



Frágiles y Combustibles; *de la memoria al carbón*

PROYECTO PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE
DISEÑADORA GRÁFICA.

DANIELA SAAVEDRA PITTET
PROFESOR GUÍA - DANIEL REYES LEÓN

SANTIAGO DE CHILE
MARZO - 2021



Frágiles y Combustibles; *de la memoria al carbón*

PROYECTO PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE
DISEÑADORA GRÁFICA.

DANIELA SAAVEDRA PITTET

PROFESOR GUÍA - DANIEL REYES LEÓN

SANTIAGO DE CHILE
MARZO - 2021

*“Los barcos cuyas velas blanquean en el puerto
vienen de tierras donde no están los que son míos;
sus hombres de ojos claros no conocen mis ríos
y traen frutos pálidos, sin la luz de mis huertos.”*

-Desolación, Gabriela Mistral.

Esta investigación y proyecto experimental nacen desde la inquietud sobre la representación de paisaje y sus implicancias en la conformación de la memoria, así como la denuncia del modelo extractivista y las posibilidades que estas tres aristas entregan para la creación desde el diseño, arte y fotografía, disciplinas que están intensamente relacionadas entre sí.

MINA ELENA / CARBÓN / PAISAJE / MEMORIA / EXTRACTIVISMO

Índice

JUSTIFICACIÓN	13
MOTIVACIÓN	17
OBJETIVO DEL PROYECTO	18
OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN	19
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	21
METODOLOGÍA	23
INDUCCIÓN. LA HISTORIA SE REPITE	23
DESCRIPCIÓN. LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN	24
ABDUCCIÓN. GÉNESIS MATERIAL	25
PROYECCIÓN. CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN	25

MARCO TEÓRICO	29
PAISAJE; MATERIAL E IMAGINARIO	31
Naturaleza indeterminada.	39
El habitar del paisano.	43
MEMORIA; FRAGILIDAD ESPECTRAL	47
Guardar el tiempo.	53
EXTRACTIVISMO; EL PRECIO DE LA TIERRA	61
Consecuencias de un modelo predador.	64
La industria extractiva minera en Chile.	67
PRIMEROS AÑOS DE EXPLOTACIÓN CARBONÍFERA EN MAGALLANES	77
Mina Elena (1918-1953): Resistencia y comunidad.	80
ARTE OBJETUAL; EXPLORACIONES PROYECTUALES	91
Fotografía.	96
PROCESO CREATIVO	103
BITÁCORA	103
FRÁGIL Y COMBUSTIBLE	110
RESCATE DE TECNOLOGÍAS PRODUCTIVAS	111
VESTIGIOS Y RECOLECCIÓN	113
ORIGINAL Y COPIA	114
OBRA Y PROYECTO	119
CASAS DE CARBÓN	119

CAJA FUERTE 1940	127
IMPRESIÓN AL CARBÓN	128
Gelatina pigmentada.	129
Soporte.	130
Sensibilizador.	131
Exposición y Transferencia.	132
Pruebas de exposición.	132
ÁLBUM	135
MUESTRA FOTOGRÁFICA	139
CONCLUSIONES	189
AGRADECIMIENTOS	195
BIBLIOGRAFÍA	199
ANEXOS	207
PERMISOS DE USO Y ACCESO FOTOGRÁFICO	208
BITÁCORA	216
FALLOS	228

Justificación

El comprender cómo funciona la imagen diseñada, no sólo como un registro mimético, sino como un conjunto de varios aspectos culturales, es de importancia para el diseño y su rama gráfica pues pone en juego la creación con el accionar político del diseñador al construir un imaginario entorno a las imágenes que crea, sin embargo, este quehacer demanda ejercicios multidisciplinares para nutrir su mensaje, y desde esta mirada, es contraproducente trazar límites entre arte y diseño, ya que indiscutiblemente se generan lazos entre ambas disciplinas que nos permiten explorar más allá e involucrarnos de forma sensible en los proyectos que resulten de este cruce simbólico.

Asimismo, el diseño bebe de ramas sociales, sobretodo de aquellas que rescatan la cultura y la historia, aportando desde su acera visual formas de entender el comportamiento humano frente a sus circunstancias particulares; es por esto que la presente investigación mira el diseño como un abanico de matices y posibilidades con las cuales trabajar para explorar diversos campos de conocimiento.

En este sentido, el proyecto *Frágiles y Combustibles* ordena y resguarda el universo íntimo del poblado minero Elena (Isla Riesco, Magallanes) desde su propia historia y génesis, el carbón. Visita espacios pasados y presentes en los cuales busca alimentar el futuro, tanto de la conservación histórica patrimonial, como medioambiental, y es por esta puesta en valor como reflexión respecto al futuro que encontramos grietas en nuestro contexto actual, las cuales, si bien no se pretenden reparar, deben quedar expuestas para abrir el diálogo sobre las falencias que enfrentamos como sociedad en materia de políticas medioambientales y culturales. Porque este proyecto se configura no sólo desde una mirada antropológica, sino que también emplaza a generar una cosmovisión global en donde nuestro entorno es igual de importante que nuestra humanidad, en donde la tierra es un actor más en nuestra historia con una voz propia y que para entenderla el rol del diseño

puede ser clave al ser un recurso de interpretación y representación.

Ante lo anterior, la presente investigación rescata aristas clave del proyecto y dispone de ellas como una guía conceptual para la estructuración de su propio discurso partiendo desde el problema fundamental que es el paisaje, su transformación y representación. Este tópico es donde confluye tanto el medioambiente como la cultura y por ello es parte central de la discusión en donde el diseño, si bien tiene un tímido historial enfrentándose a su representación, propone una forma política de presentar la realidad y de esta forma, generar nuevas interpretaciones del entorno respecto a diferentes aspectos del mismo que puedan constituirse como un imaginario de país. Así, una investigación acerca del paisaje puede contribuir a los estudios de la imagen como medio de documentación visual del entorno, analizando como esta constituye al país, teniendo en cuenta la configuración de las relaciones entre los habitantes, sus vivencias y la forma en que se percibe el territorio según su propia cultura.

De acuerdo a esto, el factor humano está presente en cada ámbito de la representación, constantemente construyendo ideas entorno a aquello que ve, siente y vive, armando recuerdos e historias que son tan frágiles como su propia existencia, por esto, como sociedad decidimos

salvar nuestra memoria del paso del tiempo en forma de narración escrita, de objetos o de imagen, para probar que existe una propia huella imperecedera de la cual, el diseño se beneficia al rescatarla y ponerla en valor como el proyecto al cual esta investigación remite, en donde se busca promover la conservación de la historia de mina Elena la cual ha sido paulatinamente omitida y olvidada por el país a pesar de ser tan identitaria.

Finalmente, esta investigación explora las problemáticas medioambientales que surgen a partir de la explotación de recursos, modificando el territorio. Esto tiene raíz en el extractivismo, un concepto relativamente nuevo que permite identificar como un modelo que ha estado presente desde siempre en la industria minera nacional, afecta al medioambiente y a las comunidades que orbitan esas economías. Se trata de un modelo que saca provecho de los recursos naturales de un territorio y en compensación entrega trabajo a sus habitantes, a la vez que mejora la infraestructura de un sitio. Sin embargo, al drenar estos recursos no renovables se retiran dejando altas tasas de desempleo, un shock medioambiental, y en ocasiones las comunidades deben abandonar el sitio dejando atrás parte de su historia al no poder seguir con sus actividades. Con el estudio de este modelo se busca poner en discusión su vigencia en la actual economía nacional y sus afectaciones al largo

plazo si se continúa promoviendo como modelo de desarrollo económico, al mismo tiempo que evidencia la falta de políticas medioambientales que protejan los ecosistemas nativos de la predación extractivista.

