

# LAS REPRESENTACIONES DE LOS MINEROS DEL MUNDO DEL CARBÓN EN CHILE DURANTE EL SIGLO XX. VARIACIONES DE LO REAL<sup>1</sup>

HERNÁN VENEGAS VALDEBENITO

## Resumen

Este artículo intenta reconocer y evaluar las representaciones construidas por el cine documental acerca de la experiencia de los mineros del carbón y de sus espacios sociales, en el sur de Chile. Se trata de representaciones condicionadas por la mirada tanto de los empresarios como de los trabajadores, en el afán por fortalecer la interpretación de un mundo social construido en función de su propio imaginario.

Desde la invención del cine se ha discutido acerca de la capacidad de las imágenes en movimiento de mostrarnos la realidad tal cual es. Básicamente porque el impulso inicial fue aceptar que en las imágenes captadas por la fotografía y luego por el cine quedaba reproducida parte de la realidad, objetiva, una suerte de espejo del mundo real. Es tanto así, que aún en las discusiones más recientes acerca de la distancia existente entre lo que se ha llamado cine de ficción y el cine documental, se seguía ocupando un argumento análogo para colocar la distancia entre los dos géneros. Los documentales asumían su condición de objetividad, no sólo porque reflejaban el mundo material tal cual era, sino también porque la intervención sobre los actores sociales involucrados, aparentemente era mínima, tal como se pretendió en obras clásicas al estilo de *El hombre de Aran* de Flaherty.

Así el documental adquiriría su estatus de veracidad y por tanto su capacidad para reflejar el mundo real y la historia. El análisis de las primeras imágenes, especialmente las de Lumière, sugerían que lo que el film captaba era la realidad tal cual era, y por lo

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de inserción N° 79090004. Estudios regionales e historia del tiempo presente. La región del Bío-Bío, colapsos, reconversión productiva y crisis identitaria, 1948-2008. Programa Capital Humano Avanzado, CONICYT. Además se contó con el apoyo del programa Mece 2 de educación superior, proyecto USA0607, Ministerio de Educación.

tanto se convertía en prueba de la existencia de lo que en ellas aparecía reflejado<sup>2</sup>. Lo que habían logrado las imágenes en movimiento era “reproducir la vida” y con ello recoger parte del mundo real incluso trastocando el sentido del tiempo.

Algo parecido ocurre con las imágenes reproducidas en la prensa escrita y en la televisión. Su utilización en el sentido de reforzar los argumentos que esos medios pretenden entregar conduce irremediablemente a la pretensión de reforzar la idea de que lo que aparece plasmado en el papel o en las imágenes digitalizadas en la pantalla chica son una expresión definitiva de la realidad y no una representación, ciertamente verosímil, de lo que un autor, fotógrafo o cineasta pretende transmitir<sup>3</sup>.

No obstante, en los dos casos señalados, respecto de las fotografías y las imágenes en movimiento, estamos frente a estrategias de representación, pues si bien las imágenes corresponden por una parte a una huella física, por otra, construyen un mundo simbólico que nos conduce también irremediablemente a interpretar lo interpretado. Se habría producido lo que Françoise Niney planteó hace algún tiempo, para diferenciar lo que ocurre entre el lenguaje verbal y cinematográfico:

*En el lenguaje verbal el referente es ajeno a la palabra que lo designa, mientras que en el cine está en la imagen misma que no existiría sin él. De ahí el poder de ilusión de la película. La toma es una réplica abstracta del objeto real, pero en tanto forma y figura, es ese objeto singular y no otro.<sup>4</sup>*

Esto nos lleva a afirmar que a pesar de la fuerte cercanía entre los que nos entregan las imágenes y la realidad que se pretende plasmar, siempre existe una intermediación más o menos articulada y pensada, y que efectivamente incorpora un enorme hiato entre realidad e interpretación.

La captura de un plano cinematográfico o la realización de una fotografía siempre supone una serie de decisiones que se encuentran en el plano subjetivo del observador, quien ordena, compone, equilibra, pero que además hace prevalecer sus prioridades respecto de lo que le parece importante y lo diferencia de aquello que no lo es. En el caso del cine, incluyendo el documental, la infinidad de operaciones que intervienen en la construcción de un relato filmico hacen imposible pensar que una

---

<sup>2</sup> A pesar que ello ha sido relativizado por numerosos autores, ver, por ejemplo, Arias, Luis, “¿Inventaron el cine los hermanos Lumière?”, en *Siete Miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008.

<sup>3</sup> Ver las propuestas de Dziga Vertov en *Memorias de un cineasta Bolchevique*, presentada por Miguel Bouhaben y otros, Capitán Swing editores, Madrid, 2011.

<sup>4</sup> Niney, Françoise. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios cinematográficos UNAM, Ciudad de México, 2009, p32.

determinada narración nos remita estrictamente al mundo real, tal como es. Por el contrario, los recursos narrativos utilizados, las adiciones estéticas o simplemente las decisiones de hacia dónde enfocar la cámara suponen opciones de construcción de esa realidad. La decisión de incorporar o dejar algo fuera del cuadro ya supone una elección, y la posibilidad de realizar una construcción subjetiva de un fenómeno o un hecho histórico. Lo subjetivo y parcial se enseñoorea en aquello que supuestamente correspondía a una fracción de la realidad.

