



Universidad de Chile  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Magíster en Cine Documental  
Prof. Guía Catalina Donoso

Vestigios

## Carta de Motivación

*“Vestigios” responde a una inquietud que he ido desarrollando desde mi infancia. Al haber nacido en Temuco crecí viendo araucarias, yendo a la precordillera, visitando los Parques Nacionales, etc., por lo que desde pequeño he sabido la importancia y relevancia de la Araucaria araucana, ya sea porque es una especie que lleva presente 200 millones de años en la tierra, por la edad que pueden alcanzar sus individuos superando los 1.000 años, o por su particular forma, adaptada para resistir el clima cambiante de la precordillera chilena. Sin embargo, he notado que esta relevancia no está tan integrada en la población como podría creer, quedándose en lo anecdótico del ícono nacional. Es increíble pensar que existen araucarias que se cree tienen cerca de 4.000 años de edad, considerando que las edificaciones más antiguas hechas por la humanidad conservadas en ruinas tienen alrededor de 5.000 años. Araucarias que fueron contemporáneas a los Mayas aún se encuentran con vida hoy, lo que hace entendible que para el extranjero sea un símbolo de Chile, y que dentro del país sea representativo de la región de la Araucanía, o que se les relacione a la comunidad indígena mapuche o pehuenche por su relación de carácter ancestral. Pero ¿por qué pensarlas en función del ser humano y no al revés? Siendo que las araucarias existen desde mucho antes de que el humano evolucionara como tal. Me es inevitable poner en perspectiva la concepción del tiempo que se tiene en función de la vida, del crecimiento y desarrollo. Una araucaria alcanza la madurez reproductiva recién a la edad de entre 60 y 120 años, mientras que la vida del humano se desarrolla por completo en ese tiempo.*

*Es precisamente por esto último que he elegido hablar desde las araucarias, por su carácter prehistórico, originario, cuyo tiempo de existencia en la Tierra es totalmente contrastable e incomparable al tiempo del humano, cuya cultura occidental ha tenido una actitud soberbia para con esta especie en particular y con la Naturaleza en general. En el último tiempo ha habido una sobre-explotación de piñones, que sumado a su lento crecimiento, a los incendios forestales de los últimos años, al cambio climático y a enfermedades no identificadas, han puesto en peligro la regeneración y repoblamiento de esta especie milenaria, razón por la que creo necesario hacer el documental, como rescate e incentivo para una discusión sobre el tema.*

La carta de motivación para “Vestigios” escrita por obligación para completar formularios de postulaciones varias, como toda carta de motivación responde a por qué quise hacer la película (la araucaria es un patrimonio natural en peligro), y a por qué era pertinente que la hiciera yo (tengo una cercanía personal por haber nacido y crecido en la misma zona). En este segundo punto, lo que en papel podría parecer un atractivo publicitario, en la práctica influyó de diferentes maneras en la toma de decisiones durante todo el proceso y en el resultado final de la película, al condicionar mi acercamiento a las araucarias con recuerdos de infancia.

El decidir hacer una película sobre las araucarias implica decidir desde dónde se va a abordar el tema, lo que a su vez define el cómo. Podría haber sido desde los científicos que las estudian, desde la anciana activista medioambiental que busca declararlas Monumento de la Humanidad, o la comunidad pehuenche que siente su historia ancestral ligada a ellas (en mapudungún: pehuén o pewén = araucaria, che = gente o pueblo), puntos de vistas que conocimos en profundidad en la etapa de investigación, muy interesantes por lo demás, no obstante y como dice la carta de motivación: ¿por qué no abandonar el antropocentrismo y colocar a la araucaria, un ser completamente diferente, al centro? Una postura ambiciosamente simple que otros juzgarán si finalmente se logró o no, el posicionarse desde las araucarias mismas para narrar su historia de permanencia milenaria. Lo que en su momento me parecía atractivo de adoptar esta posición era el obligarme a construir y presentar un mundo prehistórico virgen y cambiante a partir de registros en la actualidad, el cual se vería interrumpido por la aparición del humano y las diferentes posturas que ha ido tomando con el tiempo sin otorgarle protagonismo, teniendo que lidiar con el cliché de “Naturaleza buena versus Humanidad mala”.