Todo lo anterior, desemboca en cómo el diseño se hace cargo de estos llamados a cuidar nuestra historia, tierra y legado, utilizando todos los medios pertinentes, en este caso particular, referimos del mineral de carbón, un material que aglutina lo revisado y que funciona como signo del tiempo y la historia al ser causa y efecto de la conformación y declive del poblado minero Elena. Para la disciplina es enriquecedor ser capaz de entregar voz a los materiales con los cuales se desarrolla un proyecto y experimentar con ellos no solo en la práctica sino también en descubrir su propio simbolismo dentro de la historia.

Motivación

Más allá de las justificaciones relacionadas al universo del diseño y la imagen, este proyecto se plantea a partir de una fuerte motivación afectiva hacia la región de Magallanes en donde se han forjado la mayoría de mis recuerdos más queridos; un lugar que he denominado como hogar durante toda mi vida, el refugio y a la vez el escape de la monotonía capital. Sin embargo, lo familiar nunca fue un obstáculo para mi mirada cargada de asombro debido a la belleza natural que esta tierra guarda celosamente, extrema en todas sus condiciones, atemorizante y encantadora, lo sublime en extensión; sus parajes que evocan a Friedrich y sus intenciones al retratar paisajes estremecedores, un lugar de ensueño inaccesible

pero que en Magallanes se ha intentado domar y conquistar.

Las historias de los colonos en estas frías tierras son relatos duros en donde jamás se han pasado por alto las condiciones extremas que tuvieron que soportar con el fin de legitimar el territorio. En este contexto, es sorprendente el imaginar una ciudad erigiéndose en la periferia helada y hostil, convirtiéndose en un territorio habitado y querido, donde a pesar de las dificultades, este se transforma en hogar. El vivir, habitar y formar lazos con una zona desconocida es un proceso por el cual se significa el territorio, un proceso que en mi propia carne he vivido y no puedo sino empatizar y mirar con cariño a quienes lo hicieron antes, es por eso que la historia de mina Elena me conmueve y toca de cerca. Amar y sufrir la misma tierra a la vez que se impregna en la propia vida es en lo que consiste una nación, pero en el caso de los ex-habitantes del asentamiento minero Elena la memoria de su habitar se vuelve cada día más borrosa y distante, con menos vestigios y menos testigos.

Objetivo del proyecto

Crear un sistema de objetos e imágenes experimentales como forma de representación del asentamiento minero de carbón Elena en Isla Riesco (Región de Magallanes), para dialogar sobre el paisaje, la memoria y el extractivismo

Objetivo de la investigación

Evidenciar las huellas de la intervención humana en el paisaje para construir una memoria subjetiva del asentamiento minero Elena en Isla Riesco (1918-1953), construido con fines extractivistas y funcionales a la producción de carbón en la región de Magallanes. Para esto se propone un diálogo entre paisaje, memoria y extractivismo a partir de la experimentación con materiales capaces de hablar de un pasado en el presente.

Objetivos específicos

/ENTENDER LAS DIFERENCIAS ENTRE LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE Y LAS INTERVENCIONES HUMANAS EN EL PAISAJE.

/REFLEXIONAR SOBRE LA CRÍTICA DEL EXTRACTIVISMO COMO UN MODELO VIGENTE Y DAÑINO PARA EL ECOSISTEMA Y EL DESARROLLO DE LAS COMUNIDADES QUE SE VEN ENVUELTAS EN ÉL.

/CONSTATAR EN TERRENO EL ESTADO ACTUAL DEL LUGAR DONDE SE EDIFICÓ EL POBLADO MINERO ÉLENA PARA RECOLECTAR VESTIGIOS DE SU EXISTENCIA.

/ESTUDIAR LA HISTORIA DE LA MINERÍA DE CARBÓN EN CHILE, SU RELACIÓN CON EL MODELO EXTRACTIVISTA Y CÓMO SE CONECTAN CON EL ABANDONO DEL POBLADO MINERO ÉLENA.

/PESQUISAR EL CONTEXTO EN EL CUAL SE DESARROLLÓ EL ASENTIMIENTO MINERO ÉLENA PARA RELACIONAR EL TERRITORIO A LA MEMORIA Y EXTRACTIVISMO.

/EXPERIMENTAR CON EL CARBÓN MINERAL Y LAS DIVERSAS FORMAS EN QUE SU USO PUEDE APORTAR A LA CREACIÓN DESDE EL DISEÑO.

/CONSTRUIR UN IMAGINARIO DEL POBLADO A TRAVÉS DE LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN VISUAL Y ESCRITA.

/APORTAR NUEVAS FORMAS DE REPRESENTAR EL PAISAJE Y SUS VETAS MÁS SENSIBLES.

/EXPLORAR DIVERSAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN VISUAL Y FORMAL PARA LLEGAR A UN SISTEMA DE OBJETOS COHERENTES QUE DIALOGUEN ENTRE SÍ Y CON LOS TÓPICOS DE LA INVESTIGACIÓN.

Preguntas de investigación

¿POR QUÉ ES IMPORTANTE LA CONTEMPLACIÓN DEL PAISAJE COMO ANTESALA A SU DOMINACIÓN?

¿CÓMO AFECTA EL EXTRACTIVISMO AL DESARROLLO Y PRESERVACIÓN DE LOS ECOSISTEMAS NATIVOS Y ASENTAMIENTOS HUMANOS QUE SE VEN ENVUELTOS EN ÉL?

¿CUÁL ES EL ESTADO ACTUAL DEL PAISAJE Y EL LUGAR QUE ALBERGÓ A MINA ELENA?

¿QUÉ APORTACIONES PUEDE BRINDAR EL ESTUDIO DE LA HISTORIA Y MEMORIA EN EL ÁMBITO DEL DISEÑO?

¿EN QUÉ ÉPOCA SE DESARROLLA MINA ELENA Y CÓMO SE VINCULA SU TEMPORALIDAD EN LA CONFORMACIÓN DE SU PROPIA IDENTIDAD COMO POBLADO?

¿CUÁLES SON LAS POSIBILIDADES DE CREACIÓN QUE BRINDA EL MINERAL DE CARBÓN?

¿SE PUEDE CONSTRUIR UN IMAGINARIO DE PAISAJE A PARTIR DE LA MEMORIA?

¿DE QUÉ MANERA LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE DE UN POBLADO PUEDE LLEARNOS A COMPRENDER LOS FACTORES POLÍTICOS, ECONÓMICOS, CULTURALES Y SOCIALES QUE CONVERGEN EN SU TEMPORALIDAD?

¿SOBRE QUÉ BASES CONTEXTUALES Y SUBJETIVAS SE CONSTRUYE UNA REPRESENTACIÓN DE PAISAJE?

Metodología

Frágiles y combustibles se levanta desde el amor hacia el terruño y se concreta a partir de la acción e investigación, y si bien su realización surge de manera espontánea, casi como una epifanía, lo cierto es que se llevaron a cabo pasos certeros que guiaron un camino construido sobre la marcha en donde cada tropiezo desencadenó en una nueva arista del proyecto.

A continuación se presentan las diferentes metodologías que se llevaron a cabo en el proceso investigativo y de creación.