Durante mucho tiempo la construcciones del cine documental estuvieron revestidas de lo que se suponía era su marca de origen: la capacidad para mostrarnos el mundo tal cual era: ya porque no se trabajaba con actores profesionales, ya porque se suponía que no había intervención del realizador salvo para definir los planos, angulaciones de cámara o duración de las secuencias y planos, o porque se suponía la imagen gozaba del estatus de espontaneidad en que nada estaba preestablecido, y los personajes y espacios armonizaban de acuerdo a sus propios criterios.

Este artículo busca reconocer cómo en el caso de los documentales o reportajes realizados acerca de la realidad de los mineros del carbón y sus espacios sociales se incorporan una serie de operaciones que, en el particular lenguaje del cine, nos refieren a un mundo interpretado a partir de la selección de las tomas, planos y secuencias, pero especialmente a través de las operaciones del montaje y los recursos narrativos que intervienen para dotar de verosimilitud al relato.

El trabajo estará centrado en el reconocimiento histórico del mundo del carbón, en el sur de Chile, y cómo las representaciones audiovisuales nos ayudan a entender ese mundo en términos concretos, y al mismo tiempo las representaciones construidas acerca del mismo por parte de actores sociales involucrados, es decir la mirada patronal por un lado y, la de las organizaciones sindicales, por otro. Ambas miradas intermediadas por los realizadores documentales.

El artículo que se propone trabaja en esta perspectiva y se concretiza en el análisis de tres reportajes-documentales que tienen como actor central a los mineros del carbón y a sus espacios sociales. Se trata *Carbón chileno* (1944), una realización de Pablo Petrowitsch, producida por la Compañía Carbonífera y de Fundición Schwager; *Cien años del Carbón de Lota* (1952), dirigida por Jorge Infante Biggs. Una producción de la Compañía Carbonífera e Industrial de Lota y, finalmente, *Reportaje a Lota* (1970), de los directores Diego Bonacina y José Román. Producida por la Central Única de Trabajadores. En este entendido, lo que nos ofrecen estos documentales son aspectos enfatizados por los directores y productores de una realidad que moldean a partir de su propia experiencia e intereses, lo que si bien permite una aproximación a lo

real, ello sólo es posible a través de una mediación subjetiva. Lo real deformado por las operaciones y decisiones determinadas por el punto de vista del realizador. Sin embargo, a través de las tres experiencias cinematográficas comentadas es posible una aproximación a las formas de entender ese mundo y la interpretación que los propios realizadores (y productores) deseaban proyectar en un determinado momento histórico<sup>5</sup>.

### **Las representaciones de la realidad del mundo minero. Las miradas documentales**

El interés por el control social de las empresas carboníferas se extendió a todos los tejidos del ámbito minero. Así quedó de manifiesto en la estructuración de las diversas secciones de los Departamentos de Bienestar creados en la tercera década del siglo XX.

Sin duda, algunas de estas secciones fueron más significativas en el control de los trabajadores, pues tuvieron directa relación con la selección, ingreso y permanencia de los mismos en la empresa; regularon el acceso a beneficios específicos como la vivienda y un sinnúmero de otras regalías. No obstante, dichas instituciones también velaron por la correcta interpretación de los acontecimientos ocurridos en el espacio carbonífero y se empeñaron en difundir la visión empresarial de la realidad a través de la edición de publicaciones escritas que, como *La Opinión*, resumían el punto de vista de la Compañía frente a otras lecturas del mundo social proveniente de los sindicatos o del movimiento de trabajadores. En la década de 1940 se sumó a las herramientas propagandísticas utilizadas por las Compañías el recurso cinematográfico, en que se proyectaron mundos ideales contruidos para ensalzar el carácter benefactor de la empresa, así como el supuesto clima de armonía social dominante en el ámbito minero<sup>6</sup>. *Carbón Chileno*, estrenada en 1944, es una de las primeras creaciones documentales destinadas a “retratar” el mundo carbonífero por encargo de una de las firmas. El publicista argentino Pablo Petrowitsch, radicado en Chile, despliega su lente en torno a la actividad de la Compañía Carbonífera Schwager, situada en la localidad de Coronel, en el Golfo de Arauco.

Como publicista, Petrowitsch estuvo atento a los criterios de la empresa, por lo que la cinta está recorrida de principio a fin por el imaginario instalado por la misma, no

---

<sup>5</sup> Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

<sup>6</sup> La construcción de esas representaciones es posible encontrarlas en los documentos de las empresas, los trabajos de sus colaboradores, periódicos oficiales, así como en sendos reportajes documentales de difusión editados por encargo de las Compañías. Ver *Carbón chileno*, dirigido por Pablo Petrowitsch, producido por la Compañía Carbonífera y de Fundación Schwager, 1944. Y *Cien años del Carbón de Lota*, dirigido por Jorge Infante Biggs, producido por la Compañía Carbonífera e Industrial de Lota, filmada en 1952 en ocasión de celebrarse los 100 años de la Compañía, y estrenada en 1953.

solamente en la película sino en el conjunto de interpretaciones que la Compañía construyó acerca de sí y que fue manifestada a través de la prensa, en sus memorias, reglamentos y también en los círculos políticos, incluidas las discusiones parlamentarias.

