## XXI. BIBLIOGRAFÍA

- *Cartas para Reinas de Otras Primaveras*, Jorge Teillier, 1985, Ediciones Manieristas, Chile
  - *Calles Circulares*, Ramón Riquelme, Ediciones Etcétera, 1990
  - *La guerra de los yacarés*, Horacio Quiroga, en “Horacio Quiroga, sus mejores cuentos”, Editorial Nascimento, 1972
  - *De cuando mirábamos*, Francisco Ruiz, Ediciones Sur, 1988
  - *¿Existen individuos en el Sur?*; Danilo Martuccelli, LOM ediciones, 2010
  - *Ecología Política del Extractivismo en América Latina: Casos de Resistencia y Justicia Socioambiental*; Eduardo Mondaca, varios autores. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2013.
  - *Realidades y desafíos políticos de Nuestra América. Una década de luchas sociales y cambios políticos en América Latina*; Seoane, Algranati y Taddei 2011, en Revista América Latina (Santiago), N°11
  - *El Documental: Historia y estilo*; Eric Barnouw. Editorial Gedisa, 2005
  - *Pobreza y Reconversión Laboral en la Zona del Carbón*, René Olate Alveal, 1995
  - *La representación de la realidad*, Bill Nichols, Editorial Paidós, 1997
- <http://www.elciudadano.cl/2015/07/27/193350/21-peliculas-con-finales-que-te-dejaran-completamente-pasmado/>

## XXII. FILMOGRAFÍA

-*Tishe!*, Victor Kossakovsky. Rusia, 2003

-*Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda. Francia, 2000

-*Tarnation*, Jonathan Caouette. Estados Unidos, 2003

-*Beginners*, Mike Mills. Estados Unidos, 2010

-*Nostalgias del Farwest*, Ricardo Carrasco, Gonzalo Duque. Chile, 2007

-*Gan Gan*, Gemma Green-Hope. Reino Unido, 2014

-*The Greatest Movie Ever Sold*, Morgan Spurlock. Estados Unidos, 2011

## **XXIII. ANEXOS**

### **Presupuesto**

Dada la extensión que tomó este proyecto, el trabajo de autogestión fue fundamental a la hora de conseguir equipamiento, siempre mediante tratos amistosos, acuerdos y préstamos. No manejo el detalle de cuánto capital significó hacerlo. La primera etapa fue de costo mínimo en tanto utilicé equipos de la Universidad y me movilité con tarifas de estudiante dentro de Santiago.

La segunda etapa, que implicó rodajes en terreno tuvo un costo aproximado de 120 mil pesos en materia de transporte. Fueron 3 viajes a la zona (el pasaje tiene un precio aproximado de 15 mil pesos) más buses y locomoción colectiva dentro de la misma, y cantidades menores de bencina para movilizarme en un vehículo familiar.

Respecto al trabajo de postproducción y composición musical, no significó costo alguno tampoco en tanto fue todo propio, pero su valor aproximado rodea los 700 mil pesos, considerando las horas de edición y el “auto-arriendo” de equipos de audio y edición.

Bordeando los 800 mil pesos, considero que es un costo bajísimo para un trabajo de este tipo (el costo aproximado de contratar a un operador de cámara equipado durante 2 jornadas de grabación hubiese bordeado los 500 mil pesos para un trabajo de menor envergadura), y pongo más valor en la cantidad de tiempo que el costo mismo.

# Fotografías