Bajo estos conceptos puramente humanos como “bueno”, “malo” o “moral”, es imposible llegar a encasillar a la Humanidad como especie, pues posee una lucha interna con una gran gama de matices, en donde el ser humano es tan admirable como aborrecible, siendo capaz de lograr hazañas increíbles y al mismo tiempo generar una destrucción sin antecedentes, como llegar a dominar la fusión nuclear presente de manera natural en el sol, y usar esta energía en forma de bomba. Es una especie con un gran potencial, que ha logrado comprenderse tanto física como conceptualmente, ha creado el arte, ha creado tecnología desde nada y se ha rodeado de ella, se ha superado constantemente y al mismo tiempo se destruye a sí misma y a lo que tenga que destruir para alcanzar metas individuales, la activista coexiste con el científico y el talador. Sin embargo, el estereotipo de “Naturaleza buena/Humanidad mala” existe y existe por algo: La Humanidad se ha apartado de la Naturaleza, en donde la forma de relacionarse con ella es mediante una lucha de poder, dominancia,

confrontación en donde la oprimida siempre va a ser la Naturaleza. No por nada en la actualidad existe un activo debate en la comunidad científica sobre si se debe o no cambiar la era geológica en la que estamos insertos desde la última glaciación, el Holoceno (del griego '*holos*', todo, y '*kainos*', 'reciente'), a una nueva era determinada por el acelerado cambio de la Tierra debido a la actividad humana, como la pérdida de biodiversidad o el cambio climático, cuyo nombre propuesto es el Antropoceno (del griego '*anthropos*', 'ser humano', y '*kainos*', 'reciente'). Un grupo de científicos postulan que esta nueva era tiene su inicio con el comienzo de la agricultura y la domesticación de animales traslapándose con el Holoceno. Otros sugieren que su inicio fue durante la revolución industrial a mediados del siglo XVIII, mientras que algunos afirman que se puede definir su partida por la aparición de los radioisótopos (isótopos radioactivos), producto de las bombas atómicas de los años 40 y 50. En este contexto, en el Antropoceno con el ser humano como agente de cambio global, es que la filósofa feminista Rosi Braidotti postula y posiciona su teoría sobre lo posthumano, contraponiéndola al modelo regularizador del humanismo ilustrado basado en una dialéctica que define un "yo" (humano, sujeto autónomo, hombre, blanco, europeo) y un "otro". Esta forma de clasificación ha llevado a que el humanismo ejerza un poder organizador que actúa sobre lo que definió como humano, siendo particularmente violento frente a eso que por oposición calificó como no-humano, jerarquizando sexo, raza, cultura y/o especie. Para Braidotti, la descentralización del Hombre como modelo universalizante soberano es esencial para poder llegar a una subjetividad posthumana, para lo cual, entre otras, recoge la corriente antihumanista que plantea una decadencia del humanismo, en donde Foucault define al hombre como una construcción determinada por el régimen de saber en el que está inserto, moviendo el foco de interés al sistema o estructura declarando así la muerte del Hombre. En esta decadencia, Braidotti ve una oportunidad para construir una visión del sujeto más extensa, vitalista, transversal y relacional. Basándose en el monismo de Spinoza en donde *la materia es una, guiada por el deseo de autoexpresión y ontológicamente libre*<sup>1</sup>, presenta el carácter postantropocentrista de lo posthumano reivindicando el *continuum* naturaleza-cultura, yendo más allá de la especie al todo poseer la misma esencia. Así, y alineándose con los postulados de Donna Haraway, la subjetividad posthumana de Braidotti se presenta como una nueva alternativa, en donde las fronteras entre cultura y naturaleza dejan de ser vigentes, como así también la separación de lo natural con lo artificial, volviendo la tecnología como un elemento central de lo postantropocéntrico transdisciplinario, en donde en vez de *recaer en los hábitos de pensamiento sedimentarios que el pasado humanista ha institucionalizado, la condición posthumana nos exhorta a ponernos a prueba con un salto hacia la complejidad y las paradojas de nuestros días*<sup>2</sup>.

