



**Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación y de la Imagen
Escuela de Periodismo**

Memoria para obtener el título de Periodista

Antes que todo

María Paz González Guzmán

Carolina Quiroga Bachur

Profesor Guía: Francisco Gedda O.

**Santiago-Chile
2005**

**Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación y de la Imagen
Escuela de Periodismo**

Antes que todo

Memoria para obtener el título de Periodista

**María Paz González Guzmán
Carolina Quiroga Bachur
Profesor Guía: Francisco Gedda O.**

**Santiago-Chile
2005**

Índice

I.	
Cómo parte la idea.....	4
Contexto del documental.....	5
Acercamiento a los protagonistas	8
II.	
Dirección del documental.....	16
Estructura y guión.....	17
Rodaje: Cámara y sonido.....	23
Entrevistas.....	28
III.	
Montaje.....	29
Metodología de edición	31
IV.	
Reflexión Axiológica	33
V.	
Anexos: Materiales y presupuesto.....	39
Bibliografía.....	41

Sinopsis

“*Antes que todo*” narra la historia de César y Jonathan, dos adolescentes que por separado conocieron la música y decidieron aferrarse a ella con todas sus fuerzas. A su modo, la convirtieron en su esperanza y futuro, pero ya en el presente las cosas no les resultan fáciles. Más allá de desplegar sus talentos deben combatir con diversos obstáculos: el sistema educacional, las distancias de una gran ciudad y el rechazo de la propia familia.



I.

Como parte la idea

Dentro de todos géneros posibles para hacer la memoria nos interesó el documental. Esto, por la posibilidad cierta de establecer un discurso menos ligado a la contingencia y con la capacidad de trascender durante mayor tiempo.

En marzo de 2004 y con la idea de incursionar en el género, una nota de la sección de cultura de El Mercurio llamó nuestra atención. En media página se anunciaba el fin de la Orquesta Infantil y Juvenil de Curanilahue, grupo musical que nació bajo el alero de un proyecto presidencial. La simbólica agrupación sirvió de pie para que en diversas regiones del país, niños y adolescentes se acercaran a la música clásica.

En un comienzo pretendimos contar a través de un documental el término de un proceso musical -transformado en el estandarte político del “crecimiento con igualdad” de Ricardo Lagos-. Pensamos en desarrollar los rumbos que tomarían sus jóvenes integrantes y explorar algunas preguntas: ¿Qué iba a ser de sus vidas?, ¿Cómo habían incorporado la música en sus mundos?, ¿Qué representaban ellos en su comunidad?, ¿Buscarían convertirse en profesionales o seguirían en la tierra del carbón con el oficio de sus padres?

El tema nos parecía atractivo, tanto así que grabamos frente a La Moneda la despedida de la emblemática orquesta. Pese a esto, la disponibilidad de equipos y las dificultades de seguimiento, nos hizo desistir tempranamente de este proyecto.

Pero la base del tema quedó rondando. Empezamos a revisar el material audiovisual disponible sobre la relación entre músicos y juventud. En esta búsqueda vimos una serie de documentales, los que apuntaban al trabajo de las orquestas. Entre ellos,

“Divertimento”, “Variaciones sobre una Orquesta de Huechuraba” y “Jorge Peña Hen: Su música y sus niños”. Al revisarlos nos convencimos de que íbamos en buen camino. Si bien existían trabajos que daban cuenta de la relación entre niños-música-orquestas, todos apuntaban al sentir colectivo de un grupo de músicos y no a la cotidianidad y particularidad de algunas de sus vidas.

Con el rumbo determinado, nos embarcamos en otro desafío: buscar historias de niños y jóvenes que no sólo tuvieran las ganas, sino también la pasión, el talento y la perseverancia para consolidar sus proyectos iniciales. Y dentro de sus mundos, explorar conflictos que dieran cuenta de la trascendencia que tiene para ellos vivir entorno a la música.

Pretendíamos aproximarnos a sus problemas y a sus aspiraciones entendiéndolos no como aprendices, sino cómo músicos jóvenes.

Contexto del documental

Las dos historias que relata “Antes que todo” fueron recogidas después de dos meses de investigación al interior de las orquestas infantiles de la Región Metropolitana. En este contexto conocimos a nuestros protagonistas. Sin la instancia de las orquestas infantiles y juveniles, es muy posible que ellos no hubiesen tenido la posibilidad de conocer y plantearse un futuro en torno a la música.

A continuación dedicaremos algunas líneas para explicar como nacen y se establecen estas organizaciones que han cambiado la vida de cientos de niños de diferentes colegios y barrios del país.

Nacen y proliferan las orquestas

Durante los años 60, Jorge Peña Hen -director de orquesta radicado en La Serena- viajó a Estados Unidos donde comprobó que una gran parte de los estudiantes norteamericanos tocaban en orquestas escolares. Jorge Peña trajo la idea a Chile, y le agregó una cuota de contenido social al incentivar el apoyo directo a jóvenes con menos posibilidades económicas. Así inició un programa de orquestas infantiles, el que partió en La Serena y que se expandió rápidamente a Copiapó, Ovalle y Antofagasta. Junto a esta iniciativa y tomando también la experiencia de orquestas juveniles en Venezuela, se inició en Santiago en 1992, un programa desde la división de Cultura del Ministerio de Educación manejado por la Fundación Beethoven.

El proyecto, que fue propuesto por el director Fernando Rosas -con la colaboración de José Urquieta en La Serena, Claudio Pavéz en Santiago y Américo Giusti en Concepción-, derivó en 2001 en la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Ésta fue creada con el propósito de incrementar el desarrollo musical, educacional y social del país a través de distintos programas de apoyo para niños y jóvenes que integran el movimiento.

En este proceso han participado de manera activa Mireya Alegría, Felipe Hidalgo y Álvaro O’Ryan, quienes dirigen en la actualidad las orquestas de Macúl, Huechuraba y Talagante, respectivamente. En ellas, además de mejorar la calidad de vida de los 50 niños que en promedio integran cada una, han conseguido importantes resultados en el ámbito musical.

En Chile, desde 1991 a la fecha, las orquestas infantiles han aumentado de 9 a más de 140. De ellas, 40 corresponden a la Región Metropolitana. Pero el interés de muchos padres y de los propios niños es tal, que cada día la Fundación de Orquestas recibe más peticiones de escuelas y liceos para conformar nuevos grupos de músicos. Las comunas más interesadas son precisamente aquellas que tienen menos recursos para invertir en sus adolescentes. Hasta estos lugares se trasladan chelos, trompetas o violines -reservados por años a los círculos de elite-, los que se convierten en una posibilidad de acceso a un mejor futuro.