Como es natural, en este sentido, *Carbón chileno* se inicia con la exaltación del patriarca fundador, Federico Guillermo Schwager, a quien se revistió con una serie de atributos con los que no sólo se le asocia a una cierta vocación científica sino que, como fue habitual para referirse a estos “pioneros”, el fundador fue ensalzado con las características del empresario emprendedor, vale decir como poseedor de ingenio, tesón, capacidad para asumir riesgos, sacrificio y entrega. Forjador de un mundo nuevo, del que además miles de personas (a casi cincuenta años de su muerte) se seguían beneficiando.

La obra esta dividida en cuatro grandes capítulos, además de esta especie de introducción en que se releva la figura del patriarca fundador.

La primera de ella está destinada a poner de manifiesto la existencia de este mundo “feliz” patrocinado por las empresas en que, al estilo de las mejores películas de ciencia ficción, todo en Coronel discurre en plena armonía. Así entonces ganan su espacio en esta caracterización, por una parte, los grandes adelantos de modernización industrial y técnica puestas al servicio no sólo de la Compañía, de la producción y sus beneficios, sino al de todo el país. Se trata justamente de reforzar la idea de que se trata de un esfuerzo empresarial en que la nación entera resulta beneficiada. Una parte importante de esta primera parte esta destinada a recrear los componentes del imaginario feliz del paternalismo industrial.

La empresa y la actividad carbonífera se convirtieron así en un modelo sincronizado en que todo funciona a tiempo y de forma integrada. En esta construcción la actividad que la Compañía promueve no es sólo la producción de carbón y energía para el país, sino que ha desplegado una serie de otras actividades que contribuyen a la creación de este mundo armónico. Desde el punto de vista productivo, los fundos de la Compañía proveen de los miles de pulgadas de madera que se necesitan para “sostener el cielo de la ciudad submarina”. Otro tanto harán para abastecer de leche fresca, harina y otros artículos de consumo a las comunidades de trabajadores, mientras que el combustible para la calefacción era entregado gratuitamente por las Compañías a los hogares de la ciudad reclusa.

Como es natural, el mundo subterráneo del trabajo minero tiene su correspondencia con el de la superficie. Se enfatiza entonces la labor del Departamento de Bienestar (seguramente el responsable directo de la producción del filme) centrada

precisamente en mejorar los estándares de vida de la población y su preocupación permanente de un trato paternal.

La actividad desplegada en ese sentido, por el Departamento de Bienestar, es múltiple, refrendada por imágenes estructuradas en planos generales de las principales instalaciones, así como también de las viviendas obreras construidas por encargo de la Compañía, muchas de ellas acogándose a los beneficios que otorgaba la ley de habitación obrera.

La pretensión de “colonia” ideal se completa con la síntesis que se hace de las múltiples actividades desplegadas por la institución. El listado es significativo y en el se incluye, además de las viviendas gratuitas para los trabajadores (sin pagar arriendo o un canon muy bajo), el abaratamiento de los costos de comercio (controlados por un comité de empleados y obreros), la venta de leche a bajo precio, instalación de lavandería y hornos de carácter colectivo. En este último caso, la alteración incorporada por la imagen es evidente, en el sentido de que las mujeres que aparecen asociadas a estas tareas claramente corresponden más a los cánones estéticos de las revistas de moda que a la mujer popular que habitó esos espacios.

Estas imágenes aparecen complementadas con otras que corresponden más bien al espacio del *no trabajo*, claramente idealizados por parte de las Compañías, en el sentido de promover lo que algunos autores han señalado como el “obrero soñado”, es decir un trabajador, disciplinado, pero cuya disciplina y valores se extienden más allá de espacio propiamente laboral y a los cuales se insiste en relacionar con bibliotecas, clubes deportivos y culturales, piscinas y talleres diversos<sup>7</sup>.

Lo anterior se complementa con la creación de espacios en los llamados clubes sociales, que en la película aparecen descontextualizados del ámbito minero. Sin embargo, corresponden al interés de las Compañías de moldear a este *obrero soñado*, en que el club social y el casino se convierten en las herramientas para arrebatar a los trabajadores del alcoholismo y la taberna.

En los espacios amplios y luminosos del casino para obreros, con entretenimientos sanos y no desgastantes es posible sustraer a los trabajadores del vicio y de la desmoralización. Las imágenes proyectadas por el documental exhiben a figuras idealizadas, nuevamente sacadas de las páginas sociales cuyos estereotipos se encuentran más bien en los sectores medios emergentes que en las filas de los trabajadores proletarizados. Al mismo tiempo, la empresa ofrece espacios para realizar deportes, considerados por los industriales como una necesidad en el sentido de contribuir a

---

<sup>7</sup> La expresión “obrero soñado” es trabajada por José Sierra Álvarez, en *El Obrero soñado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*. Siglo XXI, Madrid, 1990.