"Vestigios" recoge de cierta forma esta crítica al humanismo sin centrarse en la Humanidad *per se*, presentando los efectos que ha tenido una postura en la que el ser humano se ha autodeclarado centro de todo. Para el desarrollo del documental nos posicionamos desde las araucarias y por ende desde la Naturaleza, en donde el flujo de la vida sigue su curso sin cuestionamientos, la existencia se desarrolla sin juicios de valor, lo que hace que la Humanidad se vuelva un capítulo dentro de la película, un evento más al que se ven enfrentadas las araucarias, como las estaciones del año o el pasar del tiempo, y a pesar de poseer diferentes matices, en definitiva se vuelve el elemento más dañino que deben soportar, donde después de existir por millones de años se ven reducidas a un estado en peligro que se debe exclusivamente al actuar del ser humano y su dominancia progresiva sobre estos seres.

## Storyline

*"Vestigios" relata de manera visual y cronológica la permanencia de la Araucaria araucana por millones de años en la tierra, desde su aparición hasta su actual relación con el ser humano.*

"Vestigios" se origina como idea después del incendio de 2015 en el Parque Nacional China Muerta, donde fuimos a grabar algunas imágenes sin tener aún muy claro para qué, solo tener el registro de lo que había estado virtualmente virgen por miles de años destrozado en menos de un mes, la mortalidad en masa de un ícono de infancia. El tener que pensar e idear un proyecto me obligó a pensar en las araucarias y en los recuerdos que tenía de ellas con el filtro de la niñez, enormes árboles que estuvieron con los dinosaurios y que aún seguían existiendo, sobrevivientes, extrañas con forma de paraguas y con escamas en los troncos, eran imágenes centradas en la araucaria por la admiración de su existencia. Pensé en la araucaria del patio de mi abuela y en que es la única araucaria de la cuadra, en los vendedores de piñones en las veredas, cada espacio en que se encontraba la araucaria o un elemento de ella tenía un recuerdo con una actitud distinta y a su vez

<sup>1</sup> BRAIDOTTI, Rosi, *Lo Posthumano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2015, p. 61.

<sup>2</sup> BRAIDOTTI, Rosi, op. Cit., p. 59.

contaba una parte diferente de su historia. Pensar en cómo grabar las araucarias era pensar en cómo las recordaba.

Entre los referentes cinematográficos que tenía estaban “Berlin: Die Sinfonie der Großstadt” (1927) de Walter Ruttmann, la trilogía “Qatsi” de Godfrey Reggio (“Koyaanisqatsi” (1982), “Powaqqatsi” (1988) y “Naqoyqatsi” (2002)), “Manhatta” (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler, “Regen” (1929) de Joris Ivens, “Fata Morgana” (1970) de Werner Herzog, y principalmente el trabajo de Dziga Vertov y su concepción de cine-ojo, en donde la cámara de cine no solo le otorgó a las tres dimensiones espaciales logradas por la fotografía la cuarta del tiempo, sino que llegó como un ojo *mucho más perfeccionado que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio*<sup>3</sup>. A Vertov le interesaba la cotidianeidad, lo auténtico, que al ser capturado por una cámara hace presente la verdad, vio en las posibilidades técnicas de una cámara gran parte del posible lenguaje cinematográfico, más que solo un atractivo visual o científico, son estas herramientas las que se deben usar para presentar la verdad que oculta la realidad. El “cine-ojo” se comprende como “lo que el ojo no ve”. En el caso de “Vestigios”, lo principal que quería mostrar era la permanencia por millones de años de las araucarias, y la forma más simple que encontré de hacerlo, como dice el storyline, fue de manera cronológica, donde al eliminar al humano de la ecuación narrativa opté por prescindir de la palabra hablada o escrita obligándome a contar la historia de manera netamente audiovisual, alineándome en parte con Vertov cuando declara que *NOSOTROS depuramos de intrusos al cine de los kinoks: música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo, que no habremos robado a nadie, lo encontraremos en los movimientos de las cosas*<sup>4</sup>. Digo en parte porque diferimos en lo que a la música respecta, pero ya ahondaré en eso más adelante, por el momento solo quería destacar que la linealidad narrativa y el lenguaje elegido se mantuvieron a lo largo de la realización del documental no sin temor a que el espectador predijese la película o que esta fuera perdiendo atractivo, inquietud que conversé con mi profesora guía quien me hizo ver que no convenía quitarle tanto piso al espectador, y que al no contar con la palabra la cronología podía potenciar el lenguaje elegido.