Las historias relatadas dan cuenta además del esfuerzo de los jóvenes, del intenso trabajo de profesores que se la juegan por convertir a una generación de alumnos rebeldes, desmotivados, tímidos y/o solitarios en jóvenes esperanzados, seguros y enfocados en la consolidación de un sueño.

Acercamiento a los protagonistas

Nuestra búsqueda partió a comienzos de mayo de 2004. Desde el fin del proyecto de Curanilahue, pasamos al movimiento de Orquestas Infantiles y Juveniles de Chile, donde después de recorrer diferentes comunas y grupos musicales infantiles, encontramos a quienes serían nuestros protagonistas.

Todo empezó en una oficina de la “Casa Amarilla” –ubicada a un costado de la Estación Mapocho-. En este lugar tiene su sede la Fundación de Orquestas Infantiles y Juveniles de Chile, organismo que trabaja con unas 150 orquestas en todo el país, coordina encuentros periódicos entre los diferentes grupos y supervisa la labor de los profesores que dirigen cada una de las agrupaciones musicales. En este lugar nos dieron el nombre de una serie de profesores que podrían servir de gancho para encontrar una historia particular. Tres llamaron nuestra atención por ser reconocidos tanto por el buen desempeño de sus orquestas, como por el estrecho vínculo afectivo que creaban con los jóvenes integrantes. Los maestros eran Mireya Alegría, Álvaro O’Ryan y Felipe Hidalgo.

Mireya Alegría: madre y profesora

Mireya Alegría es directora de la Orquesta Juvenil de la comuna de Macúl. Después de estudiar violín y dirección en las mejores academias de Europa y ser la única mujer que ha dirigido la orquesta del Teatro Municipal, decidió dedicar la etapa final de su trayectoria a los jóvenes. Además de trabajar en Macúl,



hace clases en Maipú y ha asesorado la creación de algunas orquestas en el sector Oriente de Santiago.

Costó seguirle los pasos. Pero la encontramos precisamente en lo suyo, dictando clases de violín en el gimnasio de una escuela en remodelación, ubicada en Peñalolén. Estaba con tres alumnas de diferentes edades. Corregía sus movimientos y les insistía en lo que significaba el estudio y la responsabilidad de estar en una orquesta.

Terminada su clase, conversamos sobre su experiencia en las orquestas juveniles, de lo gratificante que era trabajar con niños y de lo difícil que a la vez era para ellos. Hablamos largamente sobre la responsabilidad que asumen los niños con sus instrumentos, del escaso apoyo que a veces les brindan sus padres y del fuerte recambio de jóvenes al interior de los grupos.

Nos relató de casos puntuales, donde el talento y la pasión por la música no bastaban para que los chicos se desarrollaran plenamente en la música. Mireya recordó inmediatamente a César, su “alumno estrella”. Le brillaban los ojos cuando hablaba del talento innato y de la pasión a toda prueba que empezó a desarrollar César desde el primer día que Mireya le pasó un violín.

Aunque se conocían hace un año aproximadamente, Mireya y su pupilo habían formado una relación que sobrepasaba con creces los roles de maestro y alumno. A la profesora, le llamaba la atención el talento de César y su particular soledad. Pasaban los meses, y a diferencia de lo que sucede con otros chicos, él siempre llegaba solo a los ensayos y a las presentaciones.

Ese día en el gimnasio. Mireya nos contó como fueron conociéndose y acompañándose a través de la música. La dificultad más evidente –y para Mireya lo más dramático de su historia- era la hostil relación que César tenía con su familia. Su

padre no le hablaba hacía varios meses, a pesar de vivir en la misma casa. Todo había cambiado cuando César le dijo que iba a ser músico. Con su madre, la relación no era diferente, ya que ella vivía en Arica y no mantenía prácticamente ninguna relación con César. Cuando Mireya descubrió esta historia, se transformó además de su profesora, en una “madre adoptiva”, y en una de nuestras protagonistas.

Después de escuchar el relato supimos que teníamos una historia interesante. Con esta información fuimos a conocer a César.

César: El violinista

César nos cautivó desde un primer momento. Lo encontramos ensayando un día sábado, en la orquesta municipal de Macúl, dirigida por la “tía Mireya”. De inmediato se mostró dispuesto a ayudarnos en la realización de este documental, tal vez sin siquiera entender demasiado por qué queríamos grabarlo a él. Y es que César no sabía lo que nos había contado Mireya, respecto a su talento y a sus circunstancias familiares.



En un comienzo nos explicó lo mucho que le gustaba el violín, pero le costó decir lo que realmente significaba en su vida. Su talento, pasión y dedicación, nos invitó a conocerlo y a darle el tiempo necesario para que nos abriera su mundo privado ante la cámara. Y estuvo bien. En conversaciones posteriores nos diría que vivía sólo con su hermano, padre y abuela, ya que su madre los había abandonado hacía algunos años.

Se había ido al norte y se había casado con un hombre de dinero. Casi no mantenía contacto con él, ni aportaba económicamente.

Poco a poco nos fue contando más aspectos de su vida. Descubrimos que la comunicación con su padre era totalmente nula desde el día en que decidió entrar al conservatorio y formalizar sus estudios musicales. Entendiendo la relación conflictiva que tenían, optamos desde ese mismo instante por dejar al padre fuera del documental. Fue una decisión que pretendía hacer patente la soledad constante en que vivía César. Esta misma ausencia serviría de contraste para la profunda relación que tenía con Mireya. Ésta solitaria mujer - su marido belga vivía en Perú y sus hijos en Europa-, era quien le daba lecciones de vida y le entregaba todo el cariño que le hacía falta, incondicionalmente. Su rol también se trasladaba al ámbito económico, ya que financió gran parte de la cuota del conservatorio de César. De este afecto y compromiso fuimos testigos a lo largo de toda la etapa de investigación y rodaje del documental.

El profesor O’Ryan



Talagante es un pueblo pequeño que se ubica en el sector poniente de la Región Metropolitana. Es una comuna rural, habitada por gente que se desempeña mayoritariamente en actividades agropecuarias e industriales. Muchos de los hogares se mantienen sólo con el salario mínimo o con la ayuda de sueldos ocasionales. Llegamos a esta comuna en busca de Álvaro O’Ryan, pianista y director de la Orquesta Juvenil e Infantil de Talagante. Él trabaja con unos 80 niños y jóvenes separados en distintos niveles. Todos ellos provenientes de 15 liceos y escuelas de la comuna.