INDUCCIÓN. LA HISTORIA SE REPITE.

Esta investigación se asienta en una fascinación particular por el paisaje y sus formas de representación, este primer móvil expresa una fuerte conexión con la naturaleza, su observación y conservación, por lo que para esbozar los primeros lineamientos del proyecto se definió el carácter medioambiental que pretendía seguir la tesis, uno que no estuviera relacionado directamente con el activismo pero que si dialogara con las políticas medioambientales actuales del país, además de revelar los distintos matices que maneja el paisaje como concepto, en el que se involucran temas como el productivismo y extractivismo, su relación con la industrialización, el habitar como amenaza y el despojo mismo del lugar, por lo que al tirar de este hilo comenzaron a aparecer diversos casos de interés relacionados al paisaje y a las problemáticas que surgen a partir de sus situaciones particulares.

Desde este punto nace la determinación de indagar en la historia ambientalista de Magallanes, estudio que se fundamenta en base a mi propia sensibilidad debido a que la región alberga mi segundo hogar y es una tierra que añoro cada día, por lo que cada afectación a ella es una bandera roja en mi autobiografía, visión que se mantiene a lo largo de toda esta

investigación y proyecto. Dicho esto, no se puede negar que Magallanes cuenta con paisajes privilegiados y un vasto ecosistema nativo que la dotan de identidad y carácter, es por esto que no es de extrañar que gran parte de su territorio sean zonas protegidas y santuarios de la naturaleza, sin embargo la región no está ajena a la intervención industrial, prueba de ello es mina Invierno, una mina de carbón a cielo abierto cuyas operaciones y tronaduras fueron material de denuncia que terminaron en su clausura hacia el año 2020. La historia de esta mina fue el primer acercamiento al que sería mas adelante mi objeto de estudio: Mina Elena.

Ambas minas siguen un patrón similar en cuanto a su rápida explosión productiva y generación de empleo en la región que mantuvo a la población en su favor, sin embargo, pasado su auge caen en el abandono y el cierre de sus faenas, dejando un paisaje desolador y a sus trabajadores a la deriva.

A pesar de que mina Elena data del año 1918, el diagnóstico que se realiza desde el pasado al presente sigue siendo el mismo y comprender su contexto e historia puede ayudar a no cometer los mismos errores que siguen teniendo terribles repercusiones medioambientales y sociales, de allí que la metodología planteada en esta primera fase de investigación es la inductiva ya que permite cotejar el presente y la información

histórica en la cual se expondrán todas las aristas que pretenden aleccionar al porvenir de nuestro modelo productivo actual.

DESCRIPCIÓN. LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN.

Una vez definido el caso a indagar se presentan los tópicos guía para la presente investigación, estos son: Paisaje, Memoria y Extractivismo, los cuales sentarían los lineamientos bibliográficos para la documentación conceptual e histórica.

Además, se realizó un acercamiento historiográfico a la minería de carbón en Chile, su importancia comercial y su contexto socio-cultural con el fin de indagar en las dinámicas sociales que se dan en esta actividad. Así mismo se buscó un acercamiento a la región de Magallanes, cuyas características geográficas y demográficas son un fuerte indicativo de que las dinámicas de trabajo y de vida fueron diferentes a las que registran los asentamientos de la zona centro-sur del país. A partir de textos y registros fotográficos se pudo conocer sobre las particularidades de la minería de carbón en Isla Riesco, particularmente mina Elena, cuyo paisaje en pleno auge es el principal catalizador del proyecto.

Debido a que la información sobre mina Elena es escasa y de difícil acceso, recurrí al Instituto de la Patagonia para acceder a material restringido y ampliar mi catálogo visual histórico de la zona. Sin embargo, se precisó una visita a terreno de dos días para levantar un registro de primera fuente, lo que culminó en una recopilación de muestras de carbón mineral desde las galerías abandonadas de mina Elena, una bitácora de viaje a Isla Riesco y un inventario fotográfico de autoría propia en donde se busca emparejar el presente y pasado del paisaje del poblado minero Elena.

ABDUCCIÓN. GÉNESIS MATERIAL.

Apartado de los análisis conceptuales de esta investigación, nace el proyecto *Frágiles y Combustibles* como una abducción respecto al material de carbón y se decide utilizar el mismo para la creación de las piezas, esto debido a que el poblado de mina Elena surge a partir de la necesidad de explotar el carbón de la isla, así se levantan construcciones y viviendas para facilitar la extracción del material, sin embargo, la peregrinación de vuelta al continente por el declive y cierre de faenas de la mina también guarda relación con la escasez del mineral que revolucionó las vidas de todos sus habitantes, es por esto que se planteó el carbón como un material parlante de esta historia, en donde su

sola existencia marcaría el rumbo de todos los trabajadores y familias en isla Riesco.

La carga simbólica del carbón no sólo se remite a ser el responsable del nacimiento y cierre de la mina, sino que como mineral, su conformación nos habla de cientos de años de transformaciones físicas en donde ha sido paisaje, vestigio y testigo del tiempo, para finalmente ser producto de explotación. Este ciclo natural del lignito responde a cada arista de la investigación y se conecta con la importancia que guarda como material por sí solo.

Las conjeturas entorno a si el carbón es quien se encarga de traer de vuelta el paisaje de los días más prósperos en la mina, se establecen mediante sus propias características; El lignito es frágil, tal como la memoria cuando no se atesora, pero una vez se enciende, su calor permite embriagarnos de sensaciones cálidas y acciona como combustible de los recuerdos, es debido a esto que el material para este proyecto es el detonante principal de las decisiones tanto estéticas como simbólicas, lo cual ayudó a definir la coherencia formal de todo el proyecto.

PROYECCIÓN. CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN.

Finalmente, la necesidad de contar con un objeto

tangible como proyecto radica en rescatar lo intangible de la historia y legitimar la anterior existencia de un poblado en el plano físico; para esto, se integró cada reflexión en el hacer y significar las piezas que conforman el proyecto a partir de indagaciones conceptuales y cruces simbólicos con el presente, pasado y futuro.

En sí, todo *Frágiles y combustibles* se enmarca en la experimentación, partiendo por el todo como la representación de paisaje atemporal de mina Elena, un paisaje interactivo en donde cada pieza realza su propio contexto como vestigio, pero de forma global conforma, de manera subjetiva, el contexto y las sensaciones que la contemplación de la naturaleza sugieren cuando nos remitimos al campo de la visualidad, y con esto crea un imaginario que es capaz de perdurar en el tiempo.

Todos los cruces reflexivos en esta etapa están acompañados de las acciones investigar, hacer y crear; acciones que refieren a destrezas autodidactas y especulaciones en torno a los límites del material. De esto, rescato profundamente la oportunidad de poder transformar pasatiempos propios, como la maquetación, en un proyecto concreto que represente todas las habilidades adquiridas a lo largo de mi formación académica, pasando por las etapas de fotografía, edición, encuadernación y conceptualización, así mismo, el explorar zonas

de interés más aisladas de lo común como la fotografía alternativa, enriquecen la experiencia de búsqueda por los ejercicios técnicos más apropiados para cada proyecto, incluso si esto involucra el aprender técnicas completamente desconocidas desde cero.