“fortalecer la raza”. Más de 38 clubes deportivos y clubes sociales son apoyados y subvencionados por la empresa. En todo caso las imágenes proyectadas aparecen claramente descontextualizadas en relación a los actores sociales predominantes del espacio minero. Las escenas deportivas están claramente organizadas en función de las necesidades de la exposición visual.

De acuerdo al documental la organización de este mundo feliz, a la cual la empresa ha dado origen, se complementa además con la dedicación a los niños, que entre los múltiples beneficios establecidos en su favor destacan los planes de vacaciones organizados por la Compañía, pero al mismo tiempo el documental nos ilustra inocentemente con imágenes de las actividades desarrolladas por los infantes, en talleres de habilidades manuales destinados a “despertar” en ellos la vocación para el trabajo.

Otro de los fragmentos del documental dirigido por Petrowitsch estuvo dedicado a reconstruir el trabajo de los cientos de operarios que trabajan en el fondo de las minas. El destino de estas imágenes, por cierto una de las pocas que se conservan del interior de la mina de Schwager, tiene la pretensión de demostrar los niveles de modernización alcanzados por las instalaciones subterráneas de la Compañía y, en algún sentido, desmarcarse de las críticas vertidas sobre ese rubro de la actividad minera, centradas en su carácter especulativo, lo exiguo de sus inversiones reproductivas y la presión ejecutada sobre los trabajadores.



El mundo feliz de la superficie vuelve a reproducirse en el fondo de las minas. A pesar de referirse inicialmente a un “dantesco” laberinto de galerías subterráneas, las imágenes buscan mostrarnos la sincronía de la modernidad técnica al interior de ese espacio de producción. Trenes eléctricos que recorren las galerías transportando a trabajadores y producción, conducen a un mundo dominado por las instalaciones mecánicas, maestranzas, talleres, huinches, correas transportadoras que dan vida a esta “maravillosa ciudad submarina”.

El cronómetro vuelve a funcionar<sup>8</sup>. El mineral es arrastrado por vagonetes hacia una galería central, el tumbador vierte el contenido de los carros en las correas transportadoras, las grandes masas de carbón se clasifican, limpian y pesan y luego son conducidas por las correas hasta las bodegas de los navíos cargueros. Todo ello en menos de 6 horas, esfuerzo coronado además por el ahorro de un enorme contingente de trabajadores.

Las imágenes dan fe del esfuerzo de los mineros en cada frente de producción en que se combinan las modernas circadoras neumáticas y el trabajo físico. Nada se dice de los accidentes y de las largas horas de trabajo no recompensado.

En un afán de minimizar las críticas por las elevadas cifras accidentes y de muerte entre los trabajadores, el director decide incorporar una secuencia ficcionada de la forma como operan los equipos de rescate frente a una emergencia y de como está dispuesto un aparato hospitalario para atender a los heridos.

Acá la muerte deja de ser el asecho cotidiano para los cientos de trabajadores y, por cierto, los accidentes laborales no parecen representar un problema serio entre los trabajadores, a pesar de que el promedio anual de muertos en la minería del Golfo de Arauco supera a los sesenta y de que los heridos, también anualmente, llegan a la exorbitante cifra de 5.500<sup>9</sup>.

Con todo se trata de un mundo feliz, en donde, incluso accidentándose se puede estar seguro de recibir todas las atenciones que el hospital de la Compañía puede poner a disposición de sus trabajadores para restañar sus males.

Además, al regreso de los trabajadores a casa todo está donde debe estar. Un hogar limpio y acogedor dispuesto por sus mujeres, las que además de ser las madres de sus

---

<sup>8</sup> La referencia es al texto de Benjamín Coriat, *El taller y el cronómetro*, dedicado a reconocer los efectos del taylorismo en el trabajo moderno. Siglo XXI, Madrid 2001.

<sup>9</sup> A modo de ejemplificación, en el período 1931 y 1951, exceptuando los datos del año 1943, el número de muertos en las minas de carbón alcanzó la macabra cifra de 695 trabajadores o de 731, si se completa con el promedio anual del período, los datos del año faltante. Los heridos graves, seguramente inutilizados por varios meses o invalidados para seguir trabajando llegaron, a 2.072 en el mismo período, mientras que los accidentes leves, pero que fueron reportados por los trabajadores, alcanzaron la sideral suma de 92.670 casos. Chile, Servicio Nacional de Estadísticas, Minería, 1931-1951, elaboración propia



hijos, patrocinadas por la empresa, han desarrollado una serie de habilidades domésticas en talleres organizados por el Departamento de Bienestar social; modas, tejidos, economía doméstica, constituyen este arco de especialidades “propias del bello sexo”. La esposa modelo es la que espera en casa, hacendosa y acogedora. Aunque naturalmente por cuestiones estéticas el modelo ideal de esposa vuelve a ser estilizado siguiendo los patrones de un mundo distante.