A mediados de 2004, el proyecto orquestal de Talagante estaba siendo todo un éxito. Buen rendimiento a nivel nacional en las competencias y un creciente número de niños interesados en sumarse al movimiento musical.

A Álvaro O’Ryan lo encontramos en medio de una de sus clases. Estaba preparando una presentación que daría la orquesta en un colegio de la comuna. Desde la primera vez que hablamos con él, entendimos su manera de pensar la música en los niños. O’Ryan es un profesor que no tolera la indisciplina y que le molesta que se le dé a la música el carácter de “extraprogramático”. Su idea es ofrecer una alternativa para que sus jóvenes músicos no estén destinados a seguir el rumbo de sus padres: trabajar en el campo o entrar a una industria. Por eso es que los incentiva tanto a esforzarse, ensayar y comprometerse con lo que hacen.

O’Ryan conoce bien a sus músicos. Sabe hasta dónde pueden llegar y tiene claro cuáles son sus obstáculos. Los que perseveran e insisten a pesar de las

dificultades son los más apoyo reciben de su parte. Entre éstos jóvenes está Jonathan, a quién el propio O’Ryan le gestionó una beca -equivalente a 4 millones de pesos- en la Escuela Moderna de Música, donde podía perfeccionarse en la trompeta. Además, lo motivó a entrar a la Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana (OSEM), donde llegan los 120 mejores músicos infantiles y juveniles de toda la Región Metropolitana.

El profesor nos explicó que la mayoría de sus alumnos tenía que combatir variadas carencias. Algunos eran maltratados por sus padres, otros escasamente tenían que comer, mientras había niños que trabajaban acarreado sacos en ferias para sostener a sus familias. Nos llamó la atención un par de hermanos que eran obligados por su padre a tocar todos los fines de semana afuera de las parrilladas en jornadas que se extendían hasta la madrugada. Aún así, sabíamos que no era lo que buscábamos.

Jonathan y su familia

Álvaro O’Ryan también nos habló de Jonathan, un talentoso trompetista de 13 años que tenía todas las opciones para transformarse en un profesional. Era disciplinado y tenía el apoyo de sus padres, lo que en este contexto sucedía en escasas ocasiones.



Jonathan partió tocando en una pequeña banda de su colegio. Desde ahí fue llevado por su profesor de música a la orquesta de Talagante, donde al poco tiempo se transformó en el primer trompetista. Vive en la población Clara Solovera de Talagante junto a su familia, compuesta por su padre Héctor Miranda -

obrero de una fábrica de zapatos-; su madre, Mónica Pérez -dueña de casa y a veces temporera-; y su hermana menor, Priscila -sexto básico-.

Pese a la realidad socioeconómica de su familia, Jonathan había logrado conseguir y mantener varias becas, lo que aumentaba sus posibilidades de seguir avanzando en e camino musical.

El mismo día que conversamos con O’Ryan, en los pasillos del Liceo Polivalente de Talagante, conocimos a Mónica Pérez, la madre de Jonathan. Ella nos habló de su hijo y de los esfuerzos diarios que tenía que hacer para cumplir con sus obligaciones como músico y estudiante. Ese día Jonathan no había almorzado porque de la Escuela Moderna de Música -ubicada en Vitacura- se había pasado directamente al ensayo de la orquesta de Talagante.



Al poco rato de conversar, entendimos lo que significaba para Jonathan dedicarse a la música. Por un lado, tenía que cumplir con las estrictas exigencias del profesor O’Ryan y los compromisos con la Big Band de la Escuela Moderna. Mientras que por otro, debía responder con tareas y repasos en el colegio. En esto lo ayudaba su madre, la que le conseguía con profesores y compañeros de curso las tareas que tenía que realizar para la semana. Pero cada día la situación se le hacía más difícil. A pesar de esto lograba mantener un promedio de notas de 6,4.

La vida de Jonathan ofrecía un interesante mundo de contrastes en relación a César. Se transformaba en un joven músico que a pesar de sus circunstancias adversas tenía todo para salir adelante gracias al apoyo de las instituciones y su familia,

situación opuesta a la de nuestro primer protagonista. Pero en el camino nos daríamos cuenta de que esto no bastaba para hacer un documental.

Pensamos entonces en desarrollar a la orquesta de Talagante como protagonista y a Jonathan como uno de sus representantes. Para eso teníamos cercanía con los chicos, quienes además realizaban actividades interesantes de documentar, como un trabajo conjunto con una incipiente orquesta de niños ciegos. Aún así sentíamos que algo le faltaba a esta historia. Esto cambió con una llamada de la señora Mónica, madre de Jonathan. Ella nos contaría que su hijo no asistiría más a la Escuela Moderna, ya que a pesar de sus esfuerzos no podía compatibilizar ambas actividades. Fue ahí cuando la historia de Jonathan comenzó a tomar cuerpo.

Este fue el camino que no condujo a nuestras dos historias. Al investigarlas tuvimos la oportunidad de encontrar nuevas aristas a lo que inicialmente pensábamos respecto al tema. Fue una etapa desgastadora e impulsiva. A veces las ideas preconcebidas como realizadoras llevaban a insistir en la búsqueda de características que la realidad simplemente no tenía.

Para escribir y trabajar un guión fue necesario conocer al derecho y al revés las historias. Por eso es que la investigación fue vital para el resultado final.

II.

Dirección del documental

Aunque se trata de un trabajo colectivo, donde como integrantes trabajamos a la par, separamos las tareas por un tema de evaluación.

De la dirección dependió imprimirle un estilo y una forma determinada al documental. Aunque nos referiremos a la relación entre estilo y la ética de las realizadoras en el capítulo sobre la reflexión axiológica, rescatamos una frase de Bill Nichols, que asocia precisamente el estilo a lo que es el documentalista como sujeto humano. *“En el documental tenemos constancia de cómo los realizadores ven o miran a sus congéneres directamente. El documental es un registro de esa mirada. La implicación es directa”*¹, dice. En “Antes que todo”, nos preocupamos, por ejemplo, de que los personajes a pesar de sus circunstancias adversas no fueran victimizados. En eso juega un rol importante la cámara como mecanismo técnico que hace patente la mirada. La dirección se preocupó por ejemplo, de mantener a lo largo del documental un estilo, el que se hace patente a través de seguimientos, los que daban cuenta de las circunstancias cotidianas que viven los protagonistas. No se prejuicia a los personajes, sólo se los muestra lo difícil que pueden resultar las cosas para dos músicos en un determinado minuto de la vida.