Considero relevante transmitir que si bien este proyecto se acotó a 3 objetos, hubieron tentativas de explorar campos como la documentación editorial a través del rescate de noticias referentes a mina Elena en los diarios regionales, así como registros audiovisuales de autoría propia que no llegaron a editarse ni mostrarse. Este mar de posibilidades en torno a lo que pudo ser, bebe de las ganas de agotar todos los recursos que puedan aportar algo, por pequeño que sea, a entregar un proyecto certero, capaz de discernir entre lo que suma y lo que cae en lo anecdótico o que se desliga de los límites previamente fijados.

Marco teórico

La siguiente exploración teórica pretende realizar un análisis de las fuentes bibliográficas que esta investigación revisa y contempla como antecedentes para sus tres conceptos fundacionales: Paisaje, Extractivismo y Memoria.

Además, indaga en la historia de la explotación carbonífera en Magallanes y la conformación del poblado minero Elena, así como en los aspectos fundamentales del arte objetual y la fotografía que guiaron al proceso proyectual de *Frágiles y combustibles*.

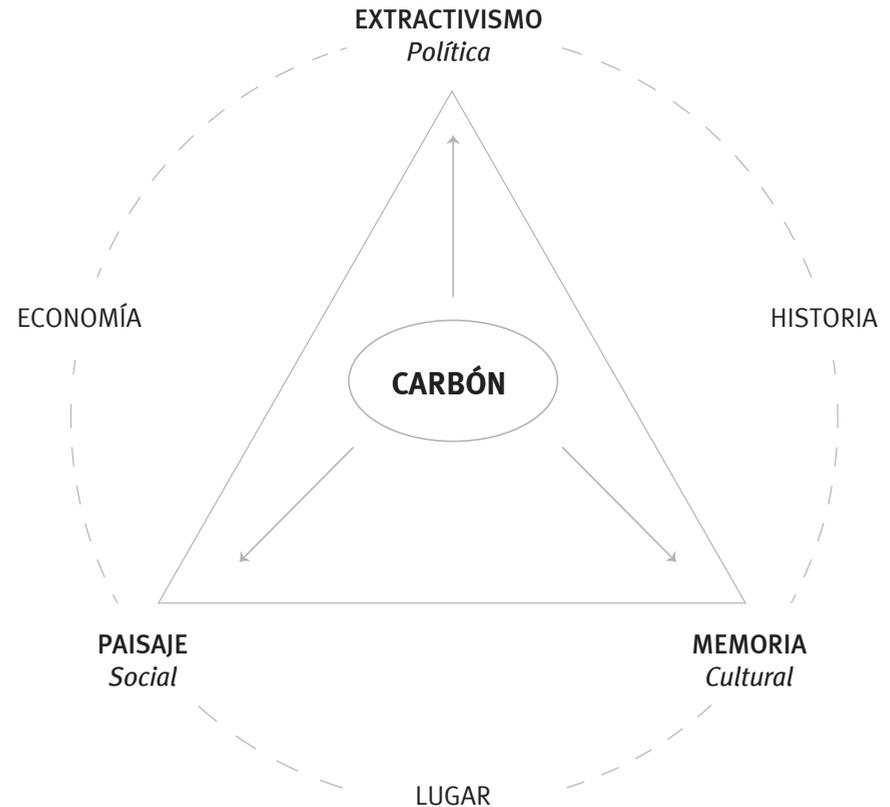


FIG. 1. ESQUEMA DE ELABORACIÓN PROPIA.

Paisaje; Material e imaginario

“Al igual que los mantos de polvo y tierra que constantemente se sobreponen a la piedras y rocas en el vasto desierto, existe una capa enigmática de sentidos ocultos y desapercibidos que distancian nuestra mirada sobre las cosas, a la vez que son familiares a nuestra cotidianeidad”¹

El paisaje es un término que comúnmente se entiende como una porción de territorio, sin embargo, su significado ha sido definido de diferentes maneras según las distintas disciplinas que trabajan en torno a él, por lo que entender su

¹ Rodolfo Andaur. *Paisajes Tarapaqueños*. (Santiago: Metales Pesados, 2015), 80.

verdadera naturaleza se torna complejo, ya que al parecer, no existe un consenso que establezca un significado claro. La Real Academia Española define el concepto de paisaje de la siguiente manera: “Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar. Espacio natural admirable por su aspecto artístico. Pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable)”², con esto, se observa una ambigüedad del concepto al definirlo de tres formas diferentes, en las cuales se incluye el espacio físico, el carácter estético y la forma de representación de lo que se observa, lo que lleva a reflexionar acerca de lo que se entiende por paisaje y qué elementos incluye, para ello es preciso indagar en cada una de las diferentes acepciones en torno al paisaje y los posibles significados que se le atribuyen según distintas disciplinas que utilizan el término.

En el campo de la ecología, así como en el de las ciencias ambientales, el paisaje se define como “el resultado de una interrelación entre elementos bióticos, abióticos y antrópicos”³, es decir, seres vivos, elementos ambientales y relativos al ser

² Real Academia Española. *Concepto de paisaje*. <http://dle.rae.es/?id=RT6QMkS>

³ Ester Noguer. “Paisaje o paisajes?”. *Revista Iberoamericana de Turismo* 2, no.2. (2012): 29. <http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/675>.

humano respectivamente. Esta definición se enfoca en la biología y deja de lado el carácter cultural que puede tener el paisaje; como es la intervención del hombre como sujeto que habita, observa y construye.

En contraposición a dicha definición, la sociología considera el paisaje como “una construcción social, como fruto de una transformación colectiva de la naturaleza, y como el contexto cultural que proporciona información sobre las diferentes culturas y grupos sociales que han vivido, viven y vivirán en aquel territorio específico”⁴.

Esta última definición nos acerca a la representación y contemplación del paisaje como un ejercicio subjetivo, ya que considera los diferentes significados y significantes que pueden obtenerse de un entorno, como por ejemplo recuerdos, pensamientos, sensaciones o emociones que pueden evocar diferentes lugares al observarlos. El paisaje se considera “un conjunto de valores que es preciso descubrir, más allá de aquello formal y visible”⁵, es decir, el paisaje se concibe como algo mucho más allá del mero espacio físico, más bien requiere una interpretación del espectador que le otorgue nuevos significados.

⁴ *Ibíd.*, 23.

⁵ *Ibíd.*, 24.

En relación a ello, Jens Andermann toma lo esencial del planteamiento semiótico pero se acerca al problema de la imagen y la representación del paisaje al señalar que: “Como imagen cultural de la naturaleza, el paisaje se inscribe en una tensión constitutiva entre su apropiación como signo que otorga control representacional sobre un objeto determinado, y la experiencia que este mismo signo promete y anuncia: experiencia de su propio desborde en tanto imagen, y que lo devolverá al espectador a un modo tangible de experiencias más allá de las mediaciones.”⁶

La palabra relevante que introduce Jens Andermann es la de experiencia, debido a que considera el paisaje como un lugar que requiere un espectador para conformarse, pero que además este se relacione de una forma más allá de lo tangible. Esto se asocia con lo que plantea Raffaele Milani, quien entiende el paisaje como un lugar de contemplación⁷. Para él, “El paisaje es una forma espiritual que funde

⁶ Jens Andermann. “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius* 13, no.14. (2008): 2. https://www.researchgate.net/publication/28253439_Paisaje_Imagen_entorno_ensamble

⁷ Raffaele Milani. *El arte del paisaje*. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007). Término acuñado por Goethe, quien en su Teoría de los Colores (1808), señala que el amor al paisaje pasa por el placer de ver profundo: la contemplación.

visión y creatividad; porque cada mirada crea un «paisaje ideal» en nuestro interior. (...) Se trata de un proceso psíquico que unifica la experiencia estética, algo que se da inmediatamente, tanto como acto de la visión y los sentidos como acto del sentimiento”⁸.