### ***Cien años de carbón: el autorretrato de la Compañía minera e industrial de Lota.***

La película de Jorge Infante Biggs, es claramente una obra por encargo y por lo tanto la representación de la imagen que la propia Compañía deseaba proyectar de sí misma, que además corresponde a la que había intentado construir a partir de sus estrategias de paternalismo industrial. Al igual que en el caso anterior, el documentalista estructura su narración con el recurso de una voz en off que deja poco espacio para la interpretación de las imágenes. Claramente estamos en presencia de lo que Bill Nichols llamaría un documental expositivo, en que hay pocas posibilidades de apartarse de esa sólida argumentación acerca del mundo histórico<sup>10</sup>. Las imágenes asumen la representación literal de las palabras que guían y persuaden al espectador, intentando fortalecer el sentido de objetividad que es la pretensión de un trabajo de esta naturaleza.

El documental está estructurado en función de cinco áreas temáticas destinadas a “recrear” la forma como viven los trabajadores y empleados de la Compañía; el trabajo en las minas; las actividades anexas de naturaleza forestal; la fabricación de cerámica y, finalmente una larga exposición destinada a ilustrar las celebraciones del centenario de las actividades de Lota y la existencia de un mundo armónico en que trabajadores y patrones conviven aparentemente motivados por fuertes lazos solidarios.

El documental se rueda coincidiendo con las celebraciones del centenario de la Compañía fundada por Matías Cousiño en 1852.

Fiel a la representación de un estilo de relaciones laborales fundadas en las estrategias del paternalismo industrial, la narración dedica sus primeras secuencias a enaltecer la figura del patriarca fundador. Una serie de actos simbólicos incluidos en las actividades conmemorativas refuerzan el relato. Las imágenes dedicadas a mostrar el retorno de los restos del fundador a Lota y la recepción por parte de los distintos actores locales refuerzan la idea de un mundo armónico y lo relacionan con la figura del empresario.

---

<sup>10</sup> Nichols Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona 1997, pp.68- 72.

En la ceremonia están representados todos los actores con imágenes que hacen recordar las composiciones teatralizadas de la muchedumbre en las calles y los planos trabajados estéticamente de las columnas nocturnas iluminadas por antorchas, clásicas del referente proporcionado por los trabajos de Leni Riefensthal<sup>11</sup>.

En la recepción del féretro están los distintos grupos de trabajadores con cascos que cargan sobre sus hombros los restos del patriarca. Desfilan con sus estandartes las distintas organizaciones comunitarias y de trabajadores, incluyendo bomberos, escuelas, trabajadores de la salud, pero también la banda de guerra y tropas de la marinería. Curiosamente las mismas encargadas de la ocupación militar de la zona sólo tres años antes de la fecha de conmemoración, tras la aplicación de la Ley que autorizó el Estado de Sitio en la zona. Encabezan la comitiva las altas jerarquías de la empresa, incluyendo a su figura principal, Arturo Cousiño Lyon, bisnieto del pionero y benefactor. La Iglesia Católica, lidera las honras fúnebres, monopolizando al menos en las imágenes la presencia “espiritual”, aunque en el espacio real debía competir férreamente con la corrientes protestantes. Con todo, el registro fílmico constituye “una puesta en escena de una puesta en escena”<sup>12</sup>.

Lota es presentada como un signo de modernización. Las tierras donde se yergue la ciudad era identificada peyorativamente como un “territorio de indios”, convertida ahora como un espacio modelo de la modernidad. El mundo feliz y armónico vuelve a ser instalado en esta construcción de la autoimagen. Mercado, hospital, teatro, escuelas, gota de leche, clubes, bibliotecas, estadios, piscinas y habitaciones obreras constituyen la representación material de dicha armonía. Los planos generales que revelan una ciudad ordenada junto con los parques y paseos ayudan a construir este país de fantasía. Aquí parece no haber problemas. Miles de casas construidas por la empresa dan cobijo a los trabajadores. Son amplias, sanas y cómodas, el sueño americano hecho realidad en el sur de Chile. Qué mejor desmentido visual para las decenas de informes negativos que pueblan las inspecciones del trabajo y las memorias de prueba de las asistentes sociales de la Universidad de Concepción.

Las imágenes se refuerzan con la estandarización de las funciones dentro y fuera del hogar. El hombre servido a la mesa, la mujer cosiendo, los hijos pulcramente estudiando y la hija mayor adiestrándose en el oficio del planchado. Todo en su lugar.

Esa misma disposición se reconstruye en el plano estrictamente industrial. Lota es presentada como una expresión de la modernización de las actividades en la zona. El plano general de la ciudad y las altas estructuras metálicas de las cabrías instaladas fuera

---

<sup>11</sup> Riefentahl, Leni, *El triunfo de la voluntad*, 1935.