Había también que encargarse de que el trabajo plural y segmentado no se dispersara, perdiendo el foco del tema y la intencionalidad del documental. Siempre intentamos que los guiones confeccionados no cedieran ante las variantes de las

¹ Nichols, Bill. “La representación de la realidad; cuestiones y conceptos sobre el documental”. Pág. 119

circunstancias y menos de los prejuicios de las realizadoras. Por el contrario, la intención era aprovechar los cambios que ofrecía la realidad.

Se establecieron las directrices de aproximación al mundo histórico, el estilo del rodaje y el resto de las etapas del documental. ¿Qué era indispensable grabar?, ¿Cómo trabajar o reconstruir episodios importantes que no fue posible grabar cuando correspondía hacerlo?, este tipo de decisiones fueron tomadas siguiendo un estilo definido. Lo mismo pasó con las decisiones éticas.

Estructura y guión

Entendemos que se puede hacer un documental de prácticamente cualquier cosa: de un proceso político, de una agrupación, de la vida de los animales, de un viaje o de una persona. Con el tema definido, teníamos claro que en el documental tenía que “pasar algo”. Es decir, los protagonistas tenían que sufrir algún tipo de cambio o transformación, a través de la narración. Este podía ser en términos reales o en la percepción que el espectador tiene de ellos.

Cuando decidimos que el documental iba a tener como protagonistas a dos jóvenes músicos, nos planteamos la necesidad de estructurar una historia comprensible y articulada de manera coherente. Esto implicaba conocer los personajes, plantear sus sueños, inquietudes, problemas y conflictos. Como hablábamos de jóvenes queríamos un final abierto, ya que sólo documentamos una parte limitada de sus vidas. Para darle forma a todo este proceso desarrollamos un guión inicial, el que luego modificaríamos.

Pensamos siempre en un documental trabajado a partir de un argumento, el que tenía que ser encontrado y estructurado a partir de un guión. Esto marcaría un principio de causalidad. No pretendimos por ejemplo realizar un relato lírico o cercano a las sensaciones y la experimentación.

Si bien el tema que nos congregaba era la música, nos interesó por sobretodo rescatar las historias que escondía este mundo, destacando a los personajes y sus circunstancias. Es por eso que decidimos aproximarnos a la realidad de una manera lineal.

Cuando incorporar el guión

Desde hace algunos años se viene discutiendo si la aproximación a la realidad que hace el documental debe hacerse siguiendo o no un guión. Para algunos, afrontar la realidad con una estructura puede ser un error. Esta postura remarca la idea de armar el guión en el montaje, es decir, cuando el material ya ha sido capturado. En “Antes que todo”, nos atrevimos a trabajar con un guión a priori, el que fue modificándose en las distintas etapas de la realización. Esto nos sirvió para mantener la vista en lo que queríamos conseguir, facilitando nuestro trabajo. Tuvimos claro que el guión iba a ser una parte importante y consideramos además que podía ser modificado para aprovechar los imprevistos que nos ofrecía cada historia.

La investigación se transformó en una de las etapas más importantes. Una vez que teníamos claro el presente de los personajes, nos lanzamos en la elaboración de un primer guión, en el que existían tres personajes.

Decidimos detenernos en la tercera historia, ya que bien adelantada la etapa de rodaje nos vimos en la necesidad de sacarla del documental, cambiando drásticamente la idea que inicialmente habíamos impreso a este trabajo. Al pensarlo en tres partes, cada una tenía que tener un peso dramático relativamente similar. Un conflicto que avanzara a lo largo del documental. Con el tiempo asumimos que la tercera historia no tenía una carga dramática lo suficientemente atractiva, por lo que optamos por dejarla fuera.

El caso de Paulina: cambio en la estructura



La última parte correspondía a la vivencia de Paulina y sus amigos, todos músicos de la orquesta juvenil de Huechuraba. En un comienzo las cosas iban bien. El conflicto estaba claro. Paulina era una joven de 18 años que había aprendido a tocar contrabajo hacía un año. Lo hacía bien. Había conseguido (al igual que Jonathan y César) un puesto en la OSEM y había ganado además una beca en la Facultad de Música de la Universidad Católica. Se estaba abriendo rápidamente una senda en la música. A su edad la vida ya era difícil. Tenía

que compatibilizar sus estudios con el trabajo en una feria de Huechuraba, donde sus padres tenían un puesto de frutas y abarrotes. Lo hacía bien, además tenía el respaldo de sus amigos: Mauricio, Daniel y Christopher, con quienes habían formado un cuarteto para tocar en matrimonios y eventos. Estaban partiendo. Todos sus amigos se habían retirado del colegio frente a la indiferencia de sus padres para dedicarse a concretar sus sueños. Los días que Paulina no tenía feria, se reunían temprano en su casa, donde compartían intensas jornadas de estudio y amistad. Después del ensayo todos trasladaban por las calles de la comuna el enorme contrabajo de Paulina, el que fue entregado por la Orquesta de Huechuraba para que pudiese practicar en casa. Cuando no eran sus amigos, el padre de Paulina la ayudaba a trasladar el contrabajo en el camión de las frutas. Todo este entorno de amistad, compromiso y esfuerzo nos pareció interesante. Pero, a medida que fuimos grabando esta historia, siguiendo el mismo rumbo y estilo de las otras dos, nos dimos cuenta que las cosas se complicaban.

Los padres de Paulina -que inicialmente estaban de acuerdo con el documental- no querían que la grabáramos en la feria y tampoco acceder a entrevistas. Con los amigos no tuvimos ese tipo de problemas, pero la historia con ellos sufrió un cambio que inicialmente nos pareció favorable. Todos ellos habían conseguido una extraña beca. El concertino de la Orquesta Filarmónica de Santiago, Sergio Prieto, les había dado la posibilidad de irse a vivir a Quintero, donde él tenía una casa. En este lugar se internarían a estudiar siguiendo un método alemán que el maestro de violín quería posicionar en Chile.

Pensamos entonces, dentro de la etapa de rodaje, cambiar el rumbo de esta historia. La idea era potenciar la amistad y lo que significaba para Paulina esta pérdida. Paralelamente grabar a los chicos que se iban solos a emprender en esta nueva

apuesta musical. Conversamos con Sergio Prieto, quien excusó su autorización diciendo que su proyecto era muy incipiente, y que por lo mismo aún no quería darlo a conocer. Insistimos, pero para él los chicos eran parte de un plan piloto que quería tener oculto hasta que se hiciera un lanzamiento oficial. Nos ofreció ver la posibilidad de revisar el tema “más adelante”, respuesta que no nos sería para nuestro propósito.

