



Facultad de Artes  
UNIVERSIDAD DE CHILE

## **Trabajadores Secundarios**

Estrategias de restitución simbólica a los trabajadores invisibilizados en el documental  
“La República del Fin del Mundo”

Actividad formativa equivalente para optar al grado de Magíster en Artes Mediales

JOSE ALFREDO BAHAMONDES VALENCIA

Profesor guía:

Luis Montes Rojas

## Índice

Índice	2
Agradecimientos	3
Resumen	4
Statement	5
Introducción	6
Objetivo general	12
Preguntas de investigación	12
I - Información contextual	13
1.1 Territorio	14
1.2 Documental y documento.	22
1.3 Discusión teórica	29
II Práctica Artística	41
2 - Ejercicio Artístico	42
2.1 Reproducción de créditos.	43
2.2 Territorio, memoria familiar y archivo.	59
2.3 Espacio público de El Principal	84
Referencias Bibliográficas	109

## **Agradecimientos**

A Luciana por su apoyo incondicional y por compartir la emoción de conocer un territorio desconocido. A mi padre Pablo, a mi madre Verónica y a mi hermano Pablo, por apoyos diversos a lo largo del proceso.

Al profesor Luis Montes Rojas, por proponer coordenadas para reflexionar en mi proceso.

A los docentes Mónica Bate, Angela Cura y Sean Moscoso, por sus valiosos comentarios y reflexiones. Profesor Reinhard Schulz por sus recomendaciones sobre los procesos fotográficos.

A los pircanos y principalinos que han abierto sus casas y resultan co creadores de esta obra: Damian Pizarro Moreira, Ana Pizarro, Carlos Romero, Isabel Martinez Gomez, Vicente Miranda Ulloa, Fernando Miranda Ulloa, Aladino Pizarro Gomez, Juanita Lobos, Marco Ulloa, Andrónico Ulloa, Sergio Ulloa, Germán Moraga, Gilberto Marchant Pizarro y su esposa Sara, Adriana Ulloa, Carlos Valdenegro Ulloa. comunidad Liceo El Principal,

Por sus generosas gestiones a Erika Kellinghausen, Angélica “Pepita” Muñoz, Catalina Mayorga y su esposo Aldo, Jerónimo Mena, Valentina Bahamondes y Gonzalo Gutierrez.

A Bruno Bettati por sus reflexiones y ayuda en gestiones ante el INA, y a Claudia Barattini por su apoyo.

A Magdalena Jordán González por presentarme el documental con asombro.

Miguel Olguín, Rodrigo Olivares y Boris Vielma, al Taller de Grabado Independiente de Valparaíso y al taller Linotipia La Chilena.

## Resumen

"Trabajadores Secundarios" es una obra de creación artística que, a través de diversas prácticas materiales, investigación territorial y procesos relacionales, propone un ejercicio de memoria y restitución simbólica en la localidad de El Principal, en la comuna de Pirque. Este sitio fue presentado en 1962 en el documental francés *"La República del Fin del Mundo"* como un ejemplo de latifundio durante un período de incipiente Reforma Agraria.

Un análisis crítico de esta película revela decisiones formales que destacan al dueño del fundo y al capataz, pero omiten a los trabajadores. La presente obra busca rescatar del anonimato a esos trabajadores invisibilizados en el documental; junto con sus nombres, emergen sus historias familiares y las estrategias que emplean para posicionar sus relatos en los espacios donde se llevaron a cabo las filmaciones.

## Statement

Antes que cineasta o artista, me reconozco como un trabajador. Esta condición, aprendida tempranamente, me permite comprender el trabajo desde una dimensión sensible, en la que los oficios y los materiales se entrelazan con la realidad social de los trabajadores y sus condiciones de vida.

Mi práctica artística se centra en el cruce entre memoria, identidad y espacio público. A través de diversas disciplinas, propongo por objetivo la visibilización de las historias de aquellos que han sido relegados al silencio, aun en contextos de transformación social. Es en este marco que surge "Trabajadores Secundarios", impulsada por la necesidad de abordar la representación de los trabajadores en el arte y el documental.

Los trabajadores agrícolas de la comunidad rural El Principal son quienes dotan de sentido a este ejercicio artístico. En 1962, fueron filmados para el documental francés "*La República del Fin del Mundo*", un archivo que no registra sus nombres, ni siquiera el del único inquilino entrevistado: don Joselino Moreira Miranda. A través de prácticas materiales y relacionales, mi obra busca poner en valor la historia de esos trabajadores invisibilizados, creando un gesto de reconocimiento tardío y en su mayoría póstumo.

Al indagar en estas historias familiares, propongo un diálogo entre el pasado y el presente, saldando una deuda inmaterial que es relevante en lo simbólico. Cada gesto es una invitación a reflexionar sobre la historia comunitaria, reconocer la importancia de cada voz en la construcción de la memoria social.

## Introducción

La presente tesis documenta los diversos aspectos del proceso de creación artística de la obra “Trabajadores Secundarios”, un proyecto que surge a partir del análisis crítico y la problematización de los aspectos territoriales invisibilizados en el documental “*La República del Fin del Mundo*”. Este documental, realizado en Chile en 1962 por los cineastas franceses Jacques Krier y Pierre Dumayet para el programa de investigación periodística “*Cinq Colonnes à la une*”, se centra en tres territorios del país: Pirque, Chuquicamata y Tierra del Fuego. Su enfoque principal es la crítica a un modelo económico colonial y la identificación de sus consecuencias sociales, políticas y económicas.

La obra “Trabajadores Secundarios” toma como referencia el fragmento filmado en El Principal, en la comuna de Pirque, indagando en las impresiones que este documental ha dejado en la comunidad como registro de la existencia y testimonio de sus antepasados, además de su función como primer archivo filmico del territorio. El fragmento expone las precarias condiciones de vida de los campesinos, resaltando la falta de derechos fundamentales, como la educación y el derecho al voto, y un régimen laboral de carácter feudal que obligaba a los descendientes de los trabajadores a comenzar a prestar labores en el fundo desde la infancia, afectando su escolaridad y perpetuando la servidumbre. Estas condiciones se presentaron como un argumento clave para la implementación de la Reforma Agraria, la cual se encontraba en su fase inicial, y que llegaría a El Principal en 1968.

Este documental no fue conocido en la comunidad hasta el año 2012, cuando una versión pirata de baja resolución fue incorporada en un canal de Youtube<sup>(1)</sup>, que recolecta diversos archivos filmicos de Chile.

---

Canal de Matias Wolff, recopila material de archivo audiovisual extranjero, donde se registra la Unidad Popular y la Dictadura Chilena. [https://www.youtube.com/watch?v=yHJ30pXDeb8&ab\\_channel=MatiasWolff](https://www.youtube.com/watch?v=yHJ30pXDeb8&ab_channel=MatiasWolff)

El documental aborda de manera crítica el subdesarrollo derivado de la explotación colonial, utilizando dos modalidades documentales, según las categorías establecidas por el teórico Bill Nichols: la modalidad expositiva, caracterizada por una voz en off que guía el discurso y otorga legitimidad a los argumentos presentados, y la modalidad interactiva, basada en entrevistas directas con personas vinculadas a los acontecimientos retratados. En el fragmento filmado en El Principal, se registran tres entrevistas. La primera es con Guillermo Vial (2), capataz del fundo, quien describe las capacidades técnicas de la hacienda, las condiciones laborales, las formas de pago de salarios y la administración general del terreno.



(2) *"La República del fin del Mundo"*  
(Krier, 1962, 0:03:56)

La segunda entrevista, que sirve como punto de partida de la presente obra, es con un anciano peón de la hacienda conocido como Don Lino (3), quién responde preguntas sobre su vida familiar, alfabetización y derechos fundamentales. Su testimonio termina en un profundo silencio cuando se le pregunta si le daba lo mismo que la tierra que trabajaba fuera suya o de los patrones.



(3) *"La República del fin del Mundo"*  
(Krier, 1962, 0:06:30)

La tercera entrevista es con Vicente García Huidobro(3), uno de los dueños del fundo, quien explica que la propiedad ha pertenecido a su familia desde el siglo XVIII(4), otorgada por la Corona española como recompensa por un servicio prestado, aunque no se especifica el servicio en cuestión.



(2) *"La República del fin del Mundo"*  
(Krier, 1962, 0:07:05)



(4) *“La República del fin del Mundo”*  
(Krier, 1962, 0:07:15)

El proceso creativo de “Trabajadores Secundarios” se inicia a partir de las omisiones evidentes en el documental, particularmente en el trato hacia los campesinos. A pesar de la relevancia del testimonio de Don Lino, este no es presentado por su nombre, y el resto de los trabajadores tampoco son identificados, ya que el documental carece de créditos finales. Esta omisión, junto con los silencios y gestos registrados en el film, constituyen la base conceptual de la obra artística, cuyo objetivo es reivindicar la existencia y las identidades de quienes fueron registrados en el documental.

La obra reconoce estas ausencias como una deuda con la memoria comunitaria, proponiendo saldarla mediante diversos procedimientos artísticos que permitan otorgar el reconocimiento negado. Primero, se han identificado a los trabajadores anónimos; luego, se explora su legado y memoria familiar; y finalmente, retornando las imágenes del documental al espacio público como un reconocimiento comunitario a sus antiguos habitantes.

La obra se compone de diferentes acciones. En primer lugar, se diseñó un dispositivo manual para la reproducción de los créditos faltantes en el documental. Esta nómina, común en la realización cinematográfica, funciona como un índice para un ejercicio de reconocimiento,

organizando los nombres de aquellos que quedaron en el anonimato. Estos nombres fueron obtenidos mediante un proceso de vinculación directa con los habitantes actuales de El Principal.

Un segundo gesto surge del ejercicio de vinculación con el territorio, lo cual permitió la creación de un tejido comunitario de informantes y participantes. En este contexto, los relatos, imágenes y materiales del pasado son resignificados, otorgando sentido y visibilidad a la existencia de aquellos que habitan en la memoria y en los relatos de sus coterráneos, a través de la conformación de archivos familiares de curaduría doméstica y registros audiovisuales de testimonios.

Finalmente, un tercer gesto consiste en el reconocimiento público de los trabajadores mediante la instalación de placas de fotograbado en dos locaciones filmadas en 1962, las cuales han resistido a la modernización territorial: una bodega y el colegio. Este procedimiento tiene como objetivo devolver las imágenes del documental a la comunidad, posicionando a los trabajadores como íconos de reconocimiento público. Al hacerlo, se disputa simbólicamente el territorio, trasladando las prácticas de memoria desde el ámbito íntimo hacia el espacio público. Este gesto reivindica su protagonismo en la historia local, integrando sus memorias en el paisaje urbano.

El resultado final es una obra de múltiples capas, que incluye interacción, exhibición de materiales provenientes de la curaduría comunitaria y una ocupación simbólica del espacio público en El Principal. Todas estas estrategias están orientadas a otorgar reconocimiento a los trabajadores y sus familias, y su relevancia para la memoria histórica del territorio.

La tesis se organiza en dos grandes ámbitos: el contexto histórico y la práctica artística. En el primer ámbito, se analiza la transformación histórica del territorio de El Principal, desde sus orígenes prehispánicos hasta el periodo del latifundio y la Reforma Agraria. Se examina también el papel del cine en la promoción de la Reforma Agraria, a través de registros del campo chileno que destacan aspectos técnicos y valoran el trabajo de los campesinos y sus familias. En el ámbito de la ficción, se aborda el caso de *El Chacal de Nahueltoro*, clave para comprender la

relevancia de *La República del Fin del Mundo* en este contexto. Finalmente, se discuten los conceptos teóricos centrales de la obra.

El segundo ámbito se enfoca en los procesos de creación artística, destacando el ejercicio relacional con la comunidad de El Principal. En este proceso, los habitantes no solo contribuyeron con relatos y materiales que permitieron reconstruir su historia, sino que también participaron activamente en el diseño de estrategias de restitución simbólica. De esta manera, se reportan los diferentes procedimientos materiales que conforman la obra, desde el diseño y evolución de los dispositivos utilizados hasta la experimentación con imágenes, soportes y formas de exhibición.

A modo de relato inicial: el año 1964, mientras iba a cobrar su pensión en la comuna de Puente Alto, falleció don Joselino Moreira Miranda, conocido como don Lino. Sus restos descansan en el Cementerio Municipal de Pirque, donde conocí su nombre y el de otros campesinos filmados en el documental.

## **Objetivo general**

Realizar un ejercicio de creación artística que reconozca y visibilice a los trabajadores de la localidad de El Principal, en la comuna de Pirque, quienes en 1962 fueron representados de manera anónima en el documental francés *“La República del Fin del Mundo”*, el cual identificaba únicamente a los patrones. Este ejercicio artístico abarca diversas prácticas, incluyendo procesos gráficos, el diseño de archivos familiares, registros audiovisuales y la instalación de fotograbados en el espacio público, utilizando soportes rígidos como medios de expresión.

## **Objetivos específicos**

1. Realizar un ejercicio de reconocimiento y puesta en valor de los trabajadores invisibilizados por la inexistencia de los créditos finales del documental *“La República del fin del mundo”*.
2. Proponer una estrategia de sustitución del visionado cinematográfico por una experiencia activa y reflexiva.
3. Iniciar un proceso de exploración en los archivos familiares de los trabajadores, en la comunidad de El Principal

## **Preguntas de investigación**

1. ¿Qué procedimientos artísticos permiten poner en valor la existencia de personas comunes?
2. ¿De qué manera una obra de arte puede cuestionar el derecho de reconocimiento de unos respecto a otros?
3. ¿Cómo hacer reflexionar a un público sobre el esfuerzo, el trabajo, y su respectiva retribución?

# I - Información contextual

Territorio

Documental y documento

Discusión teórica

## **1.1 Territorio**

Los siguientes párrafos tienen por objetivo describir las principales características del fundo El Principal, considerando los contextos históricos, políticos y sociales, relevantes para el proceso de la Reforma Agraria. A lo largo de sus párrafos, se describirán antecedentes históricos, abordando los rastros de los pueblos originarios, el traspaso de los territorios aborígenes a comerciantes españoles, la herencia colonial en los procesos económicos y productivos, y cómo estos sometieron al trabajador agrícola a una vida de precariedad y servidumbre.

### **Antecedentes Históricos**

Diversos hallazgos arqueológicos y estudios etnohistóricos han revelado un panorama detallado del territorio antes de la colonización española, destacando prácticas culturales, organización política, distribución de tierras y toponimia original. Estos estudios confirman el dominio incaico en Pirque, El Principal y Río Claro, evidenciado por la construcción de canales, acequias, un tambo y un puente sobre el río Maipo que conectara el valle del Mapocho con Angostura.

Durante el periodo preincaico, se identificaron dos culturas principales: Llolleo (200-500 d.C.) y Aconcagua (900-1500 d.C.). Hallazgos en Andelmo muestran la manufactura local de herramientas y utensilios de andesita, mientras que en Cerro Divisadero, la ausencia de proyectiles y la presencia de infraestructuras como acequias y canales sugieren una transición de la caza a la agricultura, reflejando un estilo de vida sedentario y organizado en comunidades agro-alfareras.

La conquista de Chile y los saqueos de recursos indígenas provocaron una violenta reestructuración de las condiciones de vida de los aborígenes, quienes fueron sometidos a un régimen de racionalización y subordinación del trabajo productivo, abandonando sus principios de subsistencia agrícola y organización comunitaria. Durante la Colonia, el desconocimiento de la lengua española por parte de los aborígenes facilitó la implementación de estrategias fraudulentas para la venta de extensos territorios a cambio de bienes menores.

Los bienes acumulados por los comerciantes, finalmente quedaban inscritos en los títulos de Castilla, que según indica Murillo (2021) funcionaban como una reserva para la mantención del linaje para los descendientes.(p.257)

Alonso de Córdoba y Rodrigo de Quiroga aparecen como figuras relevantes al inicio de las transformaciones derivadas de la conquista, siendo encomenderos de los aborígenes que habitaban en las zonas de río Clarillo y Pirque.

Juan Fernández de Córdoba, hijo de Alonso de Córdoba, fue quien añadió nuevas extensiones de terreno a su patrimonio, mediante la adquisición de las tierras por donde fluye el río Clarillo, las cuales fueron de propiedad del cacique Sebastián Licanpillán, y cuyo derecho ancestral sobre estas tierras, fue cedido en una transacción donde recibió algunas telas, “200 ovejas, 50 carneros, una yunta de bueyes, dos hachas y un sombrero.” (Gómez, Prado, Ocaranza, 2014, p.76).

Del mismo modo compró a su vecino Juan Fernández de Tobar la estancia El Principal, la cual se extendía por 750 hectáreas, y contaba con 500 cabezas de ganado.