<sup>12</sup> Niney François, *Op.cit.*, p. 130.

de los piques mineros testimonian ese esfuerzo tecnológico. En el interior de la mina máquinas circadoras, correas transportadoras vuelven a repetirse en esta composición acerca del progreso tecnológico. Pero la empresa es más que eso, es integración horizontal de actividades que multiplican el empleo y amplifican el sentido autosostenido del mundo carbonífero: fundos productores de alimentos, plantaciones forestales, aserraderos, y la fábrica de cerámicas y refractarios fortalecen la visión de pujanza del esfuerzo empresarial y los beneficios para quienes se asocian a ella.

Tal como ocurría en la representación de Schwager, aquí nada parece desencajar. La utopía del “obrero soñado” parece cumplirse a cabalidad. Nada hay que ponga en duda la cercanía entre patronos y trabajadores, un mundo solidario en que incluso las organizaciones sindicales parecen haberse plegado a la construcción de este espacio armónico y feliz. No hay referencia a huelgas, pliego de peticiones, movilizaciones sociales. La muerte también ha desaparecido, la simulación de un accidente y las prácticas de salvataje parecen conjurar esta verdad diaria que asolaba los campamentos mineros.

Con todo, en ambos filmes lo que se construye es la imagen que las empresas deseaban proyectar de sí mismas pero amparadas en un propósito que gobernaba sus estrategias de paternalismo industrial. Ese mundo ideal había sido proyectado desde muy temprano. En él se combinaban los supuestos propios del *evangelio del trabajo*<sup>13</sup>, con las necesidades de control y fidelización de los trabajadores. Fue el mundo que quisieron construir fuertemente impulsados por la necesidad de fuerza de trabajo abundante, barata y disciplinada, pero que al mismo tiempo debía ser salvaguardada de las tentaciones desmoralizantes de la vida cotidiana, las malas influencias e incluso de sí misma.

Evidentemente esto entró en tensión con otras adhesiones a la que los trabajadores estuvieron expuestos a lo largo de esa primera mitad de siglo. La sindicalización, la movilización y la comunización de vastos grupos de trabajadores constituyeron los mayores peligros para este afán de control. Todas vistas como lacras externas que se debían conjurar a través de los bálsamos proporcionados por el paternalismo industrial, el asistencialismo estatal, y si eso no era posible con el uso de la violencia más abierta.

---

<sup>13</sup> Ver el texto de Fernando Díez, *La transfiguración del Trabajo*. PUV, Valencia, 2007.

## ***Reportaje a Lota. La mirada hacia el margen.***

En febrero de 1970 se terminó de editar el documental *Reportaje a Lota*, de José Román y Diego Bonacina. En muchos sentidos se trata de un trabajo que toma distancia de las otras dos obras analizadas hasta acá. Esa distancia no tiene que ver, sin embargo, con la existencia o no de componentes subjetivos de la obra. Se trata evidentemente de una construcción de la realidad en que, por una parte, operan los filtros predominantes en la mirada de los realizadores y, al mismo tiempo, está cruzada por la relevancia otorgada a ciertos tópicos de naturaleza social y política que, seguramente, la Central Única de Trabajadores (CUT) quiso realzar en su calidad de productora de la propuesta cinematográfica.



La diferencia estriba, más bien, en otras características que impregnan la obra. Por una parte, claramente se trata de una mirada que cambia su foco de atención y también su ángulo. Esto porque, tal como afirma Pablo Corro, las creaciones de los años sesenta, especialmente de las escuelas cinematográficas universitarias, habían trasladado su centro de interés hacia aquellos actores más marginales de la sociedad<sup>14</sup>. En el caso de *Reportaje a Lota*, el vuelco es evidente, porque a diferencia de las otras dos películas

---

<sup>14</sup> Corro, Pablo et al., *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 2007.

la preocupación se focaliza en los trabajadores como protagonistas y no en el funcionamiento y éxito de la empresa o en la capacidad de ésta para generar una sociedad modelo, a salvaguarda de las calamidades y de la pobreza.

Fiel a la corriente dominante en las escuelas de cine chilenas, el trabajo de Román y Bonacina se interesa por actores sociales escasamente incluidos en el cine, aunque lo mismo ocurra en los estudios historiográficos hasta la década de los cincuenta. Los mineros del carbón aparecen entonces, junto a los pobladores de barrios marginales, a los campesinos y por su puesto a las mujeres como protagonistas centrales de estas nuevos relatos cinematográficos.

*Reportaje a Lota* prácticamente ignora el comportamiento empresarial, la tecnología y la modernización, y si se las incluye en algún momento es más bien en un sentido de amenaza, en tanto la mecanización es interpretada como un peligro para el empleo, creadora de cesantía y pobreza. En cambio, el actor central de la obra es el trabajador minero, ese que baja a la mina y se somete a los riesgos de una actividad en que los peligros de accidentes y muerte asechan en cada día. También están presentes en el cuadro las familias de los trabajadores, sus hijos y un ambiente de miseria e incertidumbre. Los rastros del mundo feliz habían desaparecido por completo.