Con este nuevo traspié, decidimos eliminar la historia de Paulina. Hasta ese momento teníamos sólo un cúmulo de anécdotas, que por más entretenidas que nos parecieran no nos permitían elaborar una historia siguiendo la estructura de las otras dos.

Esto cambió fuertemente la estructura y nos vimos en la necesidad de reformular el guión. Hasta ese momento todo partía con un concierto en el Municipal. Decenas de músicos jóvenes afinaban sus instrumentos en una gran sala. La cámara se quedaba con Jonathan. Los chicos de Talagante salían al escenario. Fundido a negro y partía la historia de Jonathan. Terminada, volvía la cámara a los músicos del Municipal, los que ahora estaban a punto de subirse al escenario. Rostros nerviosos. La cámara se quedaba con César. El fundido a negro daba cuenta de que empezaba la segunda parte. Finalizada ésta, volvíamos a los chicos tocando lo mejor de su repertorio sobre el escenario más importante del país. Ahí conoceríamos la historia de Paulina.

Todas las escenas del Teatro Municipal se grabaron en agosto de 2004, pensando precisamente en el tipo de montaje que esperábamos. Todo esto cambió con la nueva forma que le daríamos al documental.

Ahora tendríamos que optar por una estructura más sencilla. Si bien sabíamos que perderíamos en estilo, ganaríamos en intimidad y cercanía con los dos personajes.

Podríamos mostrar y adentrarnos en situaciones que la estructura anterior no nos permitía profundizar.

La decisión fue pensada y reformulada, ya que si seguíamos buscándole el hilo a la historia de Paulina, podríamos perjudicar el resultado final. Ya que el documental necesitaba de una historia con un conflicto tan claro y potente como los anteriores para que tuviera los resultados deseados. Como eso no era posible, optamos –pensamos que acertadamente- por detenernos y revisar con calma la estructura de lo que hasta ese momento estábamos haciendo.

Una vez reformulado el proyecto, quedamos con dos historias, las que serían montadas de forma paralela. Ambas tenían elementos de similar potencia y atractivo, lo que nos permitía hacer un contraste interesante que no decaería en tensión. Con esto elaboramos un segundo guión, el que al final de cuentas trazaría la estructura definitiva del documental.

Rodaie

Terminada la investigación y establecidos los ejes del documental a través de un guión abierto, iniciamos la etapa de rodaje.

Siempre fue planteada en tres ejes, cada uno siguiendo su propio ritmo y conflicto. Así se pensó en un comienzo, pero las circunstancias nos llevarían a cambiarlo a medida que iba evolucionando cada historia.

En el caso de Jonathan, partimos grabando sus ensayos en la orquesta de Talagante. Luego seguimos con entrevistas a él y sus padres. Lo mismo hicimos con César y Mireya. Primero los grabamos en los ensayos de la Orquesta de Macúl y después en casa de la profesora. La idea era ver como se enfrentaban a la cámara, si mantenían la naturalidad que nos habían mostrado en las primeras conversaciones.

A medida que avanzábamos en las grabaciones fuimos incorporando nuevas acciones que involucraban a los personajes, rutinas que habían sido sondeadas durante la investigación. Esto, siguiendo el guión, que planteaba algunos escenarios que se necesitaban para contar la historia, como el politécnico, la casa de Mireya, la Escuela Moderna, etc.

Las dificultades no faltaron en esta etapa. El traslado de los equipos y las distancias nos complicó en varias ocasiones. Considerando que el grupo de trabajo era de dos personas, tuvimos que pedir ayuda externa para realizar algunos seguimientos.

A pesar de que queríamos reflejar un instante de las vidas de los protagonistas, el seguimiento de las rutinas implicó meses de grabación. Las primeras imágenes las capturamos a comienzos de junio de 2004, mientras que las últimas a mediados de octubre de ese año. El material obtenido en esta etapa, se tradujo en 20 cintas mini dv.

Cámara

“Antes que todo” se basa en el seguimiento de la vida de los protagonistas. Con ambos músicos, tanto por un tema temático como etario, teníamos una similitud de escenarios: orquestas, familias o personas cercanas, clases y colegio.

Pero exceptuando las orquestas y las clases, los escenarios tenían distinta significación para los protagonistas. Esto tenía que ser capaz de captarse a través de la cámara.

La casa como “hogar”, por ejemplo, debía marcar la diferencia. En esto cobra sentido la ubicación de la cámara, su movilidad y el encuadre. Lo que vemos en la casa de Jonathan es muy diferente a lo que sucede con César. Donde el violinista, hay planos generales del living, tomas “over shoulders” y planos con cámara fija. César está solo, mientras lo único que se escucha es el ensayo del violín. Este ambiente frío contrarresta con el almuerzo de Jonathan, donde todos bromean en familia. Aquí los colores son claros, la cámara es móvil y el plano es conjunto. Lo mismo sucede cuando el trompetista toca junto a su padre que lo acompaña en la batería.

Este es un ejemplo de lo que buscamos con la cámara: diferenciar no sólo los lugares, sino los sentimientos de los protagonistas. En el caso de César, la cámara si es amable e íntima en casa de Mireya. Acá el dúo y luego trío de violines se mezcla con la comida, la música de Manzanero y los ensayos. Los planos conjuntos son más cerrados e incluso la imagen está ralentada para detenerse en los ensayos que César tanto disfruta.

Así la cámara combina tomas que sirven para contextualizar la situación - como algunas donde César y Macarena tocan en el supermercado Líder- y otras que

nos adentran en el sentir de los chicos, como el plano cerrado del colegio de Jonathan o cuando se dispone a contarnos su decisión.

En las entrevistas también se utiliza este recurso. Mireya en su primera intervención aparece en un plano medio, con el piano y violín como fondo. A medida que nos introduce en la historia de César la tenemos en un primer plano, llegando a un primerísimo.

Una sola situación escapa absolutamente a esta definición y corresponde a la secuencia de Jonathan al interior del Liceo Politécnico 120. Este es un seguimiento donde la cámara es mucho más improvisada. No hay preguntas de las realizadoras, por el contrario, se cede el protagonismo a Manuel Chacón, el profesor de electricidad que se “roba la película” con las preguntas e interpelaciones que le hace a Jonathan. En este momento del documental, la cámara se preocupó de contrastar la cara de Jonathan y su trompeta con las nuevas máquinas y motores que ocuparán su vida en el liceo. También trabaja planos lejanos que le dan la pausa necesaria para que el profesor de la Orquesta Juvenil de Talagante, Álvaro O’Ryan, hable de lo que significa este cambio. A pesar de que muchas de las circunstancias grabadas -muestra de las salas, contraste trompeta con máquinas- estaban estipuladas en el guión, el azar fue el que le dio forma a esta secuencia, enriqueciendo de paso el resultado final. La cámara móvil, presente sólo en puntuales circunstancias, se entrega al recorrido del protagonista y su familia.