En 1782, Francisca Javiera de Morandé, viuda del comerciante Francisco García de Huidobro, inscribe la hacienda El Principal dentro del mayorazgo García Huidobro, junto con diversas disposiciones patrimoniales y de gestión de beneficios adquiridos de la corona española.

En la escena de entrevista a Vicente García Huidobro, esta información es comentada sin entrar en detalles, sin embargo, dada la relevancia histórica para el relato republicano de Chile, abordaremos algunos elementos clave para caracterizar la familia que tuvo bajo su dominio estos territorios por casi dos siglos, hasta la Reforma Agraria.

## Mayorazgo García Huidobro

A principios del siglo XVIII, la corona española identificaba dos aspectos problemáticos en la gestión de las colonias en América, por una parte en Chile se estaba realizando una extracción significativa de minerales, con un bajo nivel de beneficios, generando un decaimiento en la minería, y por otra parte existía un déficit de monedas, que dificultaba las operaciones comerciales, motivos que volvieron urgente la creación de una casa de moneda.

Ante el requerimiento de la Corona, el comerciante de negros Francisco García de Huidobro, asume la responsabilidad de emprender este negocio, el cual demandaba diversas competencias técnicas sobre materiales, herramientas y tecnologías de acuñado, además de una importante inversión económica. Como describe Amunátegui (1903) fue solventada por su capital personal, la dote de su esposa Francisca Javiera de Morandé, y la gestión de financiamiento con otros comerciantes cercanos, para así completar el alto monto que esta inversión demandaba.(p.85)

Finalmente en 1749, se realiza el sello de la primera moneda en Chile, una media onza con el busto del rey Fernando VI.

Como indica Amunátegui (1903) la creación de la Casa de Moneda no solo agiliza la actividad comercial local, sino que sentó las bases para que la Corona decretara la prohibición de sacar de Chile el oro extraído, siendo la prioridad la producción de monedas.



*Moneda de media onza - Fernando VI  
Casa de Moneda de Chile*

Los mayores obstáculos para esta empresa, estaban dados por la Casa de Moneda de Lima, la cual perdía influencia sobre estos territorios, así también por los intereses de algunos comerciantes, que se vieron afectados por la prohibición decretada sobre la extracción de oro.

La influencia de García de Huidobro dentro de la aristocracia chilena alcanzó su punto más alto en 1755, cuando adquirió por 20.000 pesos uno de los cuatro títulos de Castilla que la Corona española puso a la venta en Chile.

En 1756, con el título nobiliario de Marqués de Casa Real, se establece un mayorazgo que incluye diversos bienes materiales y cargos obtenidos a título perpetuo para su descendencia. Este mayorazgo contenía además una serie de condiciones destinadas a preservar la integridad patrimonial de la familia a lo largo del tiempo.

Francisco García de Huidobro gozaba de prestigio en Chile gracias a su cargo de alguacil mayor de la Real Audiencia, que desempeñaba en representación de la corona española. Además de su posición social, acumuló importantes riquezas gracias al comercio y los beneficios obtenidos por la Casa de Moneda, de la cual fue propietario hasta 1770. Como relata Amunátegui (1903), ese año, como parte de las reformas modernizadoras impulsadas por el rey Carlos III en la gestión de los recursos reales, la Casa de Moneda fue incorporada a la Corona. García de Huidobro, obedeciendo de inmediato la orden real, demostró su lealtad al ofrecer voluntariamente a sus esclavos para que trabajaran sin remuneración en la Casa de Moneda durante seis meses, con el fin de instruir a los nuevos obreros en su labor. (p. 87).

En 1773 falleció Francisco García de Huidobro, y fue en 1788 cuando su viuda realizó la inscripción de nuevos activos en el mayorazgo, momento en el cual se registra oficialmente la hacienda El Principal, cuya extensión era de 24.000 hectáreas.

La propiedad de esta hacienda permaneció en manos de la familia hasta 1968, año en que fue expropiada durante el proceso de la Reforma Agraria.

## **Población campesina**

Para comprender las condiciones de vida de los campesinos, es necesario analizar el régimen que organizaba las labores productivas dentro de una estructura social de carácter feudal, la cual influía tanto en las dinámicas comunitarias como en la organización interna de las familias.

Diversos documentos permiten identificar esta estructura de relaciones y roles, y, en consecuencia, describir las condiciones de vida a las que hace referencia don Joselino Moreira en la entrevista.

Los inquilinos descritos por Balmaceda como “los brazos obligados que tiene el patrón para toda clase de trabajos” (1875), vivían al interior del fundo en el cual trabajaban, sin recibir jornal por sus servicios, sino el derecho a un sitio donde vivir y regalías, las que eran distribuidas, según categorías que los organizaban jerárquicamente: inquilinos de a caballo, inquilinos a pie, e inquilinos-peones.

Cómo define Balmaceda (1875) los inquilinos se dividían en tres categorías distintas. Los inquilinos a caballo eran los más privilegiados, con derecho a talaje para 12 animales grandes y 25 ovejas, además de tierras para cultivar trigo y media cuadra para una chacra. Su responsabilidad incluía proveer peones para diversas labores agrícolas y ganaderas, como rodeos y mantenimiento de canales. Los inquilinos a pie, en cambio, tenían derecho a talaje para 4 animales grandes y 12 ovejas, con un terreno limitado para una pequeña chacra de trigo. A cambio de jornales, debían proporcionar peones a caballo para pastoreo y peones para labores generales.

Por último, los inquilinos peones recibían solo vivienda y un pequeño terreno para gallinas y hortalizas, debiendo trabajar gratuitamente en la hacienda, asistir a rodeos y aportar trabajo diario y ocasional, así como disponer de la mano de obra de sus familiares según lo requerido.

En las categorías de inquilinos a pié y peones, las mujeres de la familia realizaban labores adicionales como lecheras, haciendo mantequilla, cosiendo y cumpliendo con otras tareas,

recibiendo una compensación menor que los hombres, destinada a complementar los limitados ingresos familiares.

Tanto los inquilinos, como los peones que debían aportar a la hacienda, se encontraban sometidos a un duro régimen de trabajo, el cual contaba con drásticas medidas disciplinarias, aplicables a discreción del capataz o el patrón.

En primer lugar, se establece que el turno de todos los inquilinos se inicia al amanecer y finaliza al caer el sol, periodo donde solo tienen dos descansos de media hora para comer.

Por otra parte establece diferentes medidas disciplinarias contra los peones, con el fin de sancionar los atrasos, ausencias al trabajo, rendimiento insuficiente, e incluso la sospecha de malas costumbres. Los castigos van desde descuento del jornal, hasta ser expulsado del fundo.

Además, la obligación de hacer trabajar a todos los integrantes de la familia inquilina, es un factor determinante en la incorporación a las actividades productivas a temprana edad, generando un alto índice de analfabetismo y por lo tanto falta de escolaridad en este grupo social.

Pese a que existía un colegio al interior del fundo, su programa llegaba hasta cuarto año básico, sumados a las exigencias antes descritas, se propiciaban las condiciones para una insuficiente formación escolar que solo podían completar quienes tenían la posibilidad de movilizarse hasta la vecina comuna de Puente Alto.

## **Reforma Agraria**

El documental “*La República del Fin del Mundo*”, expone las condiciones de vida de los habitantes de este territorio, el cual se encontraba en una fase avanzada de los preparativos de la reforma agraria. Las escenas realizadas en El Principal, son relevantes para evidenciar el estado de su población, pero concretamente, revela aspectos que son comunes en los diferentes territorios agrícolas de Chile.

Durante las primeras décadas del siglo XX, Chile experimentó el agotamiento de los yacimientos minerales, derivando en el declive del resto de las actividades productivas y económicas, pasando de la autosuficiencia, con amplia capacidad de exportación, a un país dependiente de la importación de alimentos.

La disminución en la producción se fue acentuando durante las primeras décadas del siglo XX y en 1942 termina por volverse un déficit alimentario, que obliga al país a importar productos que podían ser producidos en territorio nacional, situación agravada por el alto costo, principalmente por las condiciones económicas externas en periodo de guerra.

Los déficit fueron en aumento a lo largo de los años, hasta que al inicio de la década de los 60, las importaciones de productos agropecuarios alcanzaban los 137 U\$ millones, cuadruplicando los 33 correspondiente a las exportaciones.(Moreno, p.24)

Otro antecedente relevante, es la presión ejercida por los movimientos campesinos, quienes, desde la década del 30, se organizan en diferentes agrupaciones como “Liga Nacional de Defensa de los Campesinos Pobres”, la “Federación Nacional Agraria” y “Federación de Sindicatos Agrícolas”, siendo uno de sus principales motivos el historial de matanzas de trabajadores realizadas por el gobierno de Arturo Alessandri Palma.

El trabajo no remunerado, las condiciones indignas para la subsistencia al interior de los fundos, la falta de escuelas u otros espacios de formación, conformaban una realidad paupérrima para la población campesina, que fue puesta en relieve por las incipientes organizaciones de trabajadores agrícolas.

La Iglesia Católica asume un rol relevante mediante la creación de Acción Católica Rural y posteriormente el Instituto de Educación Rural, por otra parte, se encargó de visibilizar la pobreza de los campesinos al interior de los fundos. Ya en 1962 realiza un llamado para atender de modo urgente las problemáticas del campesinado mediante la carta “La Iglesia y el campesinado de Chile”, proponiendo como una medida la implementación de la Reforma Agraria.

Por otra parte, también se manifiestan presiones externas para la implementación de la Reforma Agraria, en este caso la FAO, CEPAL y OEA, realizaron estudios para proponer medidas correctivas para las condiciones de la población agrícola.

La implementación oficial de la Reforma Agraria en Chile comienza en 1962, marcando el inicio de la expropiación de fundos y la asignación de tierras a los campesinos que las habían trabajado históricamente.

En el caso de El Principal, la expropiación se realiza en 1968, lo que da lugar a la formación de una administración de asentamiento compuesta por los propios trabajadores del fundo. Esta administración permitió mantener las actividades productivas mientras se llevaban a cabo estudios sobre la calidad del suelo, las capacidades hídricas y la composición poblacional del territorio, con el fin de preparar la posterior división y distribución de las tierras expropiadas.

Durante el período de estudios del terreno, el año 1973 ocurre el golpe de Estado, lo que no interrumpió el proceso, pero sí implicó la intervención de los militares dentro de las decisiones de administración de los territorios, derivando en diversos controles de detención con interrogatorios, que según los relatos de los dirigentes del período, no tuvo asesinatos ni desaparición de personas.

Las acciones de los militares se orientaron con mayor énfasis en la calificación de los campesinos para la asignación de parcelas, modificando las prioridades de acceso, según conducta o afiliación política. Una herramienta para la toma de represalias contra los campesinos, fue la aplicación del DL 208, promulgado en diciembre de 1973, el cual modifica la ley de Reforma Agraria, estableciendo mecanismos para frenar la expropiación de terrenos agrícolas, según testimonios del dirigente del asentamiento El Principal, Aladino Pizarro Gomez.

El destino de El Principal, cuya propiedad se mantuvo intacta por más de dos siglos, se sintetiza en la asignación de parcelas a 47 familias campesinas, asignaciones de sitios de 1 hectarea a inquilinos y la creación del parque nacional Río Clarillo, cuya extensión comprende la mitad del fundo.

## **1.2 Documental y documento.**

Este apartado aborda reflexiones en torno al cine como documento, comprendiendo su temprana e ineludible representación de los trabajadores, por otra parte propone una lectura panorámica de la producción cinematográfica nacional, donde se abordó las condiciones del campesinado y el contexto de la Reforma Agraria. Finalmente se analizan aspectos formales y discursivos del documental “*La República del Fin del Mundo*”, poniendo el foco sobre las estrategias de realización, así como la ausencia de identificación de los trabajadores, comenzando por el único campesino entrevistado.

### **Los trabajadores en el origen del cine**

En 1895, los hermanos Lumière debutaron con "*Obreros Saliendo de la Fábrica*", un cortometraje que capturó a los trabajadores saliendo de su fábrica al final del día. Esta película inicial, junto con otros registros de la vida cotidiana, inicialmente producto del emprendimiento industrial, se convirtieron en documentos sociales no deliberados (Sadoul, 2010).

Este evento filmado brevemente, constituye sólo una parte mínima, dentro de todas las acciones involucradas en ser un trabajador industrial, y la selección concreta de este acontecimiento, según indica Farocki (1991) en en primera instancia es un hito del cual el cine ha perdido interés, y finalmente ha sido objeto de rechazo (p.195).

Recursos cinematográficos como efectos de velocidad alteran los procedimientos para volverlos visualmente atractivos, la selección en montaje y su respectiva elipsis, sintetizan el trabajo a los movimientos principales de cada procedimiento, despojándose de su complejidad procedimental, en pro de una optimización temporal (Comolli, p.105).

Una mirada crítica sugiere que la salida de la fábrica no solo oculta las condiciones laborales, sino que también marca la transición del trabajador de un actor social colectivo a uno individual. Este cambio simboliza el paso de la alienación experimentada durante la jornada laboral a la búsqueda de realización personal en el tiempo libre.

En la década de 1920, el cine como arte y propaganda comenzó a explorar conflictos sociales más profundos. *"Stachka"* de Sergei Eisenstein (1924) narra la desventura de un trabajador que se suicida, luego de ser hostigado tras ser acusado de robo, ilustrando la brutalidad de la opresión laboral, y la consecuente unidad del proletariado contra el abuso, como indica Comolli : “el trabajo solo se puede representar como un castigo” .

### **Nuevo Cine Chileno y Reforma Agraria**

La efervescencia social experimentada durante la Reforma Agraria y la Unidad Popular estuvo acompañada de diversas manifestaciones culturales, entre las cuales el cine jugó un papel fundamental. Este fenómeno, tanto a nivel nacional como parte del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, unificó diversas propuestas autorales de cineastas de distintas regiones del continente, con un objetivo común: la búsqueda de una identidad propia. Este cine asume sus limitaciones técnicas, transformándolas en una estética con sentido de pertenencia territorial, liberándose de los intereses imperialistas norteamericanos y sus modos de representación (Sadoul, 2010).

Con la descolonización como propósito, las narrativas cinematográficas de la época se centraron en las problemáticas campesinas, la miseria y el subdesarrollo, temas profundamente vinculados a la dependencia colonial de estos territorios respecto a los capitales europeos y norteamericanos.

En este mismo sentido, se evidencia una impronta experimental que incluía la improvisación tanto en los aspectos actorales como en el registro cinematográfico. Esta aproximación integraba actores no profesionales y situaciones cotidianas, acortando la brecha entre documental y ficción en términos de recursos narrativos. Al hacerlo, se otorgaba agencia a las personas filmadas, quienes no solo participaban en las películas como sujetos observados, sino como actores activos en su autorrepresentación.

La película de Miguel Littin, *El Chacal de Nahueltoro*, es un drama que expone las precarias condiciones de vida de las familias de inquilinos y gañanes. Basada en la historia real de Jorge Valenzuela Torres, un hombre sin educación y alcohólico, la trama narra su trágico encuentro con Rosa Rivas Acuña(4) , a quien asesinó junto a sus hijos en un acto de violencia impulsado por la ira y el consumo de alcohol. Las condiciones sociales, resultantes de la administración colonial de la tierra, son la causa principal de la desgracia de estos personajes. Mientras Jorge Valenzuela busca desesperadamente un medio de subsistencia mediante trabajos de fuerza, Rosa Rivas y sus hijos se ven desamparados tras ser expulsados de su hogar(5), propiedad de los patrones del fundo donde trabajaba su difunto marido en calidad de inquilino.



(4) “El Chacal de Nahueltoro”  
(Littin, 1962, 0:23:15)



(5) “El Chacal de Nahueltoro”  
(Littin, 1962, 0:22:40)

En el ámbito del documental, encontramos obras que exponen la amplitud del proyecto de Reforma Agraria, destacando como principal característica el sentido de justicia social hacia los trabajadores agrarios, así como la necesidad de abordar el problema de la dependencia alimentaria a nivel nacional, provocada por un desaprovechamiento de la tierra y una insuficiente infraestructura hídrica.

Documentales como *Patria Joven* y *Chile Avanza!* cumplían con promover un proceso político y social centrado en los trabajadores agrarios. En lugar de representarlos simplemente como beneficiarios, estos filmes los convierten en los protagonistas del proceso, enfatizando la importancia de su trabajo para el abastecimiento nacional. Consecuentemente, se construye un relato épico en torno a la figura del campesino. Cabe destacar que no se menciona la cantidad de trabajadores, sino la de familias de trabajadores, lo que evidencia la normalización de la estructura familiar en torno al inquilinato.



(6) "Patria Joven"  
(Prieto, 1964)



(7) "Chile Avanza"  
(Autor desconocido, 1968)



(8) “ Transformación del campo y del campesino”  
(Kuzmanic, 1968)

*Transformación del campo y del campesino* es un documental de amplio alcance descriptivo, ya que no solo expone las condiciones de precariedad de los campesinos, sino que también profundiza en el desarrollo de obras públicas en torno a la producción agrícola. Esto crea un vínculo de responsabilidad social en la integración de los trabajadores en una matriz productiva de características industriales en beneficio del país.