El autor, además se refiere al “estado de ánimo del paisaje”⁹; un proceso de incorporación e interiorización del entorno, que involucra procesos psíquicos de percepción, intuición donde se produce un intercambio de información entre sujeto y objeto, el cual se traduce de forma estética en una representación del paisaje. Es debido a ese carácter psíquico, que el paisaje adquiere un rasgo subjetivo que varía tanto de una persona a otra, así como también entre las diferentes culturas.

Esto concuerda con la definición que realiza Javier Maderuelo acerca del paisaje: “El paisaje no es un mero objeto físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje (...) reclama algo más: reclama una interpretación, la búsqueda

⁸ Ibíd., 51.

⁹ Milani toma el concepto acuñado por el filósofo Georg Simmel de “Stimmung del paisaje”, concepto que en alemán quiere decir “estado de ánimo”.



EMILE CLAUS. *WATERLOO BRIDGE*, 1918.

Esta obra Impresionista remarca la atmósfera ennegrecida por la contaminación propia de la época que provenía del uso indiscriminado del carbón como combustible y fuente de calor.

de un carácter y la presencia de una emotividad”¹⁰

Así como entendemos que el paisaje proviene de la cultura, también proviene el lenguaje como herramienta primordial del ser humano para comunicarse y significar su entorno, por eso analizar la etimología y su construcción como concepto es un aspecto relevante para comprender lo que conlleva la palabra paisaje.

Según Maderuelo se distinguen dos raíces lingüísticas que dieron origen al concepto; por un lado la raíz germánica, de la que derivan los conceptos de *landschaft* (alemán), *landship* (holandés), *landscape* (inglés), y por otro lado, la raíz latina, de la que nace *paesaggio* (italiano), *paysage* (francés), *paisagem* (portugués) y paisaje (español). Cada uno de estos conceptos presentan diferencias de significado; mientras *landschaft* fue utilizado para designar un área geográfica definida por límites políticos, el término *landscape*¹¹, se refiere al aspecto de un territorio. La raíz latina, por otra parte, deriva del término *pagus* que se traduce como aldea o distrito, cuyo

¹⁰ Javier Maderuelo. *El paisaje. Génesis de un concepto*. (Madrid: Abada Editores, 2005), 38.

¹¹ Cambridge English-Spanish Dictionary. Translation of landscape. *Landscape* se traduce como “the appearance of an area of land, especially in the countryside”. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-spanish/landscape>

ablato latino es pago. Este término pago viene de pagar y se refiere al diezmo, que durante la Edad Media debían entregar los agricultores a la Iglesia, de ahí que pago haga referencia a las cosas del campo y de la vida rural, y que se utilice el término paisano para referirse al campesino o aldeano. El término pago, posteriormente dará lugar al concepto de país, que expresa las ideas de una región, provincia o territorio. El término de país, toma relevancia en la medida que se atribuye un carácter político a un determinado lugar, que adquiere significados que van más allá de lo contemplativo del paisaje.

Este término también es abordado por Alain Roger, quien utiliza el concepto de País para referirse a una escena que no es vista bajo una mirada contemplativa como la de un artista, o una mirada de lo nuevo como lo haría un turista, también llamado *paisajano*, sino que el término país refiere a una mirada campesina que ve en el país una fuente de recursos o un lugar donde habitar sin considerar el carácter estético del terreno, esto se explica mejor en el siguiente párrafo:

Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza (...) Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación

de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso. Es necesario desasirse de ese sojuzgamiento que significa estar pensando en la rentabilidad para que surja la idea del país y del paisaje.(...) La naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el ‘pago’ en ‘país’ o ‘paisaje’¹².

Con esto, queda claro que no puede considerarse el paisaje como una simple observación de un lugar determinado; “Así, el paisaje es el resultado de la contemplación que se ejerce sin ningún fin lucrativo o especulativo, sino por el mero placer de contemplar”¹³. A través de la visión y los sentidos se debe interiorizar de forma psíquica los elementos naturales que se observan, por el sólo deseo del placer estético, de lo contrario aquel que observa un lugar sólo pensando en los aspectos económicos que plantea un terreno, está sólo ante un espacio país.

En base a ello, se ha definido al paisaje como un espacio de contemplación asociado no sólo a

12 Javier Maderuelo. *El paisaje. Génesis de un concepto*.
38. Cita original de Francisco Calvo Serraller.

13 *Ibid.*, 38.

un espacio físico que se observa, sino también se introduce al observador como sujeto actor y productor de una mirada; un punto de vista que se plasma a través de la representación que puede ser de diferente forma, pero que en relación al ámbito del diseño gráfico, nos referimos a una representación visual.

Al tomar esta postura en relación al paisaje es necesario diferenciarlo de otras acepciones que se asignan para referirse a la corteza terrestre como son espacio y lugar. La Real Academia Española, define el concepto de *espacio*, se refiere a “extensión que contiene toda la materia existente”¹⁴, en relación al paisaje, este concepto está más relacionado con el terreno que ocupan los elementos materiales de un determinado lugar. Así mismo, el concepto de *lugar* se refiere a “una porción de espacio”¹⁵, aunque comúnmente se asocia a cualquier espacio físico que se visita o se observa, es preciso aclarar que “El lugar, en términos generales, es un punto específico de la superficie terrestre, de dimensiones mucho menores a las de una región. Es un espacio más restringido y acotado, es el ámbito de la vida cotidiana y, por tanto, está permeado por la

14 Real Academia Española. *Concepto espacio*.
<http://dle.rae.es/?id=GSlrtMv>

15 Real Academia Española. *Concepto lugar*.
<http://dle.rae.es/?id=NgMEY5T>

identidad de un individuo o comunidad”¹⁶, es decir, como lugar no sólo se considera un espacio físico cualquiera, más bien alude a un terreno de índole más cotidiano, que tiene significados mucho más íntimos con una persona o un grupo de individuos, y por lo mismo se diferencia del concepto de paisaje, que si bien puede provocar ideas y sentimientos en una persona, no necesariamente se refiere a ese sentido de identidad.

El lugar adquiere importancia porque se habita o se valora de cierta forma, “(...) si se organiza en forma visible el medio ambiente y se lo identifica nítidamente, el ciudadano puede impartir sus propios significados y conexiones. Entonces se convertirá en un verdadero lugar, notable e inconfundible”¹⁷. A modo de ejemplo, el Cerro Santa Lucía, puede considerarse un lugar que tiene cierta identidad dentro de la ciudad de Santiago y que pertenece a un imaginario colectivo de los individuos que la habitan. Sin embargo, para un extranjero que visita

16 Liliana López, Et. Al. *Pensar el espacio: región, paisaje, territorio y lugar en las ciencias sociales* (México: Universidad Autónoma, 2012), 43.
https://dcsh.xoc.uam.mx/images/DCS/ST/LLL_BRRV_Pensar_espacio.pdf

17 Kevin Lynch. “La forma urbana”, en *La imagen de la ciudad* (La Habana: Ediciones de ciencia y técnica Instituto del Libro, 1970), 87.

ese espacio puede constituirse como paisaje urbano y no necesariamente ser visto como un lugar identitario. Podemos decir entonces, que el paisaje innegablemente se relaciona con el concepto de lugar y estos se conectan con las personas a través de la cultura, pero el paisaje se contempla e interpreta de forma diferente, y es esa interpretación la que conlleva a una representación de un imaginario.