En la parte final del relato, la cámara se transforma en un lejano registro. Los muestra entre la multitud tocando sobre el escenario más importante del país, mientras en un primer plano los otros personajes los miran y apoyan desde el público. Sólo en

los créditos se recompone la cercanía, con la salida de los chicos y Mireya acercándose a felicitar a su pupilo.

Sonido

Desde que comenzamos a trabajar el documental, supimos que el sonido sería más que un complemento, una parte fundamental. Las historias que habíamos seleccionado en la investigación se enmarcaban en el mundo musical, por lo que el audio tenía que ser limpio con el objeto exponer el talento de los protagonistas.



Había que encargarse del sonido pensándolo de diferentes formas dentro del documental. Por un lado, había que capturarlo sincrónicamente para acompañar las imágenes, aprovechando la riqueza del entorno. Esto se produce por ejemplo, al interior de las orquestas y cuando César toca en el supermercado. Muchas veces fue difícil conseguir un sonido limpio debido a que los micrófonos se saturaban con los estruendosos sonidos de algunos instrumentos. En los ensayos de la OSEM, los bombos impedían escuchar el retorno, lo que dificultó considerablemente la captura del sonido. Sin embargo, la experiencia de algunas jornadas de grabación nos permitió adecuarnos a las circunstancias y encontrar los niveles necesarios para recoger el sonido general de los ensayos.

Por otro lado, había que evitar el ruido ambiente cuando se extraía sólo audio de las entrevistas de algunos personajes. Desde un principio habíamos decidido ocupar el

recurso de la voz en off para seguir el relato. Pensando en que ellos contarán sus propias historias, decidimos poner parte de sus entrevistas sobre imágenes distintas. Siguiendo este camino, repetimos algunas entrevistas con el objeto de obtener exclusivamente el audio. Específicamente nos interesaban respuestas puntuales que servirían de nexo en el relato.

En cuanto a la música incidental que ocupamos en la película, no era algo que habíamos planeado. En un principio pretendíamos ocupar sólo el sonido que pudiéramos rescatar durante las grabaciones. No queríamos que nada externo se introdujera en nuestro trabajo, resguardando sobretodo la idea de que se abordaba un tema musical. Teníamos temor a que una música externa pudiera contaminar o saturar este escenario. Sin embargo, casi finalizado el montaje nos dimos cuenta que algo faltaba. No sabíamos qué, pero sentíamos que necesitábamos algo que nos ayudara a reforzar los momentos de tensión o de cambio y que diera un respiro entre tanto ensayo e instrumento que aparecía. La música, compuesta especialmente para el documental, cumplió la función de anunciar los momentos importantes, separar los bloques y acompañar al espectador en la entrada y la despedida del documental.

Entrevistas

El argumento lineal que desarrollamos fue planeado desde un inicio como un relato contado a partir de los protagonistas y sus cercanos. Los profesores Mireya Alegría y Álvaro O’Ryan sirvieron en gran medida de hilo conductor de la historia de César y Jonathan respectivamente, planteando cada uno, un tema en torno a ellos. Así,

el material extraído de las entrevistas no fue simplemente un apoyo, sino que una parte fundamental.

Trabajamos con entrevistas semi-estructuradas. Elaboramos un cuestionario y en la medida en que teníamos más claridad sobre lo que queríamos obtener, volvíamos donde nuestros protagonistas. De este modo, repetimos varias entrevistas, ya sea porque las respuestas o el tiempo de los entrevistados impidieron sacar el material deseado.

Cada uno de estos encuentros fue trabajado creando un ambiente adecuado que permitiera obtener la intimidad necesaria para lograr la confianza de los personajes.

III.

Montaje

Cada trabajo audiovisual, intencionalmente o no, refleja el estilo y la mirada de sus realizadores. Nuestro documental no fue la excepción. Decidimos mostrarnos cerca de los protagonistas desarrollando una mirada empática, que abordara con cercanía los conflictos de cada historia.

Entendemos por empática, una mirada amiga y a veces cómplice de los realizadores hacia los actores sociales. Siguiendo a Bill Nichols, podemos decir que el documental responde a una modalidad interactiva, marcada por mirada “parcializada”, que no es neutra. Por el contrario, empatiza con los protagonistas y sus conflictos. Esto finalmente se traduce en el tipo de montaje que optamos por hacer.

Inicialmente pensamos en armar el relato a partir de tres historias montadas individualmente. Cada una de ellas con un ritmo claro, el que respondería a los acentos propios de los instrumentos que representaban. César tenía secuencias más largas, caracterizadas por una cadencia y compases más sutiles. Por el contrario, el relato de Jonathan estaba lleno de cortes rápidos y bruscos, debido en parte a la cantidad de escenarios que había en su vida y a la idea de hacer de esta historia algo más rápido y cambiante, como los sonidos de la trompeta. La tercera historia no alcanzó a tener un ritmo particular. Una vez que la abandonamos, teníamos un vacío importante, que nos complicó a la hora de montar el documental. Al cambiar el guión, las exigencias del montaje fueron absolutamente distintas. La idea de un montaje paralelo entre César y Jonathan, tendió a hacer más difusos los acentos propios de los instrumentos, idea que no desapareció del todo y que de algún modo se refleja en el montaje final.

Las historias se montaron de forma lineal, privilegiando la trama argumental. Es decir, el montaje está hecho para que el relato en sí resalte, privilegiando un guión dramático comprensible y bien articulado. Queríamos contar una historia capaz de generar sensaciones en los espectadores. Si bien cada cual hace sus propias lecturas, nos parecía importante tenerlas claras como realizadoras, lo que tenía que hacerse evidente a partir del montaje.

“Antes que todo” es un documental montado en cuatro partes, divididas por quiebres negros, con música de fondo y alguna cita o subtítulo. Cada parte tiene una intención clara y corresponde a uno de los puntos importantes del argumento.