A diferencia de los documentales mencionados anteriormente, que se centran en la construcción de relatos con personajes principales, la obra *La República del Fin del Mundo* se presenta como una fundamentación sobre la modernización económica de Chile, considerando el potencial productivo de los diferentes territorios y sus respectivos recursos naturales.

El documental propone un análisis de política exterior dirigido al público francés, utilizando un método expositivo que se aplica de manera similar en episodios de diversos territorios. Dado el objetivo y el público destinatario, es pertinente cuestionar algunos aspectos estratégicos de su realización. En primer lugar, el uso del retrato de un trabajador específico como portada del capítulo plantea interrogantes sobre su representación. En segundo lugar, se debe considerar el consentimiento de esta persona, quien, como recordamos, no sabe leer ni

escribir. Además, es importante destacar que no solo no se identifica a esta persona en el documental, sino que, en los documentos de INA que respaldan la producción, tampoco se encuentra su identificación, y se le apoda simplemente "Don Nino".

## **La República del Fin del Mundo**

El documental en cuestión forma parte de una serie de reportajes del programa *Cinq Colonne à la Une*, producido por el *Institut National de l'Audiovisuel* (INA). Esta serie se centra en el análisis de las condiciones de vida en países del tercer mundo, afectadas por el colonialismo, las guerras y el subdesarrollo, con una clara orientación editorial de izquierda, reflejando la militancia de sus realizadores en el Partido Comunista Francés. El documental emplea dos modalidades de representación, según las categorías descritas por el teórico Bill Nichols: la expositiva y la interactiva.

Predominantemente, el documental adopta la modalidad expositiva, caracterizada por el uso de una voz en off que guía el relato, proporcionando contexto, descripciones y una perspectiva autoral omnipresente. Este recurso articula el discurso del filme y dirige la interpretación del espectador, ofreciendo una narrativa coherente desde el punto de vista del realizador.

En segundo lugar, se incorpora la modalidad interactiva, que introduce las voces de las fuentes testimoniales. En este caso, el documental incluye tres entrevistas: al dueño del fundo, un capataz y un campesino. La presencia de estas voces añade un nivel de cercanía entre el espectador y los protagonistas, y refuerza la percepción de autenticidad al permitir la participación directa de los actores sociales en el proceso de registro. Este enfoque genera una sensación de veracidad, ya que se evita la intervención del montaje en la presentación de los testimonios, respetando la continuidad entre el contexto y las declaraciones.

Sin embargo, este tipo de representación presenta problemas en las omisiones y el tratamiento de los actores sociales. Siguiendo la crítica de Nichols, se observa un desplazamiento

en la autoridad para representar el mundo histórico compartido tanto por los realizadores como por los sujetos filmados. Mientras que el realizador tiene la capacidad de articular y controlar la narrativa, los actores sociales permanecen subordinados, lo que establece una relación jerárquica. Como señala Nichols: "Cuando tanto el realizador como el actor social coexisten dentro de un mundo histórico, pero sólo uno de ellos tiene la autoridad para representarlo, el otro, que funciona como sujeto de la película, sufre un desplazamiento" (Nichols, p. 132). Este desplazamiento evidencia la distancia entre el realizador y los sujetos filmados, donde la diferencia no solo se traduce en distancia física, sino también en una jerarquía de poder sobre la representación.

### 1.3 Discusión teórica

La obra transita por ámbitos conceptuales que exploran tensiones y, en algunos casos, contradicciones. Los siguientes párrafos abordan aspectos teóricos y conceptuales que permiten ubicar los diversos procedimientos creativos dentro de un marco que sostiene conceptualmente los materiales, acciones y estrategias de la obra.

#### **Decorados humanos**

En el ámbito de los estudios cinematográficos, el *Manual de análisis formal* de Francesco Casetti examina en detalle los diversos elementos que componen un film, evaluando sus funciones semióticas dentro de un sistema de múltiples posibilidades lingüísticas. Casetti introduce la categoría de los "existentes", descritos como “todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc.”. Esta categoría se divide en dos subcategorías: personajes y ambientes (p. 173).

Los criterios que distinguen a un personaje de un ambiente se basan en la cantidad de información que pueden comunicar y su capacidad para ejercer agencia. El criterio anagráfico se refiere al uso de un nombre propio, que individualiza al personaje del entorno. El criterio de relevancia depende del peso narrativo que la persona aporta: cuanto más información o acciones tiene, mayor es su condición de personaje. El proceso de focalización se basa en la aparición de los personajes, destacando aspectos como los primeros planos.

La realización cinematográfica, entendida como un proceso productivo orientado principalmente por la narración, organiza sus estrategias de dirección según criterios productivos más que éticos. En este contexto, el figurante o “hombre sin atributos” no forma parte de las decisiones autorales del director. Georges Didi-Huberman analiza críticamente a los figurantes, describiéndolos como “la noche donde brillan las estrellas”, destacando su papel marginal en decisiones de producción que no son autorales, sino técnicas o presupuestarias.

El concepto de personaje y ambiente, opuestos pero complementarios en el cine, es una preocupación central en la obra del artista Krassimir Terziev. En su instalación *Background Action*, aborda el caso de 300 extras búlgaros contratados para la película *Troya* (2003), que, debido a su apariencia física, se ajustaban al estereotipo del gladiador mediterráneo. Estos extras

fueron llevados a México, donde trabajaron por un salario de 12 dólares diarios, el más bajo de la producción. Tras una huelga, lograron igualar su salario con el de los extras mexicanos, alcanzando finalmente los 22 dólares. Terziev reflexiona sobre la violencia inherente a las condiciones de explotación laboral en el cine, donde los figurantes son contratados por su bajo costo. Aunque su protagonismo se limita a las fotos tomadas en el set con sus vestimentas y utilería, sus testimonios ofrecen una visión crítica del proceso.



Exhibition view, Sofia City Art Gallery, 2007

Los obreros trabajan en el campo, los niños salen de la escuela, y otro trabajador cobra su salario, mientras la voz en off nos informa que lo gastarán en alcohol. Estas conclusiones de Pierre Dumayet son las que guían el documental, en el que el pueblo aparece como un pretexto visual sin agencia. Quienes tienen voz no tienen nombre.

El pueblo entero cumple una función cinematográfica sin protagonismo, quedando relegado a la categoría de figurante. En este rol, forman parte de una operación racional de

producción que exige una masa humana sin atributos, con una relevancia equivalente a la de un decorado.

Didi-Huberman analiza las condiciones de reconocimiento de los figurantes y los sitúa en lo más bajo de la cadena de producción. No están sujetos a decisiones autorales, sino a consideraciones productivas que gestionan estos cuerpos como objetos en un plano sin protagonismo, regidos por principios de recursos, no de autoría (pp. 153-154).

### **Consideraciones sobre los créditos**

Los créditos de una obra cinematográfica cumplen una función esencial: reconocer a quienes participan en su realización. Este segmento detalla las funciones principales y secundarias, ocupando varios minutos al final de la obra. Su duración es proporcional al trabajo y complejidad de cada producción.

En la industria audiovisual actual, y en particular en las plataformas de *streaming*, se ha normalizado la omisión de los créditos. Mientras que el *streaming* permite omitirlos para ofrecer otros productos, la televisión suele cortarlos, y el cine enciende las luces de la sala tan pronto como aparecen. Esto refleja que, incluso dentro del sistema que regula las distintas dimensiones del proceso cinematográfico, el reconocimiento de quienes hacen posible la obra no se considera relevante.

Aunque los créditos son aceptados como parte integral de las películas y en algunos casos puede haber escenas posteriores a los mismos, la falta de interés por parte del espectador ha generado una indiferencia hacia este segmento. En el caso de *La República del Fin del Mundo*, la principal invisibilización no se debe a las dinámicas de exhibición, sino a una omisión deliberada por parte de los realizadores, quienes optaron por no reconocer a las personas representadas en el documental.

## **Sobre lo interactivo**

La sustitución del visionado pasivo por la interacción con un dispositivo mecánico de carácter cinematográfico sintetiza tres perspectivas sobre la relación entre el cine y las personas:

**Estrategias subalternas de visionado:** La visualidad occidental ha establecido un régimen sensorial predominantemente ocular. En contraste, las perspectivas epistemológicas de la antropóloga indigenista Silvia Rivera Cusicanqui abogan por la generación de saberes desde la vida cotidiana, junto con la restitución sensorial que va más allá de lo meramente visual. Rivera lo describe de la siguiente manera:

“Es una forma de replantear el papel de la visualidad en la dominación y también sirve como forma de resistencia. Se trata de descolonizar la conciencia propia, superar el oculoctrismo occidental y convertir la mirada en parte de una experiencia completa, orgánica, que implique los otros sentidos también, como el olfato o el tacto. Es decir, reintegrar la mirada al cuerpo.”

(Rivera Cusicanqui, 17 de febrero de 2019) “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”.<https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>

**El acervo físico:** Como indica el antropólogo David Le Breton, el humano aprende del mundo al experimentarlo físicamente, proceso en el cual desde la infancia se apropia de registros culturales, mediante la transmisión de saberes del trabajo de los adultos y la actividad cotidiana. Le Breton lo sintetiza de la siguiente manera:

“El individuo hace cuerpo con su cultura. El peso del control social, de los imperativos y las exigencias del medio social se siente poco. La contingencia de su condición se convierte para él en evidencia; no se imagina que habría podido nacer y desarrollarse en otro lugar”(p.26)

La energía que cada persona invierte en el funcionamiento del dispositivo genera una experiencia subjetiva de esfuerzo y recompensa. Esta interacción con la tecnología se convierte en una experiencia de trabajo que evoca la relación entre el esfuerzo físico y el resultado.

**Castigo y sensibilidad:** El cine, como señala Harun Farocki, tiende a ocultar las brutales condiciones laborales, mientras que Jean-Louis Comolli sugiere que el trabajo sólo puede representarse como un castigo. En este contexto, el esfuerzo invertido en operar el dispositivo permite al espectador-actante compartir, de manera simbólica, el castigo de los trabajadores retratados en la película. El filósofo Richard Rorty plantea que la experiencia de la sensibilidad, y por ende la solidaridad, surge a través de la identificación con el otro sufriente (p.179) .

Aunque las vivencias de los campesinos retratados son incomparablemente más duras de lo que el cine puede representar, el dispositivo busca conectar al espectador con las dificultades y el esfuerzo, vinculando la experiencia cinematográfica con las realidades del trabajo.

## Coordenadas sobre la memoria

*“La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo resolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra. “*

**Walter Benjamin**

Establecer un diálogo sobre la memoria implica, de manera inevitable, transitar entre diversos conceptos, prácticas y perspectivas que se hallan en constante tensión, dada la naturaleza dinámica del tiempo. El proceso fluye a través de un tejido rizomático compuesto por personas, que abarca desde núcleos familiares hasta grandes poblaciones. Asimismo, se distinguen los discursos, las jerarquías e instituciones que median la memoria, junto con las condiciones de poder que determinan las estrategias comunicativas y/o simbólicas sobre las que esta opera.

"Como punto de partida para la discusión, resulta pertinente la observación del historiador Gabriel Salazar respecto a la generalización del concepto de memoria desde su enunciado, mediante el uso del artículo 'la', el cual confiere una condición abstracta que dificulta su vinculación con la realidad concreta. A lo largo de los siguientes párrafos, se presentarán diversas perspectivas que adjetivan la memoria, lo que permitirá comprender los discursos y las jerarquías que la estructuran.

El historiador social Gabriel Salazar propone tres categorías de memoria, las cuales están definidas por la jerarquía con la que se ejercen y los relatos que las nutren. Si la historia distingue entre vencedores y vencidos, es el relato de los primeros el que alimenta la memoria oficial, 'la memoria del Estado, o, si se prefiere, del sistema; en última instancia, de la legalidad o de las élites dominantes'. La memoria historiográfica, por otro lado, se caracteriza por su validez, producto del ejercicio académico en el ámbito de las ciencias sociales. Finalmente, se distingue la memoria social, desprovista de jerarquías y formalidades, que 'es memoria concreta, basada en la experiencia, por lo común sensorial y física' (Salazar, p. 44).

Estas categorías no sólo permiten establecer coordenadas sobre aspectos formales, sino también categorizar a las personas que conforman una sociedad. El Estado, más allá de sus instituciones, opera en la misma esfera que las élites. Aunque, por definición, no son lo mismo —pues mientras uno cumple funciones de organización política del espacio social, las élites actúan en distintos ámbitos de la vida social en pro de sus propios intereses, sean estos económicos, políticos o parte de una agenda propia—, ambas estructuras están interrelacionadas. Las élites no ostentan su posición solo por sus recursos materiales, sino por la alcurnia, sostenida en un relato que remite a sus antepasados (nobles, héroes militares, políticos), constituyendo un sistema de privilegios mantenido simbólicamente.

Esta forma de memoria, caracterizada por su larga duración, se materializa en el monumento, un recurso simbólico relevante. De él, se pueden destacar dos aspectos fundamentales: estabiliza las condiciones de poder del presente mediante un relato sobre el pasado histórico, y, como profundiza Félix Duque, los gobernantes actuales se ven a sí mismos como herederos legítimos de esos personajes representados, dotando a la nación de una identidad que busca eternizarse, como si el tiempo no afectara esa versión congelada de la historia(p.112).

Existe, sin embargo, plena consciencia del paso del tiempo y de los materiales que la conforman, como menciona Brea: “a su alrededor se erige toda una industria, toda una institución social —la de la conservación, la de la restauración— para asegurar que esa erosión, propia del tiempo, sobre la materia misma, no afecte a la imagen” (p11).

Por ello, la memoria social se presenta como el extremo opuesto. Esta memoria, como se ha descrito, corresponde a los 'cabros de la esquina' y los 'cabros chicos'; no se encuentra arraigada en un relato oficial escrito, sino en los tejidos comunitarios, los afectos familiares y, en última instancia, en la experiencia personal. Nadie la resguarda más allá de quienes la experimentan. Por este motivo, su ejercicio carece de métodos o medios determinados, operando en espacios pequeños que van desde lo íntimo familiar hasta espacios abiertos de significación comunitaria. Sus soportes se caracterizan por su fragilidad, y su preservación depende de los cuidados de quienes practican este tipo de memoria”, proceso generalmente colectivo, como menciona Birulés: “no recordamos solos,lo hacemos con la ayuda de otros. En nuestra memoria,

en nuestra experiencia, siempre se conserva y está contenida hasta cierto punto, la experiencia ajena” (p.163)

"El concepto de memoria manipulada actúa como un vínculo entre las dos categorías previamente abordadas. Cortés, al describir las categorías propuestas por Ricoeur, sostiene que se trata de 'un producto de una manipulación concertada de la memoria y el olvido por parte de los detentadores del poder; una memoria frágil e instrumentalizada que cuestiona la identidad, tanto colectiva como personal' (p 39). La relevancia de esta definición radica en que no solo se refiere a la verticalidad con la cual se imponen ciertos relatos, sino que también explicita el proceso mediante el cual estos se incorporan gradualmente en la identidad de las personas. Como señala Cortés: “la memoria es una temporalidad inconclusa, abierta a múltiples reescrituras del pasado”.(p.35)

Otra categoría a vincular es la de "memoria obligada “que reivindica la memoria como un deber, enfrentándose a la historia al proclamarse, de manera sutil, como portavoz de la demanda de justicia de las víctimas. Esta memoria se centra en la obsesión conmemorativa y en la recuperación de tradiciones difuntas.

Este ejercicio adquiere relevancia porque, en este caso, el Estado asume su responsabilidad ante la comunidad. Actúa no sólo como un homenaje, sino como un intento de reparación, o al menos así se propone. La solemnidad obligada de espacios como Villa Grimaldi, Londres 38 o el Memorial Mártires de Antuco, entre otros, contrasta con el tabú de la impunidad, que es también producto del ejercicio punitivo del Estado. Este reconocimiento, sin embargo, sigue siendo uno sin justicia plena.