Algo similar sucede con el sujeto observador de representaciones visuales de paisajes; al observar una pintura o fotografía, estas también pueden producir la sensación de reconocimiento de un lugar, en la medida que culturalmente puede aceptarse el paisaje de la imagen observada como algo real asociado a un imaginario colectivo de un determinado espacio físico. Para poner un ejemplo, pensemos en una fotografía de la Torre Eiffel, esta famosa construcción se reconoce como espacio propio de la ciudad de París, debido a que forma parte de la cultura general y es ícono de dicha ciudad. Por lo tanto, podríamos decir que el observador de cierta forma puede integrarse a dicho espacio como si de un lugar virtual se tratara, y debido a que es parte de algo que conoce, es que el sujeto también verá parte de sí mismo retratado en ese paisaje, incluso si jamás ha visitado París.

Este fenómeno ocurre ya que se entiende el espacio como algo real que está sujeto a la cotidianidad del observador, una normalidad que lo mantiene en un estado de familiaridad con lo que está enfrente de él. Si analizamos las pinturas o fotografías de paisajes, incluso si no podemos distinguir qué territorio exacto es el retratado, podemos destacar elementos que nos indican que dicho espacio si existe o se enmarca dentro de lo familiar, cielo azul, césped verde, casas, carreteras, avenidas, personas, etc, todo aquello nos ayuda a sentirnos parte del paisaje, ya que indudablemente el sujeto tiene una experiencia anterior que lleva consigo, en la memoria. Este conjunto de elementos subjetivos influyen en su percepción del paisaje, por lo tanto, en cuanto un espacio se reconozca como real, se analizará bajo una mirada subjetiva que conlleva sensaciones y percepciones que el sujeto establece como suyos, incluso si estos no están sugeridos por el autor la obra que se observa.

En relación a ello, en *Representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones*¹⁸, Yves Luginbühl plantea que las representaciones del paisaje se forman por un conjunto de percepciones y prácticas sociales que llevan a una construcción simbólica colectiva del objeto paisaje. Estas

¹⁸ Yves Luginbühl. "Representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones" En *Paisaje y territorio*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Abada Editores, 2008), 143-180.

representaciones involucran tres niveles que construyen la cultura de un individuo: primero; aquel conocimiento aprendido por medios académicos, segundo; el conocimiento del lugar donde se vive y tercero; la experiencia individual de cada sujeto. Los tres niveles mencionados por el autor, constituyen un acervo de conocimiento relevante debido a que rescatan la importancia de la cultura en la construcción de las imágenes, y de su imaginario asociado. El paisaje como una construcción sociocultural se puede imaginar metafóricamente como una caja invisible que rodea a cada persona-espectador y que encierra lo que para este sujeto es lo real, es decir, el país que habita, que cuando se contempla detenidamente adquiere el carácter de paisaje. Esta caja metafórica que avanza con cada sujeto, es capaz de albergar olores, sonidos, sensaciones, emociones y construcciones que se almacenarán en la memoria y que pueden representarse como imágenes.

Es interesante lo que plantea Joan Nogué respecto a "los otros paisajes", aquellos que no vemos por diversas razones y que a su vez reiteran la afirmación de que el paisaje es una construcción social. Para el autor, "la realidad está constituida, a su vez, por presencias y ausencias, por elementos que se manifiestan y otros que se

esconden, pero que siguen estando allí”¹⁹, por lo que el paisaje está conformado por elementos que involucran lo invisible, intangible y lo efímero de los entornos. Respecto a lo *invisible* se refiere a aquellos lugares urbanos en desuso o que han perdido su imaginario paisajístico habitual, como por ejemplos terrenos baldíos, construcciones inacabadas o abandonadas, elementos a los que no tomamos atención y que pueden graficarse en lo que Nogué llama *mapas de la invisibilidad*.

Por otro lado, con *intangibile*, se refiere a aquellas percepciones que no pueden verse ni tocarse como son los olores o sonidos que conforman la identidad de algunos lugares. Por último, con *efímero* se refiere a aquellos acontecimientos de la vida cotidiana de los individuos que también pueden constituir un paisaje urbano como son las rutas de los repartidores de pizzas, lugares donde residen mendigos, músicos callejeros, vendedores ambulantes, tribus urbanas, etc.

“He aquí, en definitiva, un montón de redes espaciales que configuran «otros» paisajes, a veces incluso con un cierto carácter disidente y alternativo y casi siempre ortodoxas, desconocidas, y vistas con recelo, por su carácter transgresor, nómada, de muy difícil localización

19 Joan Nogué. “Al margen. Los paisajes que no vemos” en *Paisaje y Territorio*, ed. Javier Maderuelo, 188.

y delimitación geográfica y, precisamente por ello, fuera de control”²⁰. Esto hace reflexionar en cuanto a la posibilidad de que una persona sea parte fundamental de un lugar que se reconoce como paisaje, así como el “ser parte del paisaje” otorga identidad a un espacio de la ciudad, como por ejemplo, lo que menciona el autor acerca de los lugares donde residen los mendigos; el mendigo se constituye como paisaje al ser parte del espacio, pero si no existiera esa persona en ese lugar, dejaría de ser un lugar reconocible de residencia marginal, más bien sería otro paisaje con otro significado.

Por otro lado, los planteamientos que señala Joan Nogué, en torno a un paisaje alternativo, se alejan de las concepciones la idea del “sublime” representado por pintores del siglo XVIII, más bien plantea las representaciones de lo marginal o *underground* de las ciudades, aspectos que muchas veces se invisibilizan o no son considerados. Como señala el autor, “En realidad, sólo vemos los paisajes que «deseamos» ver, es decir, aquellos que no cuestionan nuestra idea de paisaje construida socialmente, producto, a su vez, de una determinada forma de aprehensión y apropiación del espacio geográfico”²¹. Se menciona la construcción de un imaginario que

20 *Ibíd.*, 197.

21 *Ibíd.*, 182

está alejado de lo “bello” de un lugar o una ciudad, alejado de lo turístico y más bien cercano a lo periférico de las sociedades, donde incluso estos espacios evocan sensaciones, que lejanas a un espacio placentero o de deleite, como los jardines y representaciones del aire libre, adquieren un tono más cercano a la melancolía y lo desechable, conceptos que critican las concepciones contemporáneas del paisaje, y se podría decir que dan paso a un *post-paisaje*²², cercano a la dejación y marginalidad de la acción humana que han creado nuevas situaciones en el territorio.

Si el paisaje se crea a partir de la cultura, este post-paisaje trabajaría en base a los vestigios de la misma. Así se introduce una nueva perspectiva en torno al paisaje, principalmente urbano, por incluir elementos de carácter social que no se habían considerado anteriormente, que se alejan de las sensaciones puramente positivas, pero además, aproxima el concepto de paisaje al de mapa, como imagen gráfica que representa un *territorio*.²³

22 Término planteado por Regis Debray para referirse al malestar que se ha desplegado en la naturaleza y en su representación. “El arte (de perderse) en un bosque” En *Paisaje y territorio*, ed. Javier Maderuelo. 111.

23 Porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc. Circuito o término que comprende una jurisdicción, un cometido oficial u otra

NATURALEZA INDETERMINADA.

Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina.²⁴

Desde siempre el hombre ha tenido la necesidad representar su entorno por medio de las imágenes, y a través de la historia se pueden observar diferentes muestras artísticas en relación al paisaje; de ahí que el concepto paisaje sea comúnmente utilizado en el ámbito de la pintura para referirse a un estilo pictórico: la pintura paisajista. “La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje mas que bajo la condición de un paisaje.”²⁵. Tanto Milani como Roger, concuerdan en que el paisaje está unido al arte, debido a que es el resultado del hacer, actuar y sentir del hombre frente a la naturaleza. Más concretamente, Roger expone que es el arte y la

función análoga. Real Academia Española. *Concepto territorio*. <http://dle.rae.es/?id=ZcqjYVW>

24 Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*. (Barcelona: Kairós, 1978), 13.

25 Alain Roger. *Breve tratado del paisaje*. (Biblioteca nueva, 2007), 23.



CONSTANTINE MEUNIER. *LES FOURNEAUX*, 1936.

Para Meunier, el crecimiento industrial que trajo la extracción de carbón en Bélgica significó un impacto en como comenzó a percibir su entorno contaminado repleto de parajes grises que culminan en su obra, la cual, más que una denuncia, es un lamento en el lienzo.

mirada del artista quien hace aparecer el paisaje, de ahí surge el concepto de *artealización*, donde en una primera instancia existe el país, que no es más que un territorio natural, el cual para concebirse como paisaje debe someterse a la cultura, al arte y al observador que indaga en la naturaleza y se reconoce a sí mismo en ella, entonces, de esta forma el hombre la *artealiza* y transforma en paisaje a través de las distintas técnicas de representación (pintura, fotografía, ilustración, etc) en donde hará aparecer la naturaleza que siempre estuvo presente pero que antes no se había sensibilizado.

Así, a lo largo de la historia del arte, el paisaje irá cobrando fuerza, primero apareciendo como “fondo” de escenas bíblicas, hasta posteriormente, concebirse como un género pictórico independiente en el periodo posterior al renacimiento. Un ejemplo, interesante de mencionar, corresponde al impresionismo, corriente artística que aparece a mediados del siglo XIX y que rompe las reglas impuestas por las bellas artes en el sentido plástico. Existió en esta corriente, la preocupación por el momento más que por la escena misma, y para retratar esto los artistas pintaban al aire libre observando como la luz afectaba el paisaje original, debido a ello surgió un gran interés por las situaciones cotidianas y la vida urbana: “El Impresionismo surge de la observación de la realidad, lo que

intenta el autor es transmitir al espectador el momento en el que el artista contempla la naturaleza. Los impresionistas pintaban la vida urbana moderna, sobre todo espectáculos, paisajes o jardines. Y también próximos a las representaciones de las escenas de la vida urbana, se encontraban los hechos campestres”²⁶.

Podemos acordar entonces que el impresionismo abrió las puertas a un paisaje pictórico que existe en función de las ideas, sensaciones y emociones subjetivas que provienen del espectador, y en este caso, de la persona que decide plasmar lo que ve, el representador.

“El paisaje surge, por tanto, como una elaboración artística, es decir, como resultado de un sofisticado sistema de signos que es cultural y que es el que determina su pretendido carácter estético. El proceso no puede darse de forma inversa, ya que es nuestra mirada y nuestra cultura -y no ninguna cualidad inmanente al territorio o a la geografía- las que hacen que lo indeterminado a un nivel estético pueda adquirir una precisa configuración y valor de índole artística.”²⁷

²⁶ Clara Llinares Solbes. “¿Qué contienen los paisajes?” En *El arte del paisaje: dimensión pedagógica y cultural; Tesis de grado*. (Soria: Universidad de Valladolid, 2014), 20.

²⁷ Paula Santiago Martín de Madrid. *Visiones del entorno*;

Esta aproximación al concepto de paisaje representado nos ayuda a visualizarlo como una construcción social respecto a la realidad, es decir, que está determinado por la cultura de cada época y de cada pueblo/sociedad. En este sentido, las representaciones del paisaje estarían mediadas por el entorno del sujeto que, inserto en él, construye un paisaje imaginario que retrata no sólo un territorio, sino el sentir de una cultura determinada. Por otro lado, entiéndase representación como “imagen o idea que sustituye la realidad”²⁸, es decir, una forma de replicar lo que se percibe. Por medio de las acciones de registrar y representar, se ejerce una acción política sobre el entorno, en la medida que se crea una imagen que puede o no ser la realidad, un imaginario de algo, en este caso de país.

La representación del paisaje forma parte importante de lo que se convertirá en el imaginario colectivo de diversos lugares, como el reflejo de, no tan solo el terreno, sino de las sensaciones que emana. Debido a que las imágenes muestran una parte de la realidad, sólo aquella observada y escogida por el artista para

paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales; Tesis Doctoral (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009), 21.

²⁸ Real Academia Española. *Concepto representación*. <http://dle.rae.es/?id=W4VMjbb>

plasmarla; es que estas imágenes constituyen una abstracción en sí mismas, en la medida que la representación de la que hablamos es una traducción de la realidad, que está determinada por factores intangibles como el conocimiento, la cultura, y muchos otros aspectos propios de la época y del individuo que conllevan cierto grado de subjetividad. De esta forma, quien recibe los estímulos de la imagen; el observador de la imagen; adquiere una perspectiva del paisaje con las ideas y aspectos culturales de quien fuera su creador, es decir, un imaginario. En relación a ello, la cultura cobra gran importancia porque dichas sensaciones que se plasman están en relación directa con aspectos, políticos, sociales, históricos de cada época, y es por esto que la representación permite conocer a través de las imágenes diversos aspectos de la realidad de una época.

Un claro ejemplo de esto surge de Rodolfo Andaur que menciona: “El desierto es territorio, es geografía; la pampa es comunidad, es un espacio socialmente construido. El desierto es universal, la pampa es temporal y específica.”²⁹, con estas palabras Andaur rescata que el carácter social del paisaje es su más importante esencia pues se construye a partir de relatos, historias, vivencias. Que la pampa sea paisaje por sobre el desierto habla sobre cómo las interacciones que se crean

con el territorio son las que resignifican un lugar y lo dotan de carácter e identidad. La capacidad del paisaje para almacenar estos datos sensibles tendrá como resultado la creación de una memoria afectiva respecto al mismo que abrirá las puertas al reconocimiento y comprensión del entorno, es entonces que el paisaje se revela como un híbrido entre lo concreto y lo intangible, algo que se mueve entre lo material y lo imaginario, desde ahí que el territorio se conecta a la memoria y eventualmente conforma una identidad propia que afecta a todo su entorno. Por ello es que la capacidad adaptativa del paisaje responde a que tan imponente es su propia figura ante los agentes externos.

En Chile, debido a su condición geográfica, podemos identificar marcadas diferencias en la identidad que emana cada locación, de forma estética y de códigos colectivos que responden a una percepción común respecto a la ocupación del territorio. Es debido a esto que las representaciones del paisaje a lo largo del territorio nacional son diversas y se nutren de aquello que hace única cada región del país, definiendo una forma local de pensar cada espacio a partir de sus limitaciones técnicas o geográficas.

²⁹ Rodolfo Andaur. *Paisajes Tarapaqueños*. 80.

EL HABITAR DEL PAISANO.