El primer segmento es anunciado por una cita² -que da pie al título del documental- y corresponde a la presentación de los personajes y del ambiente en el cual se desarrollan; el segundo contiene el conflicto de César y está anunciado por un subtítulo: “César... La Soledad”; la tercera parte corresponde al conflicto de Jonathan y al igual que con el violinista se anuncia con un subtítulo sobre un fondo negro: “Jonathan... La Decisión”. El último bloque anuncia el cierre de las historias y por ende del documental, y está antecedida de una cita final perteneciente a Richard Wagner³. Cada uno de estos fundidos en negro están marcados por la música de un piano, agregada para acentuar estos quiebres dramáticos.

² “Estoy aquí para tocar. Y es lo que hago. Es todo lo que quiero hacer. Y lo hago bien. Podría hacer un montón de cosas, pero lo fundamental, lo que me gusta, lo que está antes que todo, hasta respirar, es la música.” (1987) Miles Davis.

³ “La música no se refiere a la pasión, al amor o a la desesperación de tal o cual individuo, sino a la pasión, al amor y a la desesperación en sí.” Richard Wagner.

Metodología de edición

En total fueron 20 cintas Mini Dv, la que utilizamos durante todo el proceso de rodaje del documental. La mayoría de ellas las fuimos alturando después de ser grabadas con el objeto de comprobar tanto la calidad del material, como su ubicación dentro de la cinta. Cada grabación iba modificando en alguna medida el guión con el que estábamos trabajando y que al igual que el documental, estaba en construcción.

Las imágenes que nos servían de acuerdo a la estructura planteada las fuimos subiendo al computador de las salas de edición de la Escuela, trabajando específicamente con el programa “Final Cut”.

Desde el inicio del montaje buscamos eliminar los elementos distractores del tema central. Apartando las tentaciones de una toma o una buena entrevista que hacían perder el rumbo del documental. La selección fue por esto una de las tareas que más tiempo y esfuerzo significó. Lo primero fue desechar las imágenes que por calidad y luego por contenido no servían, el resto se hizo siguiendo el guión.

Ya con menos material que abordar, creamos carpetas con los nombres de los protagonistas y desde ahí comenzamos a extraer las escenas que conformarían la película. El montaje lo hicimos inmediatamente después del rodaje, aunque algunos episodios, por razones de fuerza mayor debieron de realizarse de modo paralelo.

Primero montamos la historia de César y luego la de Jonathan, mientras paralelamente teníamos a Paulina en un proceso similar, aunque menos avanzado.

Con la tercera parte desechada, montamos las dos primeras historias de forma paralela. Aquí cobró importancia vital el guión trazado, ya que nos ayudó a ordenar las imágenes en la secuencia y a convertir en un relato el cúmulo de imágenes que

habíamos capturado. La preocupación estaba puesta en obtener una historia lineal, que no se transformara en un constante repetir de imágenes iguales. El montaje se hizo pensando en episodios intercalados que dieran cuenta de un período marcado de la vida de los protagonistas. Cada porción temporal seleccionada, decidimos separarla con un fundido a negro que además de dar un respiro, se transforma en una elipsis temporal. Posteriormente y siguiendo nuevamente el orden planteado con el guión, decidimos separar el documental en cuatro bloques: presentación de los personajes, dos conflictos y final abierto.

IV.

Reflexión Axiológica

El siguiente análisis, pretende ser una tentativa de explorar cómo nos aproximamos a la realidad a través de este documental. Busca también revisar los valores y miradas que se construyeron en torno a la representación del espacio.

Según plantea Bill Nichols, *“Existe un nexo indicativo entre la imagen y la ética que produce. La imagen no sólo ofrece pruebas en beneficio de una argumentación, sino que ofrece testimonio de la política y la ética de su creador”*⁴. De ahí la necesidad de explicar lo que comprendemos por documental y lo que queremos reflejar como autoras a través de él.

Entendiendo que el documental se puede abordar y definir de maneras muy amplias, nos quedaremos con la idea de que es todo aquello que como texto audiovisual no es necesariamente ficción ni periodismo. Más que como un término intermedio, lo situamos como un espacio que permite matices y acepta la influencia de distintas disciplinas. Si bien puede rescatar muchos elementos de un reportaje -un ejemplo son los documentales de denuncia-, la diferencia entre los géneros está en el acento que pone el documental en el punto de vista del autor, en la mirada y en la forma que él tiene que aproximarse a los personajes o situaciones que trabaja.

Con este elemento autoral encima, el documental se presenta como una “intervención creativa de la realidad”. Lo que a través de la mirada se transforma en una puesta en escena de lo real.

⁴ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Pág. 117

En la etapa de investigación nos preocupamos de observar la realidad con todos sus matices, tratando de respetar la actualidad y las vivencias reales de los personajes. El énfasis en tal o cual aspecto de sus vidas fue dado por nuestra mirada. Al tener un encuadre determinado y al extraer determinados puntos de sus realidades, no puede ser considerado un relato objetivo o imparcial, por el contrario, “Antes que todo” se presenta como un texto subjetivo, intencional. Esto representa una serie de desafíos, ya que se expone de manera articulada la “vida cotidiana” de terceros. Esto implica responsabilidad y compromiso con los protagonistas y sus circunstancias.

Cómo plantea Oscar Garaycochea, *“El documental permite ignorar o distorsionar la realidad, tanto o más que la ficción. La única -y fundamental- diferencia que debe añadirse: nadie le perdona al documental que mienta”*⁵.

Al compararlo con la ficción existen diferencias importantes, las que se marcan en todas las etapas del proceso. El documental tiene menor control sobre su tema que la ficción, donde la posibilidad de inventar historias y personajes crean un escenario retratable muy diferente. Esta manera de interpretar la realidad y reelaborarla implicó tomar decisiones consistes que por un lado ayudaran a argumentar la historia, mientras que por otro, resaltaran una ética clara. Reelaborar no fue para efectos de este documental una manipulación somera de las historias y sus personajes, por el contrario, fue una construcción donde las imágenes articuladas daban cuenta del sentir y las vivencias de los involucrados. Experiencias que están en sus vidas cotidianas y a las cuales accedimos para contar nuestra historia.

⁵ Garaycochea, Óscar. “Documentales: la realidad como espectáculo” La Nación. 19/08/1994

Reconstruir una parte de la historia

Durante el transcurso del rodaje y edición de “Antes que todo” tuvimos que discutir sobre algunos episodios que sentimos podían trastocar la ética del documental. Uno de ellos ocurrió cuando grabábamos a Jonathan.

Seguíamos una historia de talento y esfuerzos constantes por compatibilizar el estudio con la música. Teníamos una historia entretenida, liviana y esperanzadora dentro de un mundo de padres trabajadores y la vocación de un profesor decidido a sacar adelante a sus alumnos músicos.