Gustavo Nielsen, al escribir sobre la obra de Jochen Gerz, señala lo siguiente: “el pasado político es el presente político' y 'un pasado que no se ha convertido en historia, debido a un obstáculo que le impide hacerlo, está en caos”. Ese obstáculo es la injusticia: la negación o relativización de un pasado oscuro sobre el cual se asienta el presente del Estado. El caos, en este sentido, resulta siempre incómodo para el desarrollo de una nación. ()

La obra del artista alemán Jochen Gerz propone un ejercicio de memoria basado en el ocultamiento—o desaparición—como una estrategia que permite abordar la memoria como un

proceso comunitario en constante desarrollo, fundamentado en un diálogo crítico y sensible sobre el pasado. Su obra de 1986, **Monumento contra el fascismo**, consiste en una columna de 12 metros de altura y 1 metro de ancho, revestida en plomo, que funcionaba como un espacio de expresión comunitaria sobre el sentir de la guerra. En este monumento se realizaron todo tipo de manifestaciones: escrituras, rayaduras, e incluso disparos de arma de fuego. Su singularidad radica en la programación del ocultamiento, ya que la columna descendía gradualmente a una velocidad de 2 metros por año, enterrándose bajo el nivel de la calle, hasta desaparecer por completo en 1992, dejando solo su parte superior como una inscripción en el pavimento, similar a una placa.



Monumento contra el fascismo - Jochen Gerz

Como antecedente de esta obra, se relata una anécdota en la cual un anciano, cuya familia fue asesinada durante la guerra, se dispuso a escribir una frase antibélica cuantas veces fuera necesario. Sin embargo, también preguntó: “¿Qué pasará cuando ya no esté?” A lo que Gerz respondió: «Habrà que decirla. El dolor por el pasado no es lo mismo que la acusación o la denuncia del pasado. La función estética del arte es encontrar la verdad. Y la verdad es algo que debe tener voz, hablar”.(Gerz et al., 2008)

Gerz cuestiona la función de los monumentos como objetos de memoria, sugiriendo que en muchos casos estos actúan más como instrumentos para el olvido que para el recuerdo. Según

el artista, 'los monumentos para la memoria son encargados para que la gente se olvide del asunto. Para que esa madre que sostiene a su hijo muerto y el soldado baleado les digan: “Eh, ciudadanos, no piensen más en este problema; el recuerdo es nuestro trabajo”.

Por su parte, el cine como producto de las industrias culturales, opera por una parte como productor de contenidos, y por otra la creación de consumidores para estos, por tanto los últimos cumplen una función instrumental. Cortés lo describe como: “el instrumento, por excelencia, que ocupa un lugar central entre los medios de comunicación, y el que mayor capacidad posee para cerrar y manipular la realidad (la memoria) del siglo XX”. Citando a Raymond Bellour añade: “Finalmente está el cine. Él es la memoria incierta de la infancia y la memoria del siglo. Su mecanismo y dispositivo lo convierten en la máquina ideal para poner el olvido en condición de recuerdo.” (p.31)

Asumiendo la memoria como un ejercicio colectivo, que orgánicamente recuerda y olvida, pero que también es susceptible de manipulación, modificando nuestra identidad tanto colectiva como individual, reconozco como elemento activo la voluntad, tal como lo señala Birulés, 'el deseo de adquirir memoria significa la voluntad expresa de añadir algo propio al mundo, de crear sentido. Es decir, para mantener una identidad o dotarse de ella debe haber una dialéctica entre conservación e innovación, una dialéctica entre memoria y olvido' (p.167).

## **Arte Público: Memoria y espacio.**

Como se ha expuesto en los párrafos anteriores, el ejercicio de la memoria, en cualquiera de sus formas, implica una dimensión espacial que condiciona sus manifestaciones, discursos y estrategias.

El filósofo Félix Duque desarrolla una serie de conceptos que, tras un análisis detallado y secuencial, culminan en una definición del Arte Público. Comienza por describir la evolución de las técnicas y su dimensión filosófica, para luego concluir que 'el nacimiento de la conciencia reflexiva de la Modernidad y la consiguiente implantación en las distintas lenguas europeas del sustantivo "arte" designa ahora una región ontológica desgajada del viejo tronco de las técnicas' (p. 69). Sin embargo, el concepto de 'público' requiere un análisis más profundo para alcanzar un criterio que permita establecer una definición con límites claros, o al menos una propuesta coherente en relación con la presente obra.

Por definición, lo 'público' se refiere a aquello que es relativo al Estado; también implica lo que es accesible a todos. Ambas descripciones se comprenden de manera unívoca al referirse al espacio público. En consecuencia, el análisis que sigue se centrará en abordar al público como el sujeto que habita y tensiona el sentido de este espacio.

En primer lugar, el público es identificado como 'un peligroso campo de tensiones, y no como la multitud gris y uniforme que habría de llenar, jubilosa, el ancho espacio del Mall de Washington...' (p.107). Estas tensiones están determinadas por una multiplicidad de individualidades heterogéneas, descritas como 'un inquieto límite vibrátil entre lo privado (sístole del movimiento del corazón social) y lo civil (la diástole de ese mismo movimiento): la móvil membrana hendida por esa al parecer incurable llaga social que atraviesa a la sociedad burguesa en todos sus avatares...' (p. 108).

Por lo tanto, en un campo heterogéneo, poblado de múltiples individualidades en tensión, Duque, en lugar de idealizar, propone asumir estas contradicciones y tensiones. De este modo, define el Arte Público como 'un arte que toma como objeto de estudio al público mismo, y que a la vez pretende elevar a ese público a sujeto consciente y responsable, no solo de sus propios

actos (último refugio ético del buen burgués), sino también de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber que yo es otro' (p. 108).

En este contexto, Duque reconoce dos corrientes dentro del Arte Público: por un lado, la de la individualidad romántica, que protesta contra el circuito de producción y consumo; y por otro, la de la divulgación de la grandeur estatal, que diseña y administra los diversos espacios, destacándose aquí el Arte Monumental.

Considero relevante una definición que funcione como matiz a las categorías previamente descritas y encuentro en Siah Armajani (1993), una propuesta que pudiendo contar con un principio de individualidad romántica, profundiza en un compromiso ético, declarando lo siguiente: “El Arte Público no trata acerca de uno mismo sino de los demás, no trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás, no trata acerca de la angustia del artista sino de la felicidad bienestar de los demás, no trata del mito del artista, sino de su sentido cívico, no pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarle, no trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano” (P.2).

Considerando los conceptos previamente abordados, sobre las formas de arte público, la memoria y las estrategias materiales, estos pueden ser vinculados bajo la descripción de instalación. La estrategia espacial de esta forma la aborda Oyarzún (2015), bajo la siguiente definición: “no puede concebirse fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y pautas dispositivas fueran neutros unos para otros”(P 136-137).

Por otra parte, el autor también considera la dimensión temporal de la instalación, reconociendo la función de retardar el tiempo de exposición de objetos dispuestos, en la cual el espectador solo es testigo de un periodo acotado de tiempo, dentro del rango de duración, indicando que por naturaleza las obras están destinadas al deterioro.(Oyarzún, 2015, p137).

En este sentido se distingue del lenguaje monumental en la forma de enfrentar el futuro, dado que uno asume su condición de finito, mientras el otro se proyecta hacia la eternidad.

## **Formas de Anarchivo**

El archivo se ha definido tradicionalmente como "el lugar donde se conservan expedientes, contratos, títulos, notas y documentos en general, que poseen cierto valor administrativo o institucional". El Manual Holandés añade una precisión relevante a esta definición al señalar que "el archivo se erige como una entidad dotada de coherencia interna".

No obstante, Aravena critica que la definición clásica del archivo, centrada en documentos escritos, privilegia lo cuantitativo sobre lo cualitativo, lo que excluye elementos subjetivos y particulares del pasado, como los testimonios orales. Esta perspectiva, que pretende objetividad, prioriza el acceso a la información con el fin de permitir su repetición y consolidación en lo que se denomina "archivo historiador". Al hacerlo, censura otras formas de conocimiento (p. 257).

Por su parte, Tello establece una distinción crucial entre los conceptos de archivo y memoria. Afirma que "memoria y archivo no deben confundirse. El archivo es una condición para la memoria, un soporte de la memoria, pero en ningún caso su expresión, y menos aún su sinónimo" (p. 169).

Para amainar la tensión inherente a un ejercicio de memoria regulado y organizado bajo principios jerárquicos, surge una forma de pasado higienizado y desacoplado de la historia y la memoria: el patrimonio. Aravena lo describe como "el pasado como materia de consumo, con todo el vaciamiento de su opacidad y diferencia, que se exige para que tenga éxito en tanto mercancía. El pasado debe agradar, no interpelar al consumidor" (p. 259).

La conformación del archivo, así como la selección de sus contenidos, es en sí misma una estrategia arbitraria que busca administrar un relato cuya continuidad estabiliza el presente. Para comprender el concepto de anarchivo, Tello examina diversas características y funciones del archivo tradicional, para contrastar y definir una noción que incorpore las estrategias de acumulación de saberes que previamente habían sido excluidas.

En el caso específico de la comunidad de El Principal, donde se desarrolla esta obra, diversos factores determinan una condición anarchivista en la acumulación de saberes. Por ejemplo, el limitado acceso a la escolarización ha generado un bajo nivel de alfabetización entre

las generaciones mayores, quienes, como señalan los testimonios, "aprendieron unas pocas palabras o no aprendieron nada y se dedicaron al trabajo". Como resultado, el relato comunitario es predominantemente oral. La falta de acceso a tecnologías fotográficas también ha derivado en una acumulación escasa de imágenes, desorganizadas y sin continuidad temática, muchas veces restringidas a "el carnet de mi padre", "el servicio militar" o "la foto rescatada de un incendio". Estos registros adquieren sentido mediante un relato oral, más que por conexión contextual con otras imágenes.

Finalmente, estos soportes no son accesibles abiertamente a la comunidad, sino que se comparten mediante un proceso de vinculación territorial no jerárquico, basado en la confianza, los afectos y el respeto.

## II Práctica Artística

Reproducción de créditos

Territorio, memoria familiar y comunitaria

Espacio Público de El Principal

## Descripción de proceso

En este apartado se describen los diversos procedimientos técnicos, exploraciones materiales y aspectos simbólicos que conforman la obra *Trabajadores Secundarios*.

En primer lugar, se aborda la creación del dispositivo mecánico diseñado para reproducir los créditos cinematográficos, inexistentes en el documental original. Estos créditos han sido elaborados a través de un proceso de identificación de los trabajadores, en el cual se involucró activamente a los adultos mayores de la comunidad y a sus descendientes. El artefacto combina una dimensión cinematográfica con elementos propios de la imprenta, el grabado y la mecánica del cinematógrafo. Este enfoque surge de mis experimentos iniciales que vinculan el tiempo cinematográfico con el trabajo físico.

En segundo lugar se describe el proceso relacional de larga duración llevado a cabo con la comunidad. Este proceso comenzó con la identificación de los trabajadores y evolucionó hacia una participación activa, en la cual los trabajadores y sus familias aportaron sus perspectivas. Así, fue posible explorar sus prácticas de memoria familiar, su lectura de la historia territorial, así como registros audiovisuales y archivos de curaduría doméstica.

Finalmente, se exploran diferentes estrategias materiales y visuales a través de las cuales la obra establece un diálogo con el territorio. Esto incluye la creación de piezas fotográficas en soporte metálico, diseñadas específicamente para ser exhibidas en el espacio público de la comunidad de El Principal como instalaciones permanentes.

El orden de este capítulo sigue la cronología de las distintas exploraciones realizadas a lo largo del proceso, sin que ello implique una jerarquización del trabajo.

## 2.1 Reproducción de créditos.

*"Cuando la sociedad trata de esta manera a las masas y sólo destaca a un pequeño número de individuos como objeto de reconocimiento, la consecuencia es la escasez de respeto, como si no hubiera suficiente cantidad de esta preciosa sustancia para todos. Al igual que muchas hambrunas, esta escasez es obra humana; a diferencia del alimento, el respeto no cuesta nada. Entonces, ¿por qué habría de escasear?"*

*Richard Sennett*

La creación de un dispositivo gráfico para la reproducción de los créditos representa el resultado final de una experimentación en torno al tiempo filmico, impulsada principalmente por el silencio con el cual culmina la entrevista a don Joselino Moreira, ante una pregunta aparentemente sencilla de responder.

El silencio del entrevistado revela un motivo que trasciende el diálogo con el entrevistador. El gesto de su rostro, capturado en primer plano, desvía la mirada, sonrío levemente, y evidencia un proceso de reflexión. No se trata simplemente de evitar la respuesta, sino de un gesto que invita a una interpretación más profunda. Ante la imposibilidad de acceder a una respuesta directa o concluyente, este silencio se ha interpretado como una instancia reflexiva y especulativa, lo que motivó la exploración de diferentes dispositivos con los cuales enriquecer y otorgar mayor densidad al tiempo filmico.

Los procedimientos descritos a continuación comenzaron a desarrollarse a partir del año 2020, inicialmente de manera intuitiva y autodidacta, y posteriormente como parte de los talleres regulares del programa de magíster.

### **Experimento 1: Repetición**

Como parte del programa *Demo Day 2020* de la incubadora *Hub Musical*, llevé a cabo el primer ejercicio utilizando como material de referencia la escena de la entrevista a Don Joselino Moreira. El experimento consistió en la programación de una aplicación de reproducción de video en la plataforma de código abierto *OpenFrameworks*, que modificaba los parámetros

temporales del video mediante la extracción de fotogramas, los cuales se reproducían uno a uno de manera interactiva.

Para implementar esta aplicación, primero se realizó un ejercicio de edición del material audiovisual. La entrevista fue subdividida hasta la última pregunta, quedando en formato de video MP4, mientras que el silencio final fue descompuesto en fotografías fijas, organizadas secuencialmente de acuerdo con su orden en el documental.

```
C:\ofApp.cpp > No Selection
1  #include "ofApp.h"
2
3  //-----
4  void ofApp::setup(){
5  // carga video
6  video.load("video.mp4");
7
8  // Estado inicial
9  state = 0;
10
11
12 }
13
14 //-----
15 void ofApp::update(){
16 video.update();
17
18 }
19
20 //-----
21 void ofApp::draw(){
22 // State 0 Creditos iniciales
23
24 if (state == 0) {
25     string rutaIntro = ofToString(countIntro)+".jpg";
26     intro.load(rutaIntro);
27     intro.draw(0, 0, ofGetWidth(), ofGetHeight());
28     video.stop();
29     countSounds = 0;
30     countMsc = 0;
31     countSoundsB = 0;
32     countSoundsC = 0;
33
34
35
36 // Contador de fotogramas creditos iniciales
37 // condiciones para cambio de estado
38     if (countIntro >= 3) {
39         countIntro = 3;
40         state = 1;
41     }
42 }
43 // state 1 Reproducción de video
44
45 if (state == 1) {
46     video.play();
47     timer = video.getTotalNumFrames() - video.getCurrentFrame();
48     video.draw(0,0,ofGetWidth(),ofGetHeight());
49     countSounds = 0;
50     countMsc = 0;
51     countSoundsB = 0;
52     countSoundsC = 0;
53
54 }
```

---

\* La línea 9 configura el inicio en state 0, y la línea 24 evalúa si la ejecución se encuentra en ese estado inicial.

El código, en primera instancia, determinaba un estado inicial (state 0), que cargaba el video y lo mantenía suspendido hasta ser activado mediante un clic, cambiando luego al estado de reproducción (state 1).

```
C++ ofApp.cpp ) No Selection
21 void ofApp::draw(){
54
55
56 // timer de pelicula / cierre de video y cambio a estado 2
57     if (timer <= 0) {
58         state = 2;
59         count = 0;
60         video.close();
61         countSounds = 0;
62         countMsc = 0;
63         countSoundsB = 0;
64         countSoundsC = 0;
65
66 // Plot narrativo
67
68
69     }
70
71 }
72 // Estado 2 ultimo cuadro del video = 1 foto fija
73 // 1 clic x fotograma
74     if (state == 2) {
75
76         string rutaFrames = ofToString(count)+".tif";
77         frames.load(rutaFrames);
78         frames.draw(0, 0,ofGetWidth(),ofGetHeight());
79
80
81 // contador de fotogramas
82 // cambio a estado inicial
83     if (count >= 184) {
84         count = 0;
85         state = 0;
86         countIntro = 0;
87         countSounds = 0;
88         countMsc = 0;
89         countSoundsB = 0;
90         countSoundsC = 0;
91         video.load("video.mp4");
92
93
94     }
95 }
96
97
98
99 }
100 }
101
102 //-----
103 void ofApp::keyPressed(int key){
104
105 }
106
```

---

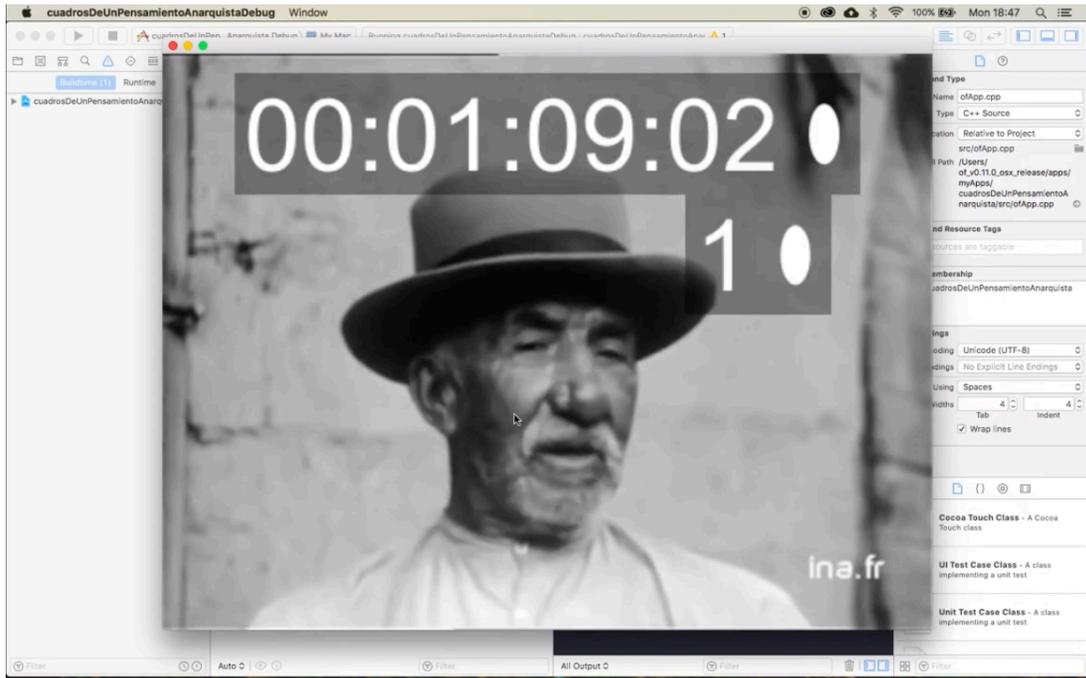
La línea 47 del código comparaba la duración total del video con el tiempo de reproducción; cuando coincidían, se determinaba que el video había llegado a su fin, y la línea 57 detenía la reproducción del archivo MP4.