En cuanto a lo que a producción se refiere, antes de empezar el rodaje habíamos decidido con mi productora que la película sería en 4K, y definimos que nuestro mayor desafío era poder capturar las diferentes estaciones del año ya que la progresión de la película se sostenía en eso, por lo que los viajes serían distanciados, y cada uno debía aprovecharse al máximo ya que no los podíamos realizar muy seguidos. Al no tener aún la cámara 4K, en agosto de 2017 fuimos a grabar por primera vez con una cámara Full HD. Como era de esperarse por la fecha, pudimos tomar imágenes de lo que pensamos eran las últimas nevadas y del derretimiento de la nieve, lo que se montó para ver si funcionaba y para mostrar avances en las clases de taller sabiendo que no serían las imágenes definitivas. Ya en noviembre del mismo año y con la cámara 4K en nuestro poder, volvimos a grabar lo que sería primavera, pero para nuestra sorpresa nos encontramos con una fuerte tormenta de nieve con viento blanco, donde grabamos las que terminaron siendo todas las imágenes de invierno que aparecen en la película. Esto fue algo que nos sucedió en reiteradas ocasiones, las estaciones del año estaban desfasadas, en enero grabamos unas pocas imágenes de lluvia pensando volver en invierno, pero finalmente tuvimos que falsear las que nos faltaron al no poder encontrar un temporal como estaba pensado. El otoño no lo pudimos grabar como queríamos, con el colorido de las hojas de los árboles que rodean a las araucarias, ya que cambiaron de color más tarde de lo acostumbrado. La recolección de piñones la alcanzamos a grabar con los últimos piñones de la temporada, y finalmente no pudimos volver a grabar por completo el derretimiento, obligándonos a usar unos pocos planos en Full HD. El cambio climático se nos hizo presente y muy tangible, lo que nos obligó a estar abiertos a grabar lo que se nos presentara más que grabar lo que teníamos pensado por jornada, teniendo que solucionar y compensar lo que no podíamos encontrar, y creo que esta capacidad de poder adaptarse a lo que encontrábamos se pudo sustentar en el hecho de ser de la zona y el tener claro las imágenes claves que se requerían para la película.

Así, al momento de grabar las araucarias me basé en grabar mis recuerdos de infancia, que eran los cimientos del documental, dándole prioridad al concepto de comunidad, registrar el bosque de araucarias. Las locaciones eran los lugares a los que iba de paseo familiar los fines de semana, lo que ahorró los viajes para locacionar. Los planos pensados eran las cosas que me llamaban la atención cuando niño, y como lugareño conocía los ciclos anuales de la zona, que no sirvió tanto para las fechas pero sí para saber qué grabar en qué parte según el evento climático que encontrábamos. Creo que esta mirada integrada redujo gran parte del trabajo que tendría que haber hecho de no tenerla, y principalmente permitió centrarme en las araucarias, en las diversas posibilidades que tenía de grabarlas, en los diferentes ángulos de cámara, en la escala de planos o las técnicas que podía utilizar consciente de que había que construir una realidad de otra época, convertir las

<sup>3</sup> VERTOV, Dziga, *El Cine Ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1973, p. 24.

<sup>4</sup> VERTOV, Dziga, op. Cit., p. 16.

araucarias de 2018 en araucarias de una era primigenia, así como también construir el constante paso del tiempo. No iba a encontrar algo nuevo o desconocido, iba a recolectar las imágenes que ya tenía en la cabeza, o al menos eso creía, primero por el pequeño gran inconveniente de las estaciones del año desfasadas, y segundo, al encontrarme con la plaga que afectaba a las araucarias, de la cual estaba consciente (parte de la motivación), pero que no había podido ver antes de ir a rodaje. Para grabar la plaga en particular me fijé en los cambios que esta produce en la araucaria y en sus efectos, una enfermedad gradual cuyos síntomas en la araucaria son muy visuales diferenciando sus distintas etapas, por lo que opté por registrarlas con la menor intervención posible, es decir, en tiempo real, cámara en trípode, sonido directo, usando unos pocos movimientos que permitieran develar la progresión del contagio, denotando el presente que viven las araucarias en su hábitat, sin contracción o expansión del tiempo, presentándose al espectador permitiéndole sacar sus propias conclusiones. Cuando grabamos las primeras imágenes de araucarias no notamos la enfermedad por la nieve, pero al regresar pudimos apreciar lo avanzada que estaba, dificultando el rodaje al tener que buscar grupos de araucarias sanas prístinas para la primera parte, todas tenían algo, ya sean ramas sin acículas, con hongos o con algún síntoma de la peste. Creo que si alguien volviera a ver la película poniendo atención a la enfermedad notaría que hay muy pocos planos de araucarias completamente sanas.