El trabajo de Román y Bonacina se distingue además por una estructura en que si bien todo se ordena en función de la continuidad retórica, complejiza su construcción incorporando un lenguaje metafórico difícilmente encontrado en las exposiciones anteriores. Las metáforas visuales acompañadas por el texto en off son recurrentes y proveen a esta construcción audiovisual una mayor complejidad. Por lo mismo, si bien la obra manifiesta una pretensión expositiva, al mismo tiempo, los realizadores se incorporan a una *reflexión*, en el sentido propuesto por Nichols, que refuerzan visualmente<sup>15</sup>.

Por otra parte, se trata de un trabajo que innova significativamente en la utilización de los recursos narrativos. Si bien el hilo conductor central sigue siendo la voz en off, el tratamiento de la imagen se ha enriquecido en términos de composición, fotografía, alternancia de los planos y mayor expresión alcanzada a través de cámaras móviles, sonido directo y planos detalles, en una experiencia más cercana al *cine directo* que ya había tenido sus años de gloria en el mundo europeo y norteamericano<sup>16</sup>.

El enriquecimiento también proviene del refuerzo que supone incorporar imágenes de archivo para realzar el contenido político y de lucha social sostenido por

---

<sup>15</sup> Nichols, Hill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 93-106.

<sup>16</sup> Ortega, María Luisa; García, Noemí, *Cine Directo, reflexiones en torno a un concepto*. T&B, Madrid, 2008.

los trabajadores del carbón y sus familias. Si bien reportaje a Lota ilustra la realidad social del mineral a comienzos de los años setenta, ésta es heredera de las luchas reivindicativas de los mineros a lo largo del siglo, lo que queda expresado en el filme a través de la incorporación de extractos de la película *Banderas del Pueblo*, de Sergio Bravo, que muestran la marcha de los obreros del carbón, entre los minerales y la ciudad de Concepción, con motivo de la huelga larga de 1960.

No obstante, su mejor factura en términos cinematográficos, *Reportaje a Lota* constituye, al igual que las películas de Petrowitsch e Infante, construcciones o representaciones de la realidad mediadas por intereses y puntos de vista en que la subjetividad se comporta como un factor central. Si bien la visión del trabajo en las minas propuesta por Román y Bonacina aparentemente es menos artificial, en el sentido que la denuncia de la pobreza está profundamente acreditada a través de otras fuentes, al mismo tiempo, insiste en construir imaginarios, en que la clase, la organización y la disposición ideológica juegan un rol central.

La unidad de los trabajadores, su combatividad, su capacidad de resistencia parecen estar incólumes no obstante, que la minería del carbón y su espacio social pasaba por una de sus peores crisis, y en que la propia huelga larga del sesenta podía ser considerada una derrota.

La incorporación de las imágenes de la marcha de los trabajadores, los textos más radicales de la voz en off del último tercio de la película cumplen con el encargo de reforzar la imagen que la propia CUT y los sindicatos deseaban fortalecer acerca de sí mismos.

Si bien la miseria, la incertidumbre, la explotación campean en el mineral, es el sindicato y la organización de los trabajadores la que permitirá-de acuerdo al filme-defender las conquistas alcanzadas, ampliar los derechos futuros y obligar a generar nuevas fuentes de trabajo en una alicaída economía regional.

## **Conclusiones**

El mundo carbonífero en las localidades de Lota y Coronel constituyó un modelo de organización laboral y control social que sin duda tuvo referencias al paternalismo industrial instalado en Europa y Estados Unidos en el siglo XIX, pero ajustado a las circunstancias históricas desarrolladas en la región del carbón en Chile. También fue un espacio protagónico de los conflictos sociales y la confrontación entre trabajadores que evolucionaron a lo largo del siglo en sus formas sindicales y en su

politización, enfrentados a las empresas que aparecían como causantes de muchos de sus males.

Sin duda las miradas que construyeron unos y otros respecto a la realidad a la cual estaban asociados distaron a veces diametralmente. Eso quedó de manifiesto en múltiples ocasiones, por ejemplo en los balances que se hicieron cada vez que los conflictos amenazaron por desbordarse. En esos momentos los diagnósticos y evaluaciones propuestas por trabajadores y empresarios se ubicaron, sino en las antípodas, muy cerca de ellas. Mientras que las empresas se querían convencer de que sus prácticas paternalistas, secundadas más adelante por el asistencialismo estatal habían contribuido a promover la paz social y el bienestar de los trabajadores, aquellos se empeñaban en enérgicas denuncias a través de las cuales desenmascarar ante el Estado y la opinión pública y demás compañeros de clase, las dramáticas condiciones de existencia y trabajo existentes en las minas del carbón. Independientemente de cómo haya sido, ambos levantaron representaciones de ese mundo real apoyándose en los signos externos y evaluaciones de esa realidad. Se usaron entonces, relatos, historias de vida, informes de comisiones políticas, técnicos y asistentes sociales, cuando no a través de las cifras estadísticas que hablaban de producción, niveles de salario, o accidentabilidad en las minas.