Además, se programó un temporizador (*timer*) que medía la duración del video y su posición exacta en el tiempo de reproducción. De esta forma, se podía detectar el final de la reproducción, fijar el último cuadro y cambiar al modo de reproducción fotograma por fotograma (*state 2*).

```
122 //-----
123 void ofApp::mousePressed(int x, int y, int button){
124 // clic x frame en contador inicial y en aplicacion general
125     countIntro = countIntro +1;
126     count = count+1;
127
128
129
130 // PT 1 : tresillos
131
132 // Pulso 1/3 Serie ritmica
133
134     if (state == 2) {
135         countSounds = countSounds+1;
136         countSoundsB = countSoundsB+1;
137         countSoundsC = countSoundsC+1;
138         countMsc = countMsc+1;
139
140
141 // Pt 1: desde el plot hasta la ensoñación
142     if (count<=60) {
143
144         //Pulso 1/3
145         if (countSounds == 1) {
146             soundsRuta = ofRandom(100, 113);
147             string rutasonidos = ofToString(soundsRuta) + ".wav";
148             sounds.load(rutasonidos);
149             sounds.play();
150             sounds.setMultiPlay(true);
151             sounds.setLoop(false);
152             sounds.setVolume(0.55);
153         }
154         if (countSounds >= 3) {
155             countSounds = 0;
156         }
157
158         //Pulso 2/3
159         if (countSoundsB == 2) {
160             soundsRutaB = ofRandom(200, 209);
161             string rutasonidosB = ofToString(soundsRutaB) + ".wav";
162             soundsB.load(rutasonidosB);
163             soundsB.play();
164             soundsB.setMultiPlay(true);
165             soundsB.setLoop(false);
166             soundsB.setVolume(0.45);
167         }
168         if (countSoundsB >= 3) {
169             countSoundsB = 0;
170         }
171     }
172 }
```

El último estado fue programado para operar mediante la función *mousePressed*, que activaba varios contadores. Uno de ellos (*countSounds*) incrementaba su valor en un ciclo de tres tiempos, de 0 a 2, retornando a 0; este contador servía como índice para cargar aleatoriamente un archivo de audio cada vez. Otro contador controlaba la visualización de las imágenes (*count*), que coincidía con la cantidad de fotogramas extraídos.

El resultado fue una reproducción del video a velocidad normal que se congelaba tras la última pregunta, momento en que el video se detenía y comenzaba un conteo de fotogramas en función de los clics realizados. Así, la cadencia estándar de 24 cuadros por segundo se reemplaza por un ritmo de un cuadro por cada clic.





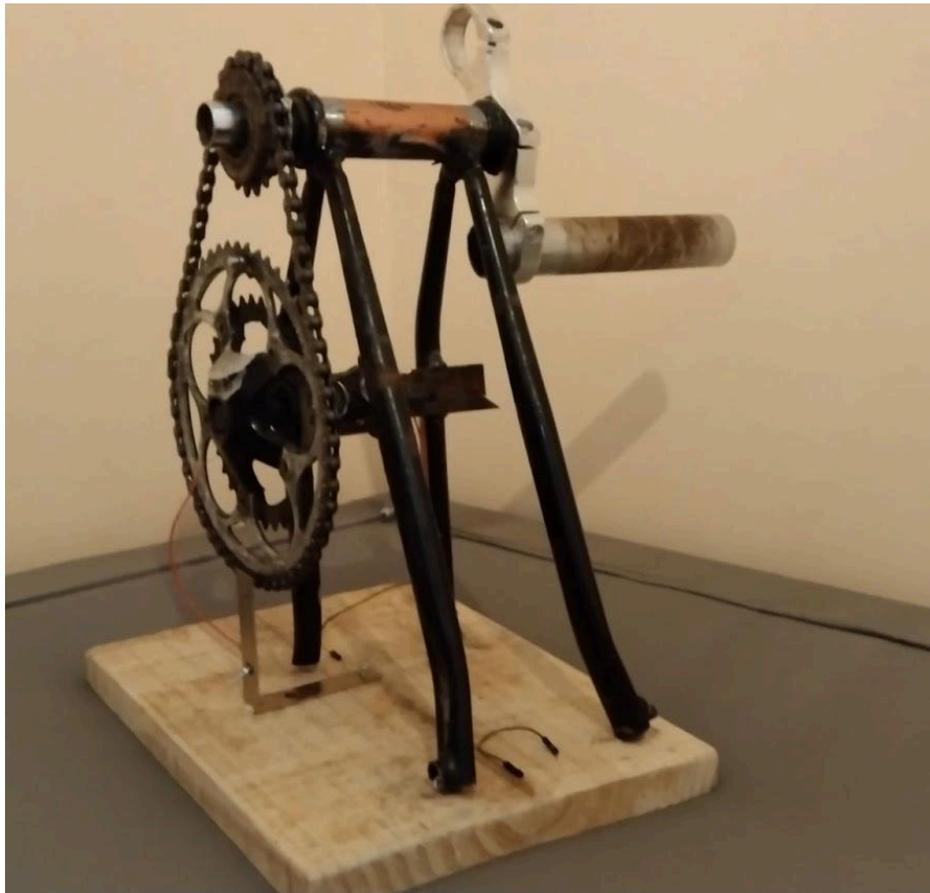
Cuadros rotulados con código de tiempo y conteo de clics.

El objetivo de este primer experimento, estaba orientado a una demanda de esfuerzo inexistente en el cine, con un mínimo nivel de rendimiento tanto por la velocidad, como por la reproducción de un silencio.

## Experimento 2: Gestos del cinematógrafo

Este experimento toma como base el trabajo en video y el uso de código abierto para explorar el gesto de la proyección a cadencia manual, evocando tanto al cinematógrafo de los hermanos Lumière como a las proyecciones previas a la invención del sonido. En esta segunda fase del dispositivo, se reutiliza el código del experimento anterior, mientras que, mediante una tarjeta Arduino, se recopila información sobre la cantidad de giros de la manivela.

El ejercicio previo, que ya consideraba un retraso en la reproducción del contenido, incrementa en esta exploración el esfuerzo necesario para el visionado, sin alterar la velocidad del video. El dispositivo, fabricado con materiales reciclados y basado en la reorganización de un mecanismo de bicicleta, destaca por la inversión en su sistema de transmisión, que opera con una relación de giro de 3:1.



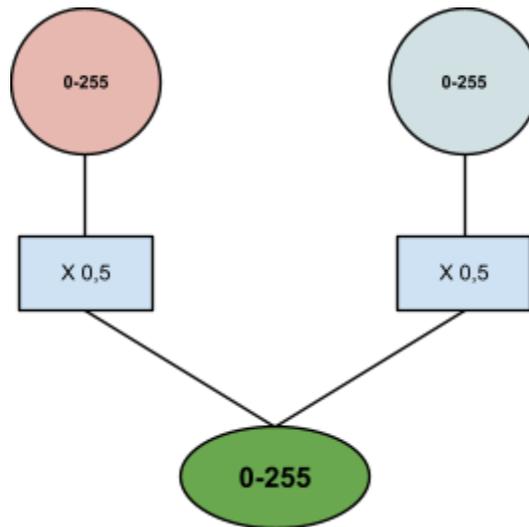


Sistema de transmisión 3:1

Este artefacto no sólo materializa la reproducción del video, sino que también expone de manera transparente la operación matemática que triplica el esfuerzo del espectador o usuario. La circuitería está expuesta, y el contacto que activa el sistema se localiza en las piezas que son manipuladas directamente. De esta manera, el usuario no solo interactúa con el dispositivo, sino también con la electricidad del mecanismo. El rendimiento del artefacto se traduce en que 3 giros de manivela equivalen a 1 giro del piñón, lo que a su vez corresponde a 1 fotograma de la película.

### Experimento 3: Trabajo colectivo

Este último experimento exploró el concepto de visionado cinematográfico colectivo, manteniendo la alta demanda de energía de los dispositivos anteriores. Se utilizó un código que recolectaba datos eléctricos, divididos por un factor de 2, lo que exigía duplicar la energía para alcanzar el valor máximo de 255, medido por una entrada analógica de Arduino. El artefacto operaba mediante dos manivelas conectadas a motores eléctricos de bobina que actuaban como sensores, generando energía que se registraba en entradas independientes. Los valores recolectados se dividían por la mitad y luego se sumaban para producir una única señal. El video solo se reproducía cuando dicha señal alcanzaba el valor de 255, lo que requería que ambas manivelas generaran simultáneamente la cantidad máxima de energía, promoviendo así un esfuerzo colectivo para activar el dispositivo.



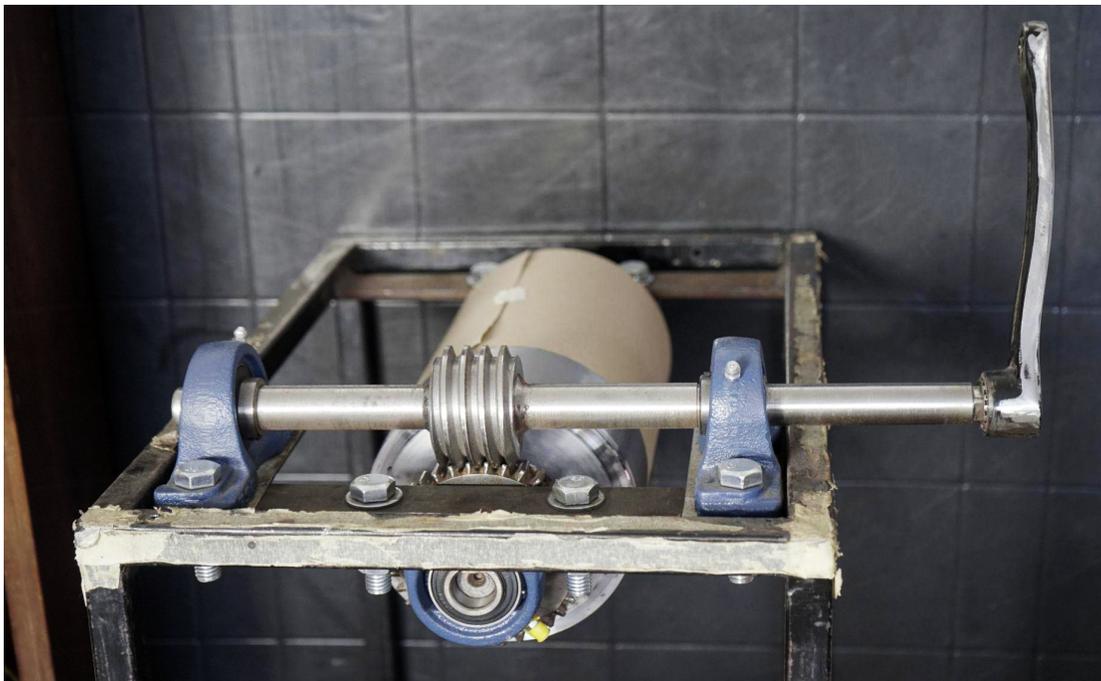
Esquema de recolección de datos

#### **Experimento 4: Imprimir el trabajo**

El estado final de las experimentaciones objetuales retoma varios elementos de los trabajos anteriores, como la interacción mediante repeticiones mecánicas manuales. Sin embargo, en esta etapa el proyecto se aparta de la referencia directa al documental para centrarse en un ejercicio de reconocimiento, mediante la confección de créditos. Estos han sido creados a partir de la identificación directa de los campesinos filmados en el documental, lograda a través de un trabajo territorial que ha involucrado tanto a los sobrevivientes como a sus descendientes.

Crear los créditos, en lugar de utilizar las imágenes ya existentes, fue una decisión surgida de la experiencia territorial, la cual se explica posteriormente en el apartado del trabajo in situ.

Un aspecto clave de este dispositivo es su funcionamiento, que se basa en un sistema de transmisión que requiere 36 giros de manivela para completar un ciclo de reproducción de los nombres. Estos son impresos mediante una matriz metálica sobre un soporte de papel, destacando el esfuerzo físico como parte integral del proceso de reconocimiento.

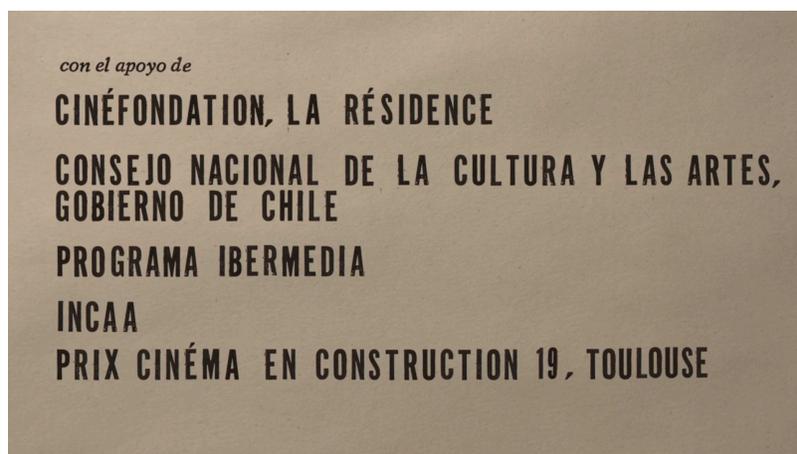




Fundamentos mecánicos de operación - materiales

El rodillo que opera como soporte de la matriz gráfica, permite imprimir una página de 25 x 45 cm, medida con la cual se realizó una diagramación para determinar la cantidad de texto, el interlineado y el tamaño de las fuentes.

Como referente se han considerado los títulos iniciales de la película *Breaking the Waves* de Lars von Trier, y los créditos de *Bonsai*, del cineasta nacional Cristian Jimenez



Dadas las particularidades del proyecto y las condiciones técnicas requeridas, las opciones se limitaban al uso de la técnica de linotipia, la cual, debido a su antigüedad, se practica hoy en día de forma marginal, mayormente en talleres dedicados a la preservación de técnicas tradicionales y/o por coleccionistas. El taller de imprenta artesanal Linotipia La Chilena - quienes coincidentemente realizaron el trabajo gráfico de la películas *Bonsái*- se han encargado de realizar las diversas líneas de texto, que conforman los créditos.





Matrices Fuente Bodoni, tamaño 18 y 14

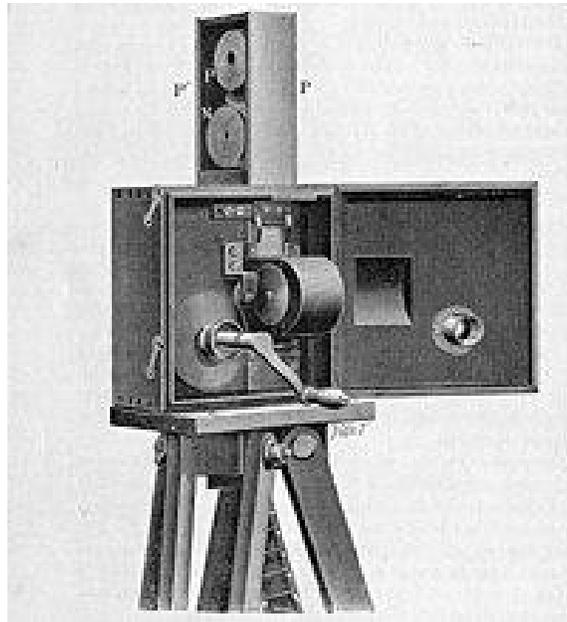
## Referentes

La participación del espectador mediante la interacción con un dispositivo tiene como referencia directa el trabajo de Blake Fall Conroy titulado *Minimum Wage Machine*. En esta obra, se presenta un sistema de manivela diseñado considerando variables como el tiempo y el rendimiento mecánico, con el propósito de dispersar monedas en proporción al periodo de manipulación y su equivalente en dinero de acuerdo con el salario mínimo reglamentado.