Por otro lado, el grabar las araucarias en la ciudad era contrastarlas a cómo se habían grabado en estado salvaje, siendo la mayor diferencia el entorno. Ya no estaba el concepto de comunidad sino el de individuo, araucarias solitarias rodeadas de construcciones artificiales donde existe un orden y no un caos aleatorio como en la naturaleza, el árbol está donde está por la planificación vial urbana y no porque llegó a caer una semilla. Los piñones ya no están en el suelo repartidos sino que agrupados en contenedores, reducidos a un simple bien de consumo, propio del capitalismo avanzado y su control científico y económico sobre la mercantilización de todo lo vivo. Este es el contexto de otro presente, por lo que según el código elegido, la grabación debía ser en tiempo real con sonido directo, y para reforzar el contraste mencionado, la cámara deja de estar en trípode y pasa a estar en mano, el sonido es sucio y ruidoso, y la ciudad nublada se vuelve aún más gris, carente del verde de la naturaleza.

Al plantearme cómo grabar a los humanos, más que ver de qué forma registrar a las personas, era pensar de qué forma grabar a las araucarias con humanos, el centro debían seguir siendo ellas, solo que ahora en vez de estar con lluvia o nieve estaban con personas. Con esto en mente, cuando fuimos a registrar la comunidad pehuenche se tenía decidido grabar con cámara en trípode a 60 cuadros por segundo, ralentizada. Esto para presentar la relación ancestral que existe entre ellos de manera tal que el tiempo de ambas partes se alineasen, tratando de equiparar un poco la cadencia de los pehuenches con la de las araucarias, sin cambiar el hecho que ellos son una fuerza externa que llega a interrumpirlas. Al momento de comenzar la grabación, notamos que la acción de recolectar los piñones era tan rápida y errática al estar tan separadas las semillas unas de otras, que para poder seguir la acción me vi obligado a tomar la cámara en mano, manteniendo los 60 cuadros. El resultado fue de un pequeño movimiento en la cámara que por el ralentizado no es muy notorio, que a pesar de no haber sido pensado así, personalmente creo que dentro de la película cobra más sentido al romper ligeramente con el código audiovisual anterior, introduciendo un agente externo al mundo de las araucarias.

Al mostrar el avance de la civilización y su actitud soberbia se optó por no mostrar la construcción de caminos ni el trabajo de alambrado ya que no era coherente con la postura elegida, pues en función de la araucaria el tiempo que lleva hacer esos trabajos es insignificante, sin embargo, el resultado es permanente. No es necesario mostrar la tala de araucarias al momento de realizar una faena de construcción, eso se deduce mostrando el trabajo terminado, el camino hecho o el alambrado eléctrico tendido. El cerco que divide el terreno muestra la prepotencia de delimitar arbitrariamente la propiedad privada, el volver propiedad un ser libre milenario, en definitiva buscamos hacer presente al humano por el rastro que deja, volviendo a la idea del Antropoceno y capitalismo avanzado. Retomando la idea antagónica de Humanidad/Naturaleza, el ser humano somete y transforma a la Naturaleza a su antojo para su comodidad, impidiendo que esta pueda reclamar de vuelta lo que le fue arrebatado, el piñón no germina en el camino, menos en el pavimento, y al momento de grabar nos centramos en esto. En cuanto a los Parques Nacionales, me parece un poco graciosa la idea de tener que delimitar un espacio natural para su protección. Es la Humanidad criticándose a sí misma, diciéndose: "conociéndome, este hábitat milenario que merece ser cuidado no va a durar mucho si lo dejo libre, así que voy a tener que prohibírmelo para que no le pase nada al patrimonio natural de todos, y el que lo quiera ver que pague". Es la lucha interna de los diferentes matices. Aunque no creo que se refleje esta ironía en la película, sí se muestran las dinámicas de la industria turística, que para grabarlas las decisiones fueron simples: hacer *timelapses* por el caos organizado de los turistas que van y vienen, sobreimpresión por la repetición constante, y cámara lenta a 60 cuadros, que a diferencia de con los pehuenches ahora se utilizaba para otorgar un letargo

a lo que se está mostrando y generar extrañeza en el espectador. Los turistas son elementos ajenos a lo natural que solo están de paso.