En la década del cuarenta esas argumentaciones encontraron otros mecanismos de expresión, entre los que el cine cobró una importancia manifiesta. Qué mejor que el cine para demostrar la verdadera realidad. Las imágenes producían un efecto de especulación en que la materialidad quedaba plasmada sin apelación. No es raro que las empresas hayan producido sendos reportajes para dar a conocer la verdadera realidad del mundo minero. Un espacio que aparecía ante la cámara como ideal, de alguna manera autosostenido, en que la producción de carbón era apoyada por la autosuficiencia. Por otra parte, los trabajadores y sus familias eran abastecidos, en esta visión idealizada, de todo lo necesario por el Departamento de Bienestar, a través de la entrega de vivienda, combustible, artículos de consumo e instituciones de salud y beneficencia. Un mundo en que se afiataban imaginariamente los espacios de dedicados al trabajo, circulación, ocio y habitación<sup>17</sup>. En suma un mundo ideal, que podía ser mejorado, pero que para ello precisaba de la armonía del capital y el trabajo.

Las organizaciones de trabajadores también comprendieron que las imágenes en movimiento podían convertirse en un buen aliado para mostrar al país, a las autoridades y a las organizaciones de trabajadores, la cruda realidad del mundo carbonífero y al

---

<sup>17</sup> Esa categorización de funciones es propuesta por Le Corbusier, *La Charte d' Athènes*. París: Points Essais, 1957, citado por Garcés, Eugenio, *Op.cit.*, p.146.

mismo tiempo levantar el ejemplo combativo de sus organizaciones de trabajadores. En ambos casos lo que se construye es una representación de la realidad, cruzada por los intereses pero también las significaciones que desde cada actor social parecían más legítimas y evidentes.

El resultado, es una representación mediada por la subjetividad, que ciertamente es útil para reconocer el mundo minero, su realidad material y las tensiones por la que atraviesa, pero al mismo tiempo nos revela la construcción discursiva que los distintos actores fueron elaborando en el tiempo y que estuvieron atravesadas por configuraciones ideológicas, valóricas y emotivas.

## **Bibliografía**

- Arias, Luis, ¿Inventaron el cine los hermanos Lumière, en *Siete miradas, una misma Luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008.
- Astorquiza, Octavio y Galleguillos, Oscar, *Cien años del carbón de Lota, 1852-1952*. Santiago, 1952.
- Camarero, Gloria, et al. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el Cine*. Ediciones JC. Madrid, 2008.
- Coriat, Benjamín, *El taller y el Cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*, Siglo XXI Madrid, España, 2001.
- Corro, Pablo, et al., *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*. Universidad Católica, Santiago, 2007.
- Díez, Fernando, *La transfiguración del trabajo*. PUV, Valencia, 2007.
- Dziga, Vertov en *Memorias de un cineasta Bolchevique*, presentada por Miguel Bouhaben y otros, Capitán Swing editores, Madrid, 2011.
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Garcés, Eugenio, “Las ciudades del cobre. Del campamento de montaña al hotel minero como variaciones de la company town”, en *Revista Eure*, volumen XXIX, N° 88, diciembre 2003.
- Harvey, David, *Espacios del capital, hacia una geografía crítica*. Akal, Madrid, 2007.
- López Calle, Pablo, *Del campo a la fábrica. Vida y trabajo en una colonia industrial*. Catarata, Madrid, 2010.
- Mazzei, Leonardo, “Orígenes del establecimiento británico en la región de Concepción y su inserción en la molinería del trigo y en la minería del carbón”, en *Historia* 28 (1992), pp. 217-239.
- Mazzei, Leonardo, “Los británicos y el carbón en Chile”, en *Atenea* 475 (1997), pp. 137-167.
- Mazzei, Leonardo, “Expansión de gestiones empresariales desde la minería del norte a la del carbón, Chile, siglo XIX”, en *Boletín de Historia y Geografía* 14 (1998), pp. 249-265.
- Nichols, Bill, *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Niney, Françoise, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. Centro de estudios cinematográficos, Universidad Autónoma de México, México, 2009.
- Ortega, Luis “La industria del carbón de Chile entre 1840 y 1880”, en *Cuadernos de Humanidades* 1, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 1991.



Ortega, Luis, “La Frontera Carbonífera, 1860-1900”, *Revista Mapocho* 31, Santiago, 1992.

Ortega, María Luisa y García, Noemí, *Cine Directo, reflexiones en torno a un concepto*. T&B, Madrid, 2008.

Venegas, Hernán, *El Carbón de Lota. Textos y fotografías a fines del siglo XIX*. Editorial Pehuén, Santiago, 2008.

HERNÁN VENEGAS VALDEBENITO es doctor en Historia por la Universidad de Huelva y profesor del Departamento de Historia en la Universidad de Santiago de Chile (USACH). Becado por el Gobierno de su país para ampliar en su docencia sobre Historia y Cine en la Universitat de Barcelona, impartió el seminario “Variaciones de lo real” en el Centre d’Investigacions Film-Història. Es autor, entre otros ensayos especializados, del libro *El Carbón de Lota. Textos y fotografías a fines del siglo XIX* (2008).

e-mail: [hernan.venegas@usach.cl](mailto:hernan.venegas@usach.cl)