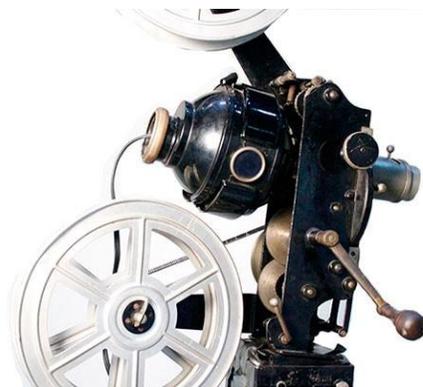


Minimum Wage Machine - Blake Fall Conroy

La operatividad del dispositivo mencionado resulta habitual en los artefactos que utilizamos cotidianamente, de modo que las instrucciones de uso están integradas en nuestros hábitos. A pesar de la familiaridad del artefacto, su funcionamiento está condicionado por el ejercicio de filmación del cinematógrafo y por los proyectores de tracción manual que precedieron al cine sonoro.



Cinematógrafo Lumiere



Óptica Alemania, C. 1921

## **2.2 Territorio, memoria familiar y archivo.**

Este texto aborda, de manera descriptiva y reflexiva, los relatos de los habitantes de la localidad de El Principal, quienes forman parte de un tejido comunitario activo que, mediante el reconocimiento de familiares y vecinos, activan un proceso de diálogo y memoria. Los participantes del proceso de vinculación territorial interpretan el documental desde una perspectiva actual, al tiempo que exploran sus recuerdos a través de relatos, fotografías, documentos y diversos tesoros familiares, donde se refleja su identidad familiar y campesina.

La obra comienza con la referencia al documental francés, en el cual los trabajadores permanecen en el anonimato. Sin embargo, mediante el diálogo se ha tejido una red en expansión de vecinos y parientes que, progresivamente, incorpora nuevos participantes. Esta red aporta los nombres de los antepasados filmados, abre puertas y fortalece lazos en una comunidad que responde con solidaridad y ternura ante la iniciativa de un desconocido.

La vinculación con los habitantes de El Principal adquiere una relevancia central en la investigación, transformando el sentido de la obra. Lo que comenzó como una práctica objetual en torno al cine se convierte en un proceso relacional que aborda temas como la valoración del legado familiar, las consecuencias de la reforma agraria, el sentido de pertenencia territorial y las distintas perspectivas sobre el documental. Esta expansión permite explorar diversas capas de relatos y propuestas materiales para la obra, así como identificar sitios dentro del espacio público donde situar fragmentos de la obra, con el fin de generar un visionado contextualizado que valore la historia de los espacios e integre estas piezas en la vida cotidiana de la comunidad.

La inclusión de la comunidad en aspectos más profundos revela elementos transversales en las distintas fuentes testimoniales, como la hipótesis sobre la entrevista inconclusa a don Joselino Moreira y su silencio. Los trabajadores vivían bajo un constante temor, ya que el patrón o el capataz podrían expulsarlos del fundo junto a sus familias como castigo, sin permitirles llevarse nada, ni siquiera sus animales, comprometiendo así su subsistencia.

Las fuentes testimoniales actuales pertenecen a personas que son dueñas de sus casas, heredadas de sus padres o construidas en terrenos adquiridos durante la reforma agraria. Existe una noción de pertenencia legítima, ya que varias generaciones pagaron estas tierras con una

vida de trabajo. No obstante, persiste un relato de subordinación en torno a las familias García Huidobro y Subercaseaux, cuyos nombres dominan el espacio público en calles y parques.

El visionado del documental funciona como un ejercicio de reconocimiento espacial, permitiendo contextualizar las acciones que las personas realizaban al momento de ser filmadas.

### **Exploración inicial**

El proceso territorial comenzó en 2022 con la búsqueda del campesino entrevistado. Para ello, se realizó una visita al Cementerio de Pirque con el documental en un dispositivo portátil, lo que permitió entablar conversación con personas mayores en un esfuerzo por establecer la confianza necesaria para obtener la información deseada. Durante esta primera visita, se logró identificar el nombre del peón entrevistado, localizar su sepultura e identificar a dos de sus familiares: don Damián Pizarro Moreira, quien también aparece en el documental, y su hija Ana Pizarro.





Este encuentro, más allá de representar un avance en la producción, supuso una ampliación del proceso. Durante el visionado, se identificaron tres trabajadores, incluido el entrevistado, lo que determinó el curso del proyecto territorial. El hallazgo evidenció la posibilidad y la relevancia de identificar no solo al entrevistado, sino a todos los habitantes filmados, abriendo la puerta a localizar a aquellos que, registrados en su niñez o juventud, podrían estar aún vivos. Además, este descubrimiento introdujo una nueva premisa: los créditos cinematográficos como un registro de existencia para quienes, sin cumplir un rol protagónico, formaron parte del documental.



Clemente Lobos Ulloa - Cementerio de Pirque



Luis Miranda Ulloa - Cementerio de Pirque

### **Disección como metodología.**

La identificación de tres trabajadores a través del visionado del documental se asume como una propuesta metodológica, ya que cada uno de los nombres representa un relato con un sentido propio e individual, distintivo respecto a sus pares. El documental establece límites claros y estructurados para abordar las indagaciones territoriales mediante un ejercicio en el que las imágenes, más allá de su capacidad de representación, funcionan como un índice que orienta dentro de la comunidad y organiza los contenidos en ejes temáticos. Esta práctica de desglose del documental se asemeja al ejercicio de disección llevado a cabo por el cineasta alemán Alexander Kluge en su obra *Noticias de la Antigüedad Ideológica*. En esta pieza, presentada en formato de cine-ensayo, Kluge descompone los diversos elementos de un plano, profundizando en sus aspectos esenciales e individuales, y suspendiendo el sentido horizontal-temporal para realizar un análisis vertical-espacial. De este modo, la imagen establece un número finito de elementos a describir, con una densidad que el tiempo cinematográfico no permite alcanzar.



**La persona tiene una historia que no podremos contar.**



**En la Edad Media la cartera era de cuero y la usaban los hombres, en el cinto.**



“Noticias de la Antigüedad Ideológica”  
(Kluge, 2008)

## Joselino Moreira Miranda

Conservando la estrategia inicial, el proceso de vinculación comienza en visitas posteriores a la familia del trabajador entrevistado, siendo la primera fuente Ana Pizarro, con quien asistimos a depositar flores de Joselino Moreira. En este caso no existe un vínculo sanguíneo directo, dado que este trabajador no tuvo hijos, pero de todas formas se encargó de la crianza a 6 niños, uno de ellos es Damián Pizarro Moreira, el padre de Ana.

Damián Pizarro Moreira, en la edad de 96 años aún conservaba recuerdos del documental, concretamente que él fue filmado en las labores de sacar árboles de raíz, mediante un mecanismo de piolas tiradas por bueyes, trabajo en el cual lo acompañaba don Miguel Gómez. Su aparición en el documental forma parte de un saber colectivo, ya que no se distingue el rostro de ninguno de los trabajadores, pero ha trascendido el recuerdo de ambos siendo dirigidos por el realizador del documental



Damian Pizarro Moreira y Miguel Gómez  
“La República del fin del Mundo”  
(Krier, 1962, 0:03:30)

El visionado del documental, permitió reconocer a otros trabajadores, así también a sus familiares María Pizarro Moreira y María Acevedo Pizarro



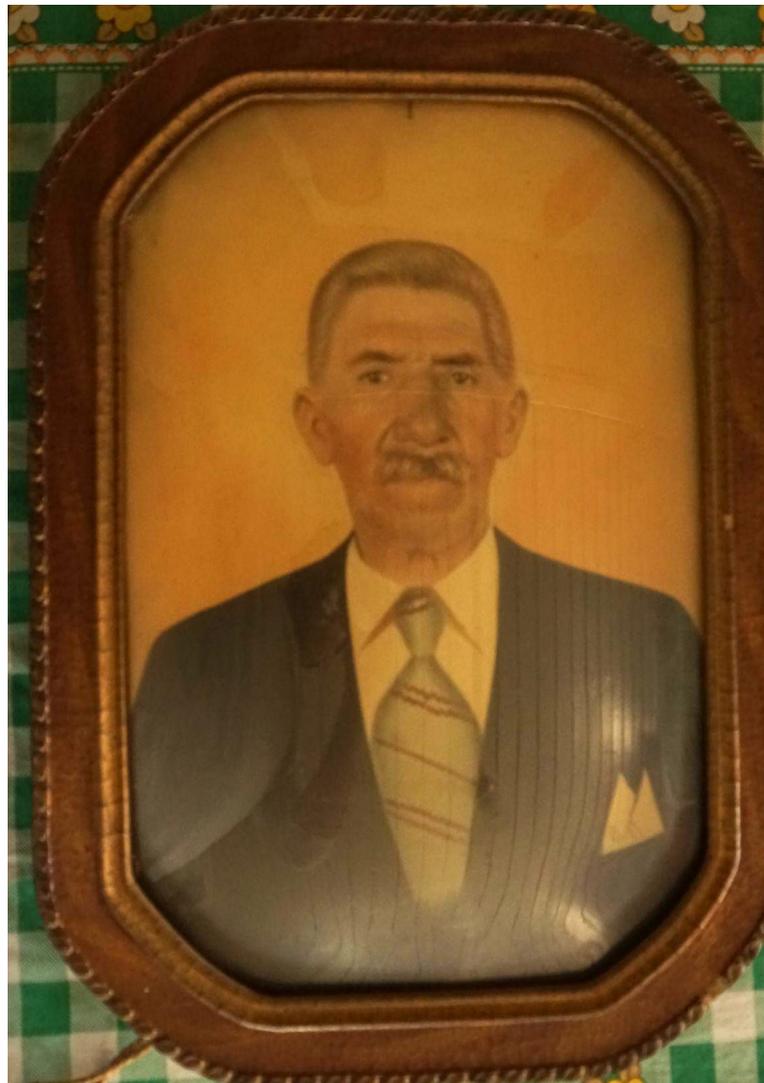
María Pizarro Moreira, María Acevedo Pizarro y Joselino Moreira Miranda  
“La República del fin del Mundo”  
(Krier, 1962, 0:05:16)

Esta instancia de conversación permitió establecer un relato familiar, que comienza con la historia de don Joselino Moreira Miranda, narrada por don Damian y su hija Ana, y parten por el final: el “tío Lino” falleció en 1964 a la edad de 80 años, iba en trayecto a la comuna de Puente Alto, donde había ido a cobrar su pensión.

La familia cuenta solo con dos imágenes de “tío Lino”, un retrato iluminado y un fotograma del documental impreso y enmarcado.



Fotografias familia Pizarro Moreira



Retrato Iluminado de Joselino Moreira M.

Damian Pizarro Moreira, nació el 17 de agosto de 1927, declara sobre la tranquilidad de tener un trabajo al interior del fundo El Principal, lo más valorado es la disponibilidad de 4 cuadras de terreno para la crianza de animales, cuya cantidad no se encontraba vigilada por los dueños del fundo, además no se pagaba el derecho a talaje. El salario en dinero era poco, y el único compromiso era cumplir con la labores del fundo.

Admite que tenía capacidad para los trabajos pesados, como lo era la cosecha de trigo, actividad que se realizaba de forma manual, también trabajó como talajero, labor consistente en trasladar animales hacia el interior de la cordillera, donde cuidaban el ganado y acampaban por varios días. Damián Pizarro comenzó a trabajar como peón del fundo a los 16 años, y actualmente a la edad de 95 aún puede hacer trabajos en su casa.

Recuerda a don Joselino Moreira Miranda, su padrino, quien lo crió y dió todas las enseñanzas para trabajar en el campo, admite que no tuvo educación en términos académicos, porque en ese período no existían colegios, y las posibilidades eran muy distantes. Recuerda que el calzado de la época eran las ojotas, y fue don Joselino quien le compró su primer par de zapatos, a la edad de 8 años.

Don Joselino Moreira es la figura paterna de don Damián Pizarro, quien se hizo cargo de sus cuidados de adulto mayor, hasta su fallecimiento. Don Damián tenía la edad de 34 años, esperó finalizar con los cuidados para establecer su propia familia, dado que consideraba relevante estar presente en ese rol, mientras que los cuidados de su padrino no se lo permitirían.

La descendencia de don Damián Pizarro, consiste en dos hijos y cuatro nietos. Reconoce que la crianza de sus nietos fue muy distinta a la que él pudo dar a sus hijos, ellos pudieron acceder a mejores oportunidades de estudiar y acceder a mejores condiciones.

Comenta que tras la expropiación en la Reforma Agraria, y los 10 años de la administración de asentamiento, llegado el momento de repartición de tierras, él no fue favorecido con parcela, tampoco con el terreno de 1 hectárea que le asignaron a otros

campesinos, sino que tuvo que comprar un sitio donde construyó su casa, y también lo hicieron sus dos hijos.



Damian Pizarro Moreira - Ana Pizarro

Noviembre 2022

## **Cuestionario**

Joselino Moreira Miranda, al ser el único inquilino entrevistado, asume un rol testimonial relevante, representando a muchos otros trabajadores a través de sus respuestas a los realizadores del documental. A continuación, se presenta el cuestionario utilizado:

*¿Usted nació aquí?*

*¿y sus padres?*

*¿sabe leer y escribir?*

*¿Usted ha votado alguna vez en su vida?*

*¿Cuánto tiene de campo aquí en su sitio?*

*¿Esas tres cuadras de terreno que usted cultiva son suyas?*

*¿de quién son?*

*¿Es la misma cosa que sea suya o de ellos?*

Las opiniones sobre la entrevista, según las fuentes testimoniales, destacan dos aspectos principales: en primer lugar, la forma de abordar al campesino refleja un sesgo de jerarquía social, evidenciado en el tono de la conversación; en segundo lugar, la pregunta resulta insidiosa, dado que se conocen las difíciles condiciones de vida de las personas y las posibles represalias que Joselino Moreira Miranda podría enfrentar.

Este segmento del documental proporciona lineamientos para problematizar diversos temas, tales como la memoria o el origen familiar, el derecho a la educación, el ejercicio de la democracia y las condiciones laborales.

## Gilberto Marchant Pizarro



Registro 1962 - Registro 2024

Gilberto Marchant asistió al colegio durante los años 60, cursando hasta cuarto año. Los recuerdos que conserva de ese momento, son sobre la precariedad, donde los baños eran pozos sépticos y la alimentación que recibían no les quitaba el hambre. Algunas veces quien llegara primero a la repartición del pan, podría recibir una pieza completa, ración que normalmente era media.

Recuerda que cada niño tenía que lavar el jarro de la leche en la acequia, lo que provocaba que a la hora del recreo, dejaban el agua teñida de blanco.

Gilberto, realizó su vida en torno a la escuela, dado que trabajó como auxiliar durante más de 40 años, durante este periodo completó su escolaridad.



Gilberto y su esposa Sara.



**Carlos Valdenegro Ulloa**



Registro 1962 - Registro 2024

Carlos asistió al colegio hasta quinto básico, para dedicarse completamente al trabajo al interior del campo. El no recuerda haber sido filmado, pero tras el visionado se reconoció por sus rasgos faciales.

Recuerda que antes y después de su jornada escolar, debía hacerse cargo de alguna tarea del campo, cómo cosechar uvas y limpiar acequias.

Cuando el turno de trabajar en el campo le tocaba a su hermano mayor, Carlos sacaba a escondidas el acordeón, instrumento que toca hasta la actualidad y que fue aprendiendo de forma autodidacta.



Carlos Valdenegro Ulloa

Su conocimiento del trabajo agrícola, le permitió ser contratado en la Fundación Agro UC de la escuela de agronomía de la Universidad Católica, donde trabajó por 42 años en labores de cultivo y posteriormente algunas tareas de auxiliar y conserje.



Adriana Ulloa - Carlos Valdenegro Ulloa

Actualmente cuentan con diversos cultivos de plantas y vegetales, en invernaderos que han construido al interior del sitio donde viven.