Finalmente está lo que llamo la secuencia de la imagen, que básicamente muestra diferentes formas de representación de la araucaria en variados contextos, resultado de la industria turística. Para mí era la apropiación de la araucaria por parte del Humano a un nivel simbólico, no es necesario que la araucaria viva pues ya se posee en imágenes, y estamos rodeados de ellas. El Estado cumplió al ponerla en el billete de dos mil pesos y tenerlas en la señalética como símbolo de patrimonio natural. Los locales se identifican con la zona al tener el ícono de esta en su logo. Al ser las imágenes territorio humano, pensé en darle un tratamiento pseudo-subjetivo con la técnica de *hiperlapse*, una mirada caótica y errante, indecisa, que para introducirse a este mundo impropio de las araucarias debía adentrarse en la producción en serie de una misma imagen (la postal), que no entrega más de lo que es, que no permite interiorizarse en ella pues no es lo que representa ser.

## Fractal

Si continuamos con la lógica de producción de una película y un poco con cómo está ordenado este escrito, ahora debería hablar del montaje, a pesar de ello, me gustaría señalar que el proceso de “Vestigios” no fue el más convencional en el sentido de primero contar con todo el material para luego comenzar a montar, sino que las grabaciones se iban haciendo en paralelo al montaje y a la composición musical. En este aspecto creo que fue un trabajo integral en el que cada una de las distintas etapas de realización se iban influenciando y potenciando, lo que generó una sinergia particular, que personalmente no había experimentado en otros trabajos de esta forma. Habiendo dicho esto, antes de entrar de lleno a explicar las decisiones durante la etapa de edición, creo necesario volver a Vertov y su postura frente al montaje, en donde habla que *la yuxtaposición de los distintos puntos del globo terrestre y de los distintos fragmentos de la vida hace descubrir, poco a poco, el mundo visible*<sup>5</sup>. Las imágenes capturadas de la realidad solo cobran sentido en el momento del montaje, la construcción de las diferentes épocas de la araucaria va a depender de cómo se ordena el material, determinando el devenir de la película.

La razón por la que este apartado se llama “Fractal” y no algo como “Tratamiento audiovisual” o “Propuesta de Montaje” la explico a continuación. A pesar de que siempre estuvo pensado que la secuencia de la imagen terminara con los fractales al ser la abstracción máxima de la araucaria a su esencia matemática, el concepto de fractal se hizo presente y cobró más sentido después de que tuve el primer corte de la película, y aunque puede que esté un poco forzado y que no se aplique a todo, me gusta la idea de una estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular que se repite a diferentes escalas, lo que se puede adecuar a la estructura en que está montada “Vestigios” que de cierta forma se repite en sus diferentes secuencias, y al mismo tiempo a los elementos presentados en la película donde se toma la parte por el todo (la araucaria por la Naturaleza, dos pehuenches por toda la etnia, etc.).

Anteriormente mencioné que mi postura sobre la influencia de la música en el cine difiere de la de Vertov, y básicamente es por la concepción que tengo de la música. Para mí, de todas las artes, la música es la única que responde a una necesidad pura de expresión del hombre, más que un instinto si se quiere. No se sabe con seguridad de dónde (y me refiero en el interior de los humanos) nace esta necesidad de crear algo completamente ajeno al ser humano y su entorno, y a la vez algo tan humano como lo es la música. Ajeno al funcionar en una dimensión distinta a la de las personas, que según la mitología griega le permitió a Orfeo hacer llorar a todos los dioses, detener los lamentos del inframundo, calmar a Cerbero y conmovier a Hades para que le devolviera a su amada. En un comienzo, la música surgió sin una necesidad de supervivencia aparente o de trascendencia, ligada a rituales y dioses, se crea sin ser una característica inherente en las personas (no todos pueden hacer música), y sin embargo, no deja de ser humano pues todos pueden ser alterados por la música, esta no puede existir fuera del ser humano. La música no tiene un referente real, no tiene ningún referente, no responde a nada que se encuentre en la naturaleza, no captura los sonidos o ambientes como lo haría el cine, no los replica, como alguna vez hizo la pintura o la escultura con sus respectivas fuentes de inspiración, la música se hace para la música. Stravinsky, uno de los más grandes compositores de ballet, paradójicamente afirmó que la música no puede significar nada fuera de sí misma. En esta misma línea, Nietzsche manifestó que la música *no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (Objektivität) adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la*

<sup>5</sup> VERTOV, Dziga, op. Cit., p. 28.