Estábamos en plena etapa de rodaje, cuándo recibimos una llamada de la madre de Jonathan. Ella nos contó que su hijo se retiraba de la Escuela Moderna, debido a las presiones que sufría en el colegio por faltar tanto a clases. Hasta ese momento, sabíamos que Jonathan tenía una rutina muy agitada, pero nunca pensamos que eso lo perjudicaría de tal modo que tuviese que abandonar la beca que más proyección le podía dar en el ámbito musical, ya que a pesar de su corta edad, le permitía una vez terminado cuarto medio, convalidar todos sus años de clases por un título académico: intérprete musical en trompeta. Todos sus sueños se cortaban –para los efectos de nuestra película- con la llamada telefónica, cambiando el curso de lo que teníamos planeado.

Ahora un importante conflicto marcaba su presente y nos daba paralelamente un elemento a abordar a través del documental. Jonathan Miranda estaba entre la educación formal y la educación musical. Si bien había transformado a la trompeta en su futuro, exigencias sociales y presiones escolares le exigían que le diera sólo el carácter de “extraprogramático” a lo que más le gustaba hacer en la vida. Esa pérdida

se transformaría en el conflicto que de ahí en adelante nos habíamos propuesto transmitir. El problema era que Jonathan ya no iba más a la Escuela Moderna de Música y no teníamos grabado este escenario. No conocíamos a través de imágenes lo que él había vivido en ese lugar.

Acá vino nuestro conflicto. Hablamos con algunos documentalistas –Paola Castillo, Oscar Garaycochea y Francisco Hervé- sobre si era ético o no reconstruir estos escenarios y llegamos a la convicción de que sí lo era. Además, si Robert Flaherty, lo había hecho en “Nanook el esquimal” en los inicios de las películas documentales, claramente lo podríamos hacer, siempre y cuando respetáramos las secuencias que efectivamente Jonathan realizaba en la Escuela Moderna.

Cada uno de los involucrados estaba al tanto de esta reconstitución. Con el consentimiento de sus padres, de los profesores, del director de la Escuela Moderna, y del mismo Jonathan, nos dimos la tarea de rearmar los días en que el pequeño músico asistía a la academia de Vitacura. Afortunadamente la naturalidad de los involucrados jugó a nuestro favor, consiguiendo los resultados esperados. Así fuimos a buscar a Jonathan a su casa en Talagante e hicimos el recorrido habitual que él hacía hasta la Escuela Moderna.

La modalidad del documental

Si nos basamos en el libro “La representación de la realidad” de Bill Nichols, podemos decir que “Antes que todo” responde a una modalidad interactiva, la que se hace evidente en la relación que se establece entre los sujetos o protagonistas del filme y las realizadoras.

Es claro que en este documental la voz la tienen los protagonistas y son ellos quienes llevan el hilo conductor de las historias. Sus entrevistas nos permiten hilar un argumento que traspasa todo el relato. El discurso oficial se desplaza hacia los actores sociales, para ser ellos quienes dirijan una parte esencial de la argumentación del documental.

En el montaje, y con el objeto de mantener la continuidad entre los puntos de vistas individuales, desechamos la idea de poner una voz en off externa -una voz de autoridad que relatara-, priorizando a los protagonistas.

“El montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general, sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre realizador y agentes sociales”, dice Nichols⁶

Uno de los elementos más importantes de nuestro documental y que denota que es un texto interactivo, es que los protagonistas siempre se dirigen hacia otro tras la cámara, que en este caso seríamos las realizadoras. Nuestra presencia física nos es tan evidente, pero siempre estamos presentes, ya sea en las preguntas que hacemos o porque los sujetos siempre se dirigen y nos hablan a nosotras. En este sentido, y siguiendo a Nichols: *“El texto interactivo adopta muchas formas, pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador. Cuando se oye, la voz del realizador se dirige hacia los actores sociales que aparecen en la pantalla en vez de al espectador... La cualidad del tiempo presente es intensa y la sensación de*

⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*, Pág., 79.

*contingencia es clara. Los acontecimientos que van a tener lugar pueden tomar caminos alternativos según el proceso de interacción de que somos testigos*⁷ .

⁷ Nichols, Bill. Pág. 83

V.

ANEXOS

Material y equipos ocupados

- Cámara Mini/DV Sony 150
- Trípode Manfrotto
- Micrófono unidireccional
- 18 cintas mini/dv
- Audífonos
- Computador Macintosh
- Programa Final Cut

Presupuesto

Inicialmente no contábamos con un presupuesto fijo para la realización del documental. Los gastos se realizaron en la medida en que fue siendo necesario hacerlos. Calculamos que desde la etapa de investigación hasta la posproducción se gastó en términos reales unos \$270.000, los que fueron desembolsados íntegramente por las autoras de esta tesis.

A pesar de que la cifra no fue menor para nosotras, podemos decir que este bajísimo presupuesto se debe en gran medida a que no tuvimos que incurrir en el gasto de

arrendamiento de equipos y salas de edición, ya que utilizamos el equipamiento que ofrece la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile para estas instancias.

La mitad del dinero se gastó en cintas, mientras el resto se utilizó para costear el traslado equipos y gastos en terreno.

Para la realización del documental decidimos no solicitar ningún tipo de auspicio, para no comprometer ni tiempos ni presiones de terceros en el resultado final.

	Precio unitario	Cantidad	Total
Cintas Mini Dv	\$5.000	20	\$100.000
Transporte (Pasaje y bencina)	\$50.000		\$50.000
Cattering	\$40.000		\$40.000
Postproducción	\$60.000		\$60.000
Otros (Carátula, impresión, anillado, etc.)	\$20.000		\$20.000
TOTAL			\$270.000

Bibliografía

- Nichols, Bill. "La representación de la realidad". Cuestiones y conceptos sobre el documental. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991.
- Garaycochea, Óscar. "Documentales: la realidad como espectáculo". La Nación. 19/08/1994
- Essman Ibáñez, Verónica. "Documental político: en rodaje, transformaciones narrativas del género en Chile". Seminario de Investigación, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile. Santiago, 2002.

PRIMERRA PÁGINA ES PORTADA:

- TIENE QUE SER EN FONDO AZUL MARINO OSCURO, CON LETRAS DORADAS.
- LAS LETRAS SON TIMES NEW ROMAN 12. EXCEPTO EL TÍTULO “ANTES QUE TODO”, QUE ESTÁ EN LETRA 50.