## Aladino Pizarro Gómez



Don Aladino Pizarro Gómez, tiene vínculos familiares con los trabajadores Damian Pizarro Moreira y Miguel Gómez, quienes fueron filmados arando y son los primeros que aparecen en el documental cumpliendo labores del campo.

De su testimonio emanan antecedentes relevantes para comprender las condiciones del fundo y su transformación tras la Reforma Agraria.

En primer lugar, la condición de analfabetismo de los inquilinos, permitió a los patronos realizar “acarreo” de los trabajadores a los centros electorales, quienes recibían de manera irregular sus respectivos votos con una preferencia marcada, estos solo debían depositarlos y firmar el registro. Sus recuerdos son imprecisos, sobre qué candidatos fueron electos con estas estrategias, pero generalmente eran de partidos de derecha. Esta práctica finalizó en los años 60.

En segundo lugar, recuerda que al contar con mayor nivel de escolaridad, fue designado como representante de los trabajadores, durante el proceso de organización, previo a la

expropiación del fundo. Su redacción de actas se caracterizaba por neutralizar el lenguaje desde cualquier perspectiva política, lo que generaba confianza en los patrones. Finalmente al momento de votar el destino del fundo, promovió la expropiación entre los trabajadores. Esta misma estrategia de redacción de actas, la utilizó durante la dictadura, ya que las autoridades militares revisaban los libros para identificar trabajadores e interrogarlos.

## German de Jesus Moraga Moraga



Germán de Jesús Moraga, también conocido como “Jecho”, no recordaba haber participado en las grabaciones del documental, y fue otro habitante de El Principal quien lo identificó, aunque sin plena certeza. Al ver la película, Jecho se reconoció con sorpresa y risa. Recordaba a las otras personas que aparecían junto a él, en particular a los mayores, ya que prefería trabajar con personas de más edad, pues consideraba que trabajaban mejor y era más fácil llegar a un entendimiento que con los jóvenes.

Sus padres llegaron a El Principal desde Pichilemu cuando él tenía solo dos meses de edad. Su acceso a la escolaridad fue limitado, durando apenas dos años, y menciona que no

aprendió mucho antes de tener que incorporarse al trabajo. A los 15 años comenzó a ayudar a su padre en las labores de tala de árboles y producción de leña. Posteriormente, aprendió a hacer carbón observando a otros trabajadores, una tarea que describe como compleja, ya que requería un conocimiento preciso de las fases de calentamiento del horno. Además, el trabajo era físicamente exigente, debido al peso de los materiales que debían cargarse rápidamente.

Jecho recuerda haber trabajado con don Lolo en el cuidado del ganado, que debían llevar a la cordillera durante el verano y devolver al pueblo en invierno. Durante esas temporadas en la montaña, vivió situaciones riesgosas, como cuando el viento borraba las huellas sobre la nieve, obligándolos a abrir caminos de manera intuitiva. En muchas ocasiones caían en hoyos de casi un metro de profundidad y debían cavar rápidamente con las manos para salir, antes de arriesgarse a la congelación.

En cuanto a la Reforma Agraria, Jecho señala que trajo consecuencias negativas para los campesinos más jóvenes, quienes fueron los primeros en perder sus empleos y se vieron obligados a buscar trabajo en otros fundos de la zona. Sin embargo, los trabajadores más antiguos experimentaron mayores beneficios. En relación con los derechos democráticos, recuerda las elecciones en las que los campesinos recibían los votos ya marcados; solo debían imprimir su huella dactilar y entregar el sufragio en los centros de votación de Puente Alto y Santiago.

## Curaduría familiar y comunitaria

Como se ha descrito en el apartado sobre el trabajo con habitantes, el proceso investigativo se basa en un ejercicio relacional en el cual el documental "*La República del Fin del Mundo*" funciona como un dispositivo de indagación. Este documental permite a los habitantes de El Principal identificar a sus antepasados, conservar relatos, y documentar los espacios y prácticas patronales presentes en el acervo familiar. Este proceso da sentido a la única entrevista realizada a un trabajador y a las estrategias de realización empleadas.

Esta relación activa dentro de la comunidad genera un intercambio constante, donde los principalinos aportan relatos y materiales de diversa índole, contribuyendo a la formación de un archivo ecléctico. Este archivo se aborda desde una curatoría doméstica, intuitiva y privada, con una materialidad frágil que está destinada a ocupar espacios protegidos y virtuales.

El diálogo con la comunidad también ha permitido explorar su memoria a través de la colección de documentos y objetos variados que son atesorados y resguardados bajo un principio de curatoría familiar. Estos elementos permiten explorar el legado de sus predecesores y la memoria colectiva de la comunidad.



Objetos familia Pizarro Moreira





Album familia Valdenegro Ulloa.

Cada familia organiza una selección de recuerdos que consideran significativos para su relato familiar. Estos eventos cotidianos y objetos comunes facilitan un ejercicio de memoria que articula líneas de microhistoria, donde el trabajo, el folclore y las creencias religiosas reflejan sus orígenes y su identidad.

El material seleccionado por cada familia se digitaliza para conformar un expediente web que organiza y exhibe estos materiales, para lo cual se ha dispuesto el sitio

[www.larepublicadelostrabajadores.com](http://www.larepublicadelostrabajadores.com), en el cual se presentan galerías fotográficas, videos con testimonios, antecedentes históricos y registros del proceso de creación.

Un ejemplo relevante de este tipo de archivo es el proyecto *Arenadocumenta*, que almacena registros orales y fotográficos de territorios rurales en Latinoamérica.



Por **Pablo Linietsky**. Tres o cuatro horas, a veces más, es lo que pasa bajo el agua Arévalo junto con los otros dos buzos marisceros que conforman la tripulación del pequeño barco. Sucede que a veces, la cadena de producción oculta la tradición misma del origen de los alimentos. Los mariscos crecen aferrados al lecho marino y para que salten del océano a la paella -España encabeza la lista de importadores de marisco chileno- buzos plastificados en neoprene los arrancan uno por uno con pinzas construidas a mano para ello.

Captura proyecto Arenadocumenta, sección: Ostras

Este proceso de archivo y documentación implica un intercambio activo dentro de la comunidad, que contribuye tanto con relatos como con materiales diversos. La curatoría doméstica e intuitiva resulta en la creación de un archivo que se destina a habitar de manera permanente o prolongada el espacio al que hace referencia. Este gesto material opera como un ejercicio de restitución simbólica, transformando la visualidad de los trabajadores capturada en el primer registro filmico en una función conmemorativa o poética, en lugar de su función descriptiva original.

## 2.3 Espacio público de El Principal

Este segmento explora el concepto de memoria territorial en El Principal, analizando diversas problemáticas relacionadas con la representación jerárquica de la comunidad. Utiliza el documental “*La República del Fin del Mundo*”- primer registro cinematográfico del territorio - como material de referencia para examinar las condiciones actuales. El objetivo es proponer estrategias visuales que permitan resignificar la imagen cinematográfica y transformarla en una memoria visual del territorio desde la perspectiva de los trabajadores, promoviendo un diálogo entre diferentes categorías de memoria y su instalación en los espacios de la comunidad.

### Los registros

El documental *La República del Fin del Mundo* (1962), a pesar de su brevedad y de no profundizar en las problemáticas del campesinado durante la Reforma Agraria, es el antecedente cinematográfico más antiguo de El Principal. Aunque podría tener el estatus de archivo o documento oficial, no ha sido reconocido como tal, ya que durante al menos 50 años permaneció desconocido para la comunidad. Actualmente, está guardado en un repositorio francés de acceso limitado, y solo ha sido visto a través de una versión pirata de baja resolución. Los únicos que pueden visualizarlo hoy son los hijos de los campesinos filmados y los ancianos que aparecieron en su infancia, dado que muchos campesinos fallecieron antes de tener la oportunidad de verse en pantalla.

Este documental, como se ha indicado en capítulos anteriores, expone las problemáticas del latifundio a través de descripciones y el testimonio de tres personas, permitiendo observar las condiciones de los inquilinos y también reconocer a la familia García Huidobro, terratenientes del lugar.

Hoy en día, El Principal es un asentamiento urbano densamente poblado que conserva algunos espacios de la época del latifundio, tales como la iglesia, una oficina convertida en consultorio, una bodega y el colegio El Principal. Su población está mayoritariamente compuesta por descendientes de las antiguas familias del fundo—Pizarro, Ulloa, Miranda y Gómez—y ha integrado a familias externas con el tiempo.

El Principal al igual que el resto de Pirque, cuenta con varios espacios públicos nombrados en honor a familias aristocráticas del periodo colonial, como Calle Emiliana Subercaseaux, Ramón Subercaseaux, Virginia Subercaseaux, Alcalde Ramón Prieto Subercaseaux, Concha y Toro, y calle y parque Vicente Huidobro.

Como antecedente singular, existe una roca erigida en 1986 que busca reconocer a los diversos actores relevantes en la conformación territorial. Sin embargo, en su relato blanquea los procesos de colonización, usurpación de tierras indígenas y latifundio. Esta roca está ubicada en el Pueblito de Artesanos, entre dos puestos comerciales, al lado del árbol donde se encadenan los botes de basura.

A pesar de que la Reforma Agraria introdujo nuevas condiciones materiales para los campesinos de El Principal, las posiciones dominantes persisten simbólicamente a través de una memoria oficial. Tanto el período de latifundio, como la posterior propiedad de las familias campesinas, están impregnados de una serie de manifestaciones, costumbres y rituales que reflejan una rica cultura local. Esta se expresa desde la conservación de oficios tradicionales, como el del talajero, hasta en expresiones folclóricas que han adquirido relevancia tanto local como nacional. Un ejemplo notable es Santos Rubio (1938-2011), intérprete del guitarrón chileno, músico autodidacta ciego y de oído absoluto, quien fuera galardonado con el Premio a la Música Presidente de la República.

Como se ha descrito en el apartado sobre el trabajo con los habitantes, se lleva a cabo un proceso relacional organizado en torno al documental. En este proceso, los habitantes de El Principal identifican a sus antepasados, conservan los relatos sobre ellos y exploran los espacios que casi han desaparecido, así como el acervo familiar. Esto permite darle sentido a la única entrevista realizada a un trabajador.

Este proceso permite valorar los discursos subalternos de la comunidad de El Principal, constituyendo un ejercicio de memoria social, predominantemente oral, que se articula con una memoria visual mediante procesos de experimentación material, así como la puesta en valor y visibilización de los frágiles archivos familiares.

Esta parte del ejercicio artístico aborda la prolongada ausencia del documental en la comunidad y el actual proceso de restitución de la visualidad al territorio, permitiendo abordar una brecha temporal que ha llevado a la invisibilización y anonimato de los trabajadores, comenzando por el único inquilino que tiene voz en el documental.

### **Relatos sobre el Trabajo y el Salario**

Los antecedentes históricos consignados en documentos oficiales y corroborados por los testimonios de los habitantes de El Principal evidencian que las condiciones laborales implicaban remuneraciones significativamente inferiores a las de los trabajadores no agrícolas. Concretamente, los inquilinos sólo recibían un 25% del sueldo estándar, mientras que el resto correspondía a la valoración de las regalías dentro del fundo.

Uno de los beneficios documentados en los testimonios y en las imágenes del documental era el pan, conocido también como "galleta" por los campesinos. Este beneficio se entregaba en cantidades iguales a cada inquilino, con relatos coincidentes en que se repartían un total de cuatro panes diarios, los cuales se distribuían antes de comenzar la jornada laboral.

Las condiciones de los inquilinos estaban determinadas por el tamaño de sus familias, ya que los integrantes de estas eran también su fuerza laboral. Siguiendo la costumbre de la época, algunas familias podían tener hasta diez hijos.

Como se ha descrito anteriormente, la fragilidad en las condiciones de vida de los inquilinos, los acuerdos leoninos que regían sus trabajos y la desprotección frente a mandatos injustos, tanto del capataz como de los patrones, se traducen en drásticos castigos. Pasar hambre o no conseguir alimentos podría ser motivo de expulsión del fundo y, en consecuencia, llevar al rechazo en todas las haciendas de la zona.

En esta sección del relato, se registran los siguientes fotogramas:







## **Relatos sobre la infancia: “Los Niños Trabajadores Saliendo del Colegio”.**

La escena de los niños del colegio tiene diversos ámbitos de relevancia para la investigación, como el trabajo infantil y la herencia de obligaciones. Muchos de estos personajes aún están vivos, promediando alrededor de 80 años de edad. Sus relatos han sido recopilados mayoritariamente de fuentes directas, luego de familiares contemporáneos y, finalmente, de sus descendientes en el caso de los fallecidos.

Los ejes temáticos que abordan estos relatos se centran en el trabajo infantil dentro del fundo y cómo estas obligaciones heredadas de sus padres obstaculizaron su formación escolar, así como en los esfuerzos realizados para completar la educación y los casos de deserción. Es particularmente relevante la valoración actual que estos relatos hacen sobre estos temas en relación con los derechos alcanzados por sus descendientes.

El documental describe el régimen de la propiedad hacendal, que no solo incluye los terrenos destinados al trabajo, sino también el hospital, la iglesia y el colegio, que forman parte de este patrimonio “compartido” con los inquilinos y sus familias. En los testimonios recopilados, es frecuente encontrar situaciones en las que las actividades escolares se suspendían para que los niños pudieran realizar labores en el campo, caracterizadas por ser demandantes en tiempo, pero no necesariamente en fuerza física.

Una tendencia observada entre los escolares de la época era la percepción de que el colegio no ofrecía posibilidades de trabajo y subsistencia dentro del fundo, ya fuera por la limitación del recinto a hasta cuarto básico o porque el conocimiento impartido no era aplicable a las labores requeridas en el territorio.

El proceso de identificación de los escolares presenta dificultades específicas debido a las brechas tecnológicas de las décadas de 1950 y 1960, que limitaban el acceso a la fotografía. Esto resultó en que las personas mayores no recordaran sus rasgos de infancia y sus hijos solo contarán con imágenes de su adultez.

Dado que el universo de estudiantes se limita a los cuatro cursos existentes en 1962, los registros escolares permitieron rastrear a los niños (ahora adultos mayores) mediante el auto-reconocimiento y la identificación de rasgos faciales persistentes.







Paneo de izquierda a derecha, con formación de escolares.

El plano general realizado en el colegio, aunque de intención incierta, remite a la primera proyección cinematográfica "*Los Trabajadores Saliendo de la Fábrica*" (1895) de August y Louis Lumière, así como a las variaciones realizadas por el cineasta y teórico alemán Harun Farocki.

Los relatos registrados, los documentos oficiales e incluso el draconiano Manual del Hacendado reflejan infancias vulneradas por condiciones esclavistas heredadas de sus padres, donde sus vidas, a pesar de la corta edad, estaban centradas en el trabajo. Por tanto, este segmento es fundamental para entender el impacto histórico y social de dichas condiciones en la vida de los niños trabajadores.



Trabajadores Saliendo de la Fábrica (Lumiere, 1895)



La República del Fin del Mundo (Dumayet, Krier, 1962)



Trabajadores Saliendo de la Fábrica (Farocki,1993)

## **Estrategias Visuales**

Este ejercicio actúa como un puente entre el registro filmico y el presente, abordando la brecha temporal que existe entre las condiciones de vida históricas de los campesinos y el contexto contemporáneo. Se exploran perspectivas éticas actuales en el cine, como el reconocimiento explícito en los créditos, y el papel del documental como documento y soporte de la memoria.

Para alcanzar estos objetivos, se emplean técnicas y materiales diversos de distintas disciplinas, así como estrategias de montaje, con el fin de devolver las imágenes a la comunidad de trabajadores y sus familias. Este enfoque busca resignificar el documental como un dispositivo mnemotécnico para la memoria social, transformando sus imágenes y reemplazando el espacio privado de proyección por un espacio público comunitario.