*cosa en sí*<sup>6</sup>. Considerando lo anterior, creo lógico que la música le pueda compartir ciertas cualidades a un arte cuyo origen es tan opuesto como lo es el cine, el cual nace como un avance tecnológico que no respondía a una necesidad superior que la de crearse a sí mismo, de poder lograrse a sí mismo. No había un plan definido para el cinematógrafo una vez creado, pues el poder proyectar imágenes en movimiento ya era un logro en sí. Lo interesante de comparar el cine con la música es que a pesar de sus diferentes génesis, ambos comparten el carácter temporal de sus obras, en donde *el cine, al igual que una melodía, se constituye en su duración. En este sentido, “son” en tanto “siendo”*. En pocas palabras, estamos ante aquello que Husserl llamaba “objetos temporales”<sup>7</sup>. Husserl hablaba de que estos “objetos” son esencialmente un flujo, debido a la sucesión de signos y no a la simultaneidad de estos (la yuxtaposición que hablaba Vertov), el cual se muestra en sintonía con el flujo del espectador, momento en que la obra cobra sentido.

En el caso de “Vestigios”, desde el comienzo sabía que iba a haber música, era parte integral del lenguaje elegido. De todas formas estaba consciente del riesgo que siempre hay de sobrecargar o sobre-explicar una escena guiada por una canción, y más aún, como me hizo ver la profesora de montaje, puede ser muy perjudicial llegar a basar por completo el ritmo del montaje guiado por la métrica musical, sería caer en el video clip, para lo cual me recomendó montar sin música. No me considero músico, sin embargo, me propuse hacer la banda sonora solo para ver si podía llegar a algo y comencé a montar. A veces montaba secuencias sin tener la canción, a veces tenía la canción de una determinada secuencia antes del montaje y editaba con la melodía en la cabeza, a veces había canciones sin secuencia determinada, a veces no había secuencia y solo material, en fin, no hubo un método sistemático para el montaje-escritura musical. Teniendo entre mis referentes musicales los minimalistas Philip Glass, Arvo Pärt y Meredith Monk, el proceso de composición básicamente consistía en sentarse a tocar la guitarra con el TASCAM grabando hasta que surgiera algo interesante, que transmitiera algo, a veces con una secuencia en específico en mente, otras veces no. Un proceso poco metódico con un grado de improvisación no menor al no tener una formación de compositor ni un conocimiento teórico muy amplio, que dio como resultado lo que se escucha en la película.

Las restricciones que me impuse al momento de la edición fueron, en primer lugar, tratar de usar la música no solo como un potenciador externo, sino como un elemento constitutivo de la secuencia. Más que un manto que cubre y agrupa los planos, que sea una hebra más formando un entretejido con el material visual y sonoro. En segundo lugar, que las secuencias sean progresivas, además de que avance la historia, que audiovisualmente vaya progresando, aprovechando la música, las posibilidades técnicas y el caos del movimiento de las cosas (como diría el viejo y bueno de Dziga), en un relato lineal y aristotélico con sus tres actos, presente en cada secuencia y a su vez en la estructura total del documental, ¿cobra sentido lo de fractal? Finalmente había que definir y desarrollar cuál iba a ser el conflicto lo que iba a alinear todo lo demás, el cual creo que es, en términos netamente dramáticos y que ya he mencionado anteriormente, la lucha por la permanencia de la araucaria. El hecho de pensarlo en función a una lucha no implica que necesariamente haya un ganador o perdedor, o que “Vestigios” se haya concebido en estos términos, pero al momento del montaje ayudaba tener claro qué era a lo que las araucarias se enfrentaban, y qué cambios producía esto en ellas.

Ya había dicho que la estructura no cambió mucho del papel a la película, y en ese sentido la mayoría de las escenas quedaron como se planearon, no obstante, cabe destacar que el mayor cambio que hubo fue la escena inicial. En un comienzo la primera escena era con imágenes nocturnas de erupciones volcánicas y lava corriendo, la cual se iba solidificando a medida que amanecía, hasta revelar los campos de lava seca de la precordillera chilena. Una secuencia atractiva en sentido y forma, pensada con material de archivo. Tomando imágenes provisionarias de internet, hice un armado que llegó a funcionar, pero a medida que empecé a mostrar otras secuencias con el material original, el profesor de taller, mi profesora guía, la profesora de montaje, y la profesora evaluadora me hicieron ver sus inquietudes sobre esta secuencia al ser la única que se constituía completamente de material de archivo, a diferencia del resto de la película, con las implicancias que esto tenía. Personalmente entendía sus posturas, mas no tenía problemas con ello, a pesar de esto tomé como un desafío el tener que llegar a una solución que implicara tener que grabar material propio, que por otro lado me ahorraría la compra del material de archivo. Así, conservando el concepto del amanecer como el “primer amanecer”, decidí centrarme en el sol y su capacidad de develar lo que ilumina a medida que avanza, lo que finalmente se tradujo en la escena inicial que quedó en la película.

<sup>6</sup> NIETZSCHE, Friedrich. “El Nacimiento de la Tragedia”, texto virtual. p.34

<sup>7</sup> CUADRA, Álvaro. *La Obra de Arte en la Época de su Hiperreproducibilidad Digital*. Revista RE – Presentaciones, Año 1, N 2, 2007. p. 41

## Conclusiones

Con “Vestigios” no existe la intención de entregar respuestas de ningún tipo, si de algo ha de “servir” que sea para iniciar una discusión o un cuestionamiento sobre nuestro rol, actuar y consecuencias. Como mencioné anteriormente, la Tierra ha entrado a una nueva era geológica, determinada por la fuerza de cambio que la humanidad ejerce en el planeta. Las araucarias no son la única especie vegetal milenaria que está en peligro, los baobabs africanos y los olivos españoles también están padeciendo una mortandad importante. En 1999, el científico Michael Samways acuñó el término Homogenoceno (del griego *homo*, 'mismo', *geno* 'amable' y *kainos*, 'reciente'), apelando a que el hombre ha contribuido a un homogeneización del planeta, reduciendo la biodiversidad al introducir distintas especies animales y vegetales en hábitats ajenos al suyo. Pensadoras como Rosi Braidotti han postulado nuevas formas en las que el ser humano puede interactuar con el mundo, nuevas maneras de cómo pensarse y relacionarse con las que uno podrá estar de acuerdo o no. Lo concreto es que en el contexto globalizado actual, la Humanidad ya no es un mero inquilino y tampoco puede volver a serlo, debe asumirse como la fuerza geológica que es, cuyo actuar tiene consecuencias a escala planetaria. Debe reconocer su grandeza mundial e insignificancia universal.

En este sentido, la razón por la que no se incluyeron imágenes nocturnas de las araucarias, a pesar de la belleza que estas podían aportar, fue porque se optó por reducir la existencia de la especie a solo 1 día. Así, en función de la *Araucaria araucana*, si “el amanecer” implica el inicio, “el anochecer” implica el final, y a pesar de que las araucarias estén frente a un real peligro de extinción posicionándolas en su “atardecer”, es una situación que aún se podría revertir, al menos aún hay opciones sobre lo que se puede hacer, ya sean estudios, medidas de conservación, etc. (de hecho, en el 2018 se declararon en peligro de extinción a las araucarias de la Cordillera de Nahuelbuta, no así las de la Cordillera de los Andes que siguen en estado vulnerable). Pero volviendo a la metáfora del día, de esta también se puede desprender que la existencia humana se reduce a unos cuantos minutos en función de la existencia de la araucaria, un pequeño instante con un futuro incierto.

## **Bibliografía**

- BRAIDOTTI, Rosi, *Lo Posthumano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2015.
- VERTOV, Dziga, *El Cine Ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich. “El Nacimiento de la Tragedia”, texto virtual.
- CUADRA, Álvaro. *La Obra de Arte en la Época de su Hiperreproducibilidad Digital*. Revista RE – Presentaciones, Año 1, N 2, 2007.