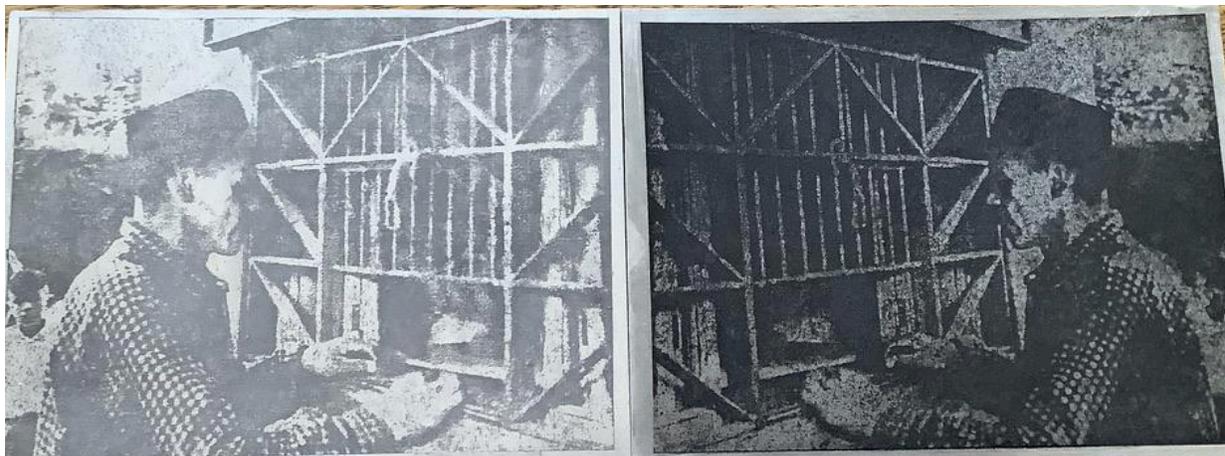
La relación entre el documental y el territorio permite reflexionar sobre el tiempo desde múltiples ángulos: la duración, la trascendencia y la ausencia. Los seis breves minutos dedicados a abordar las problemáticas del territorio ofrecen solo una visión superficial del tema, que solo sirve como referencia para un concepto mayor: la economía colonial chilena. Este concepto se desarrolla en un cortometraje de 16 minutos y se integra en un programa periodístico de 90 minutos, que, a lo largo de 8 temporadas, produjo 28 capítulos. Por lo tanto, ni el documental ni sus segmentos constituyen una obra cinematográfica trascendente, sino un metraje televisivo con fines periodísticos.

A pesar de la distancia temporal y las condiciones tecnológicas dispares, estos escasos planos realizados en El Principal, que carecen de una intención trascendental, adquieren relevancia testimonial para la comunidad. Estas imágenes, en ausencia casi total de la voz de los campesinos, permiten a los espectadores reconocer el rostro de sus antepasados, quienes no contaron con hitos tan comunes como una fotografía y a quienes no se les dio acceso a estos registros durante al menos 50 años.

Este ejercicio artístico busca potenciar esta relevancia circunstancial como un medio para el reconocimiento de una comunidad que ha sido invisibilizada bajo relatos oficiales y anonimato.

La primera estrategia consiste en la descomposición mínima del tiempo cinematográfico: el fotograma. Se realiza una operación de resistencia al movimiento inherente del medio cinematográfico, que está destinado a su destrucción cuando se detiene ante la luz del proyector. El objetivo es eludir lo efímero.

Las imágenes se abordan mediante soportes metálicos utilizando técnicas de transferencia y mordiente del fotograbado en cobre, bronce y aluminio. Estos materiales permiten explorar diferentes comportamientos en términos de resultados fotográficos, rigidez y oxidación.





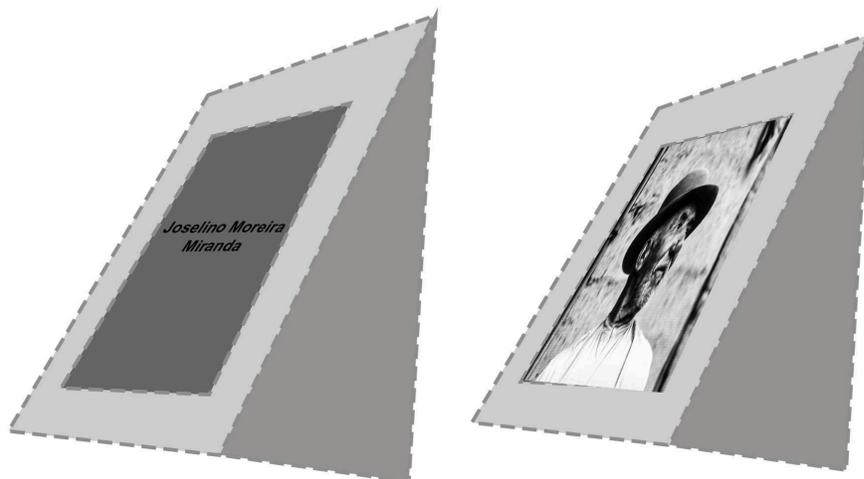


Como estrategia de exhibición, se reflexiona sobre la fragilidad del soporte cinematográfico y el carácter privado de los espacios de proyección. Para hacer que las imágenes menores trascienden, se consideran soportes capaces de resistir las duras condiciones del exterior, tanto climáticas como humanas. Se propone utilizar bloques de granito, intervenidos para tener una cara diagonal en la que se insertará la placa metálica, funcionando tanto como marco como anclaje a la superficie de un muro.

Sobre la cara pulida del bloque de granito se montará una placa con la imagen, anclada con un contorno metálico en forma de marco, adherido a la roca con pegamento especial para piedra y cerámica.

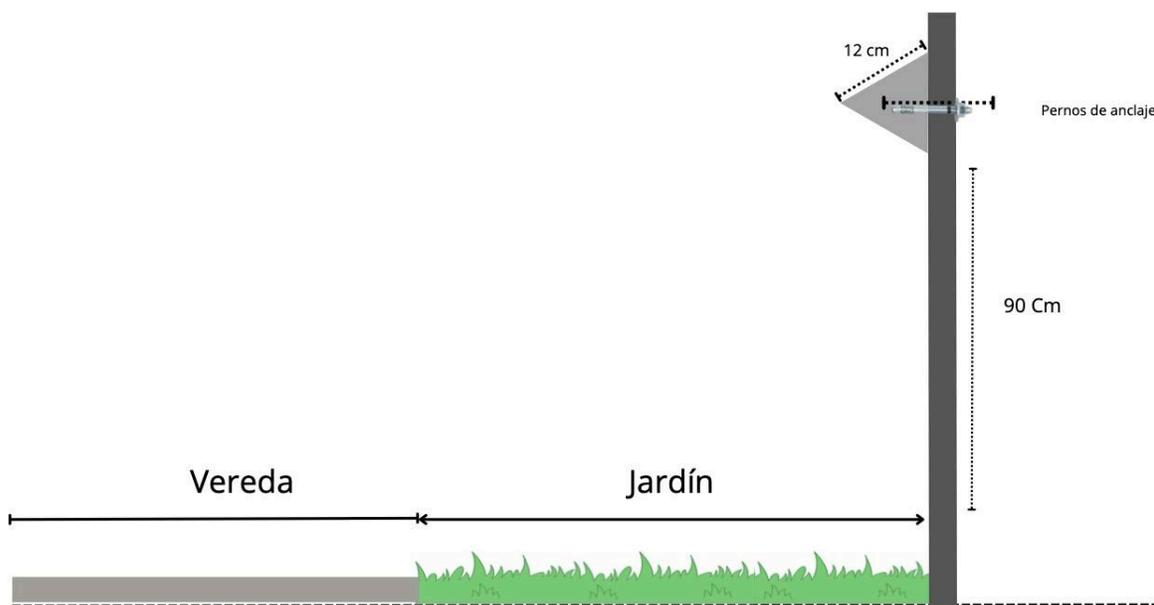
Anticipando el deterioro de la imagen, se considera que debajo de cada placa se encuentran tallados los nombres, este gesto constituye una desaparición programada y la evolución hacia un segundo estado de la obra. Este acto de inscripción cierra la omisión de los créditos en el documental de referencia, y al mismo tiempo prolonga la duración conceptual de la obra.





Las piezas se instalarán en los sitios donde se filmó el documental y que aún se conservan: el muro de la antigua bodega del fundo, donde los campesinos recibían el pan como parte de sus regalías, y el muro de fachada del Liceo El Principal, que se conserva con modificaciones menores. Estos espacios no solo conservan la memoria histórica sino que también proporcionan contexto y sentido al gesto artístico.

## ESQUEMA DE MONTAJE





La obra se nutre de procedimientos de diversas disciplinas, explorando formas, materiales y estrategias de montaje, problematizando el tiempo y el espacio como estrategia de interpelación al documental y su influencia en la memoria comunitaria.

El soporte de granito que sostiene el ícono, incorpora oficios muy rudimentarios de la escultura y aún cuando está destinado al espacio público, se distancia del lenguaje monumental y del memorial. Mientras el monumento pretende inmortalizar mediante materiales nobles y estatura colosal, una figura mediante la cual normalizar simbólicamente una relación de poder, esta obra utiliza una escala reducida de un material robusto, fragilizado a la altura peatonal, donde representa no al hombre excepcional, sino al conjunto de los hombres comunes, sin poder, sin agencia y apenas rescatados del anonimato, como estrategia para disputar simbólicamente el espacio público, posicionando íconos de una memoria que solo habita en lo privado.

## Conclusiones

Este ejercicio de creación representa, en primer lugar, un proceso de búsqueda de una identidad artística a partir del cual plasmar mis perspectivas sobre el cine, el arte y la sociedad mediante diversas estrategias materiales, expresivas y discursivas.

Comprender un territorio a través del archivo filmico requiere también entender las condiciones que configuran el perfil del realizador, así como sus estrategias y motivaciones. Desde la subjetividad del creador, se construye un relato que puede resultar en una representación limitada de la realidad observada, a menudo desconectada del territorio.

La obra actual, aunque sigue las estrategias del documental, es susceptible de cuestionamientos sobre los procedimientos de registro, las omisiones y los estándares éticos aplicados en su creación. Esta problemática genera un ámbito impreciso y sin límites claros, que demanda un filtro y una conducta autorregulada para acercarse a una comunidad, reconociendo que uno opera como un agente externo con potencial para convertirse en un extractivista simbólico del territorio.

Estas reflexiones ayudan a organizar los diferentes procesos de creación. Considero que el diseño de un dispositivo mecánico no es un gesto dirigido a la comunidad, sino al espectador externo, quien debe hacer un esfuerzo mínimo para apreciar los créditos del documental. Esta estrategia busca conectar mi apreciación del cine y su manifestación concreta con quienes valoran la obra desde una perspectiva ajena al territorio, además representa el desarrollo de un idea basal, la cual pese a las bifurcaciones del proceso no he abandonado, dado que en la búsqueda de fundamentos para su ejecución, he explorado en métodos y gestos que han aportado enseñanzas en diferentes niveles.

Los créditos ausentes en el documental se consideran una deuda que este ejercicio intenta saldar, aunque de manera tardía

El proceso de creación se vio influido por una profundización en lo territorial, un criterio que se valora por encima de la producción de un objeto, a pesar de su valor simbólico. Este enfoque permite que la obra adquiriera una dimensión más humana y sensible, generando nuevos

materiales organizados bajo principios curatoriales familiares, guiados por aspectos emotivos y limitaciones técnicas. Este giro relacional permite apreciar la belleza de los objetos comunes y aprender de la perspectiva del territorio.

La Reforma Agraria representó un cambio radical en las condiciones de vida de los campesinos chilenos, devolviendo a estos individuos el control sobre sus vidas y familias al abolir el latifundio, como ocurrió en El Principal, eliminando el dominio de los García Huidobro. A pesar de estos cambios materiales, persiste un dominio cultural y simbólico, donde figuras históricas como Ramón Subercaseaux, el alcalde Hernán Prieto y el poeta Vicente Huidobro siguen siendo puntos de referencia en la historia oficial, mientras que las familias Miranda, Ulloa y Pizarro, que constituyen la mayoría de la población de El Principal, quedan excluidas.

Volcar la visualidad de la comunidad al espacio público ha implicado una reflexión sobre los materiales y soportes para trabajar, entendiendo que simbólicamente este espacio está organizado en torno a un discurso oficial. Este discurso no sólo dicta una narrativa, sino que también cuenta con los medios materiales y saberes necesarios para preservar, mantener y restaurar estos relatos. El Estado proyecta su esencia hacia la eternidad al preservar un pasado estable detrás de figuras heroicas, como lo indican Félix Duque y otros, situándose como herederos de un poder solo igualado o superado por la Iglesia.

Por lo tanto, el ejercicio realizado puede definirse como una anomalía en el espacio público, impulsada por un deseo de reconocimiento duradero, no eterno, que establezca un motivo para discutir el pasado reciente. En términos concretos, se convierte en un dispositivo mnemotécnico para abordar la memoria social, proponiendo estrategias materiales para realizar este ejercicio, que opera en espacios privados familiares, también en público.

Entiendo que las ideas que han guiado este proceso se basan en problemáticas contemporáneas sobre la memoria y el cine, permitiendo establecer diálogos con el pasado y los medios a través de los cuales se manifiesta. También se busca explorar el sentido de pertenencia que una comunidad puede sentir hacia los íconos que la representan. Es un trabajo de escala humana sin vencedores ni vencidos, enfocándose en lo común con una perspectiva ética desde mi subjetividad.

La obra *Trabajadores Secundarios* reconoce a los trabajadores y, más allá de revalorar el documental *La República del Fin del Mundo*, lo cuestiona y utiliza como pretexto para desentrañar algunas líneas de la compleja trama familiar que convierte a El Principal en una especie de Macondo, lleno de tradiciones y relatos que retardaron el olvido de quienes ya han partido.

Una obra pequeña hecha de materiales comunes permite a esta comunidad resignificar espacios del territorio, actuando como un acto político de valorización que conecta los relatos familiares con los medios para disputar el espacio público, sin la carga jerárquica de la memoria institucional.

Al concluir el análisis académico de la obra, busco reflejar de manera fiel los hitos relevantes del proceso. Sin embargo, la mayor relevancia radica en la movilización de una energía comunitaria, sensible y afectiva, la cual excede mi capacidad de control. La obra no la considero una activación de procesos de memoria, sino un reconocimiento que otorga nuevas formas y materiales a un tejido de relatos que, por sí mismos, cuentan con sus propios medios de permanencia, como la cultura oral y el folclore.

Los aprendizajes acumulados a lo largo de la obra, así como en el Magíster en general, representan un cambio de paradigma en la comprensión de los procesos creativos. Mientras mi formación y ejercicio profesional han estado vinculados al cine industrial, donde predominan los criterios narrativos y la racionalización de recursos, las formas del arte contemporáneo operan en una dirección diferente, demandando un ejercicio reflexivo y especulativo, en el cual el proceso mismo determina aspectos materiales y simbólicos.

## Referencias Bibliográficas

- Amunátegui Solar D. (1903). *Mayorazgos i Titulos de Castilla*. Universidad de Chile.
- Balmaceda J M. (1875) *Manual del hacendado chileno*.
- Brea, JL (2010) *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal.
- Bourriaud, N (2008) *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora
- Comolli, J (2010) *Cine contra espectáculo: seguido de Técnica e ideología*. Manantial.
- Didi-Huberman, G (2012) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial
- Duque, F (2001) *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal
- Dussel,E.(1993)*Una conversación con Richard Rorty... Desde el sufrimiento del otro*.Universidad de Guadalajara
- Farocki, H (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Gómez Alcorta, A, Prado Berlien, C y Ocaranza Bosio, F (2013). *Asientos indígenas en la precordillera de Santiago (Siglos XVI y XVIII); Estudio de caso*.
- Le Breton, D (2018) *Sociología del cuerpo*. Siruela
- Moreno Rojas R. (). *Sin Reforma Agraria no habría sido posible*. Ediciones Copygraph.
- Murillo Gordon, A (2021) Ostentación material de familias de la élite mercantil de Santiago de Chile. mecanismos de consolidación y cohesión de un grupo privilegiado. 1716-1800. El caso de los Cagigal del Solar – Morandé – García Huidobro – Valdés.
- Nichols, B. (1991) *Representación de la realidad*. Ed. Paidós
- Oyarzún, P (2015) *Arte, visualidad e historia*. Universidad Diego Portales
- Sadoul, G (2004) *Historia del cine mundial*. Siglo veintiuno editores
- Salazar, G(2011) *Arte y memoria*. Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile
- Sennet R. (2003) *El Respeto*. Ediciones Anagrama
- Wegman Saquel, A.(2017). *Consideraciones geo-históricas para el estudio de la evolución de un paisaje: Caso Pirque, Región Metropolitana de Chile*. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

## Referencias Web

Rivera Cusicanqui, S (17 de febrero de 2019). “*Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano*” [Entrevista]

<https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>

Gerz, J (7 de diciembre de 2008) “*Todo está escrito en la memoria*”

<https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/jochen-gerz-el-artista-de-los-monumentos-a-la-memoria.html>

## Referencias obras

Anónimo. (1967) *Chile Avanza!* Casa Museo Eduardo Frei Montalva

Eisenstein, S (1924). *Stachka*.

Fall Conroy, B () *Minimum wage machine*.

Farocki, H. (1995). *Arbeiter verlassen die Fabrik*.

Gomez Prieto, O. (1964). *Patria Joven*

Kluge, A. () *Noticias sobre la antigüedad ideológica*.

Krier, J y Dumayet, P (1962). *La République du bout du monde*. INA

Kuzmanic, D. (1968) *Transformación del campo y del campesino*”

Littin, M (1963). *El chacal de Nahueltoro*.

Lumiere, A y Lumiere J, (1895) *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

Terziev, K () “*Background Action*”