Un lugar no es un lugar cualquiera. Es un sitio con vestigios humanos [...] En cualquier caso, los lugares están impregnados por la presencia de personas y de sus obras, porque son o han sido habitados por ellas [...] Los lugares tienen, así, memoria, porque hospedan partes del alma prestada de los hombres, y por eso susurran, aunque de manera confusa. Pero tienen también un cuerpo, es decir, una cierta morfología física, una forma suficientemente homogénea como para otorgarles identidad [...] Por tanto, hay que interrogar pacientemente al lugar [...] Comprender un lugar es averiguar los rumores de su habla y la forma de su cuerpo.³⁰

Si bien la conformación o representación de un paisaje nace de las emociones y sensaciones que emana un lugar y de la mirada que las percibe, es importante diferenciarlo de su contraparte, el país, e indagar un poco en este último concepto debido a que está íntimamente relacionado con el origen de la identidad del territorio; sin importar si el paisajano absorbe o no para sí mismo esta idea, lo cierto es que cada país construye su propia

³⁰ Paula Santiago Martín de Madrid. *Visiones del entorno; paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. 55. Cita Original de Joaquín Español en "Lugar", en *Colafranceschi*, Daniela op. cit., 122.

identidad a partir de sus habitantes, los paisanos. Según la Real Academia Española un país es un "Territorio, con características geográficas y culturales propias, que puede constituir una entidad política dentro de un Estado."³¹ Con esto podemos entender que el desarrollo del espacio se da a partir de la concepción de quienes lo habitan y conforman, así como el paisaje necesita la mirada, el país necesita el habitar en el cual no solo confluyen las personas, sino también el medioambiente, el cual se transformará en un actor importante en la construcción de una sociedad debido a que, como entorno, definirá sus actividades económicas, su modo de habitar y gobernar.

La definición del espacio que habitamos no está mermada por la belleza del entorno, sino por las posibilidades de explotarlo para el beneficio propio y de la sociedad, por ello es que construimos en función de lo que le sirve al hombre, pero para Heidegger³² el habitar no es simplemente el residir o el estar, sino que está íntimamente relacionado con la satisfacción del estar, el cuidar la forma en la que se está en el

³¹ Real Academia Española. *Concepto país*. <https://dle.rae.es/pa%C3%ADs>

³² Martin Heidegger. "Construir, habitar, pensar", *Teoría* 6-5 (1975) <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

espacio para que resulte en algo positivo, es decir, el resguardo de la vida mientras se vive. Esto último cobra sentido cuando pensamos que la mayor parte de nuestra vida la pasamos trabajando, desplazándonos, realizando distintas actividades fuera de nuestra residencia, ¿cómo estas acciones no serían parte del habitar? no es posible, es por ello que construimos no sólo hogares sino que edificamos para cada posible momento de la vida que estamos protegiendo.

Sin embargo, Heidegger menciona un componente esencial para el habitar: se debe resguardar en todo momento la *Cuaternidad*³³, la cual no es más que la naturaleza protectora. Así, el habitar demanda que nos involucremos con el entorno, ya que la racionalización de los espacios se resume en la simple dominación de estos, pero no el vivirlos; solo aquel que comprende este habitar consciente y confluye con la cuaternidad es capaz de construir, debido a que el construir sin tener presente la esencia del ser simplemente edifica viviendas que no satisfacen el habitar.

Así es como entendemos que el rol del paisano es cuidar la tierra que habita para mantener en

³³ Heidegger reflexiona sobre la cuaternidad como una unidad de cuatro actores esenciales en el habitar: La tierra, el cielo, los divinos y los mortales. Nosotros, mortales, habitamos en la medida que cuidamos de esta cuaternidad.

balance su mismo habitar, pero en la actualidad, las autoridades territoriales no parecen ser sensibles a la cuaternidad ni al habitar original, ya que el medioambiente se ve cada vez más deteriorado por actividades económicas, como la extracción de recursos naturales, que solo se basan en generar ganancias sin detenerse a reflexionar acerca de la sustentabilidad del modelo extractivista, el cual afecta tanto al territorio como a sus habitantes generando una sensación de inseguridad respecto al desarrollo.

Otro autor, Andaur, cuestiona a la autoridad desde el punto de vista de un paisajano al mencionar que “Los instrumentos de ordenación territorial que toman en serio el sentido de lugar no pueden prescindir de los valores intangibles presentes en todo el paisaje”³⁴, con esto surgen dudas de si los límites que se van construyendo socialmente son rescatados por las políticas aplicadas a un territorio, o si se respetan las cargas valóricas y sensibles de los espacios al aceptar o designar modificaciones que los puedan afectar. El compromiso social respecto al territorio tanto urbano como natural suele ser nulo en la mayoría de ocasiones, restándole fuerza a su identidad.

Entender el desarrollo como una amenaza a la vida es un arquetipo fundado en la destrucción

³⁴ Rodolfo Andaur. *Paisajes Tarapaqueños*, 75.

del entorno natural y las posibilidades de crecimiento real y sustentable desperdiciadas, pero poco a poco esta destrucción ya no solo habla en un sentido medioambiental, sino que se ve reflejada en la rutina del ciudadano, ya que una ciudad en desarrollo va dejando atrás a quienes no pueden crecer con ella y se zonifica a partir de la marginación social. Esta fragmentación en la ciudad genera inseguridad en sus habitantes quienes transitan en una constante tensión de peligro y salvedad; así lo menciona Vanía Caro: “La cartografía de la amenaza reorganiza la ciudad. Produce una ciudad fragmentada en zonas seguras e inseguras y la ciudad dividida en zonas implica una zonificación de la vida.”³⁵.

En definitiva, la desigualdad provoca la formación de límites imaginarios entre los cuales la vida fluye o se estanca. La transformación del paisaje se vuelve aún más dinámica al responder a factores sociales, se produce una mutación de los significados que le otorgan a partir del tránsito que existe en ellos, la naturaleza se transforma en un agente que encubre estos límites pero que una vez dentro son difíciles de ignorar. Aquí entran en juego los distintos niveles de percepción que manejamos sobre los lugares ya que podemos

considerarlos cotidianos, de paso, novedosos, y siempre esta percepción será el vehículo del territorio a través de nuestra mirada.

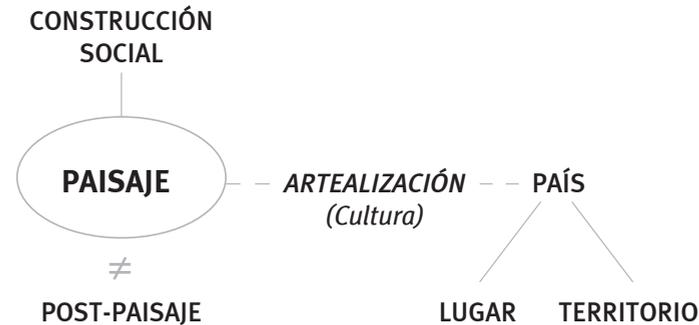


FIG. 2. ESQUEMA DE ELABORACIÓN PROPIA.

³⁵ Vanía Caro. “Economía de sitio, exposición colectiva”. 2013.

<http://esculturayescena.blogspot.com/2013/05/economia-de-sitio-exposicion-colectiva.html>

Memoria; Fragilidad espectral

“Aunque las piedras se dejan transportar, no es tan fácil modificar las relaciones que se han establecido entre las piedras y los hombres.”¹

Recordari, palabra del bajo latín construida con el prefijo *re-*, como reiteración del pasado y *cor*, o *cordis*, referentes al corazón; la etimología propia del Recordar insta a “volver a pasar por el corazón”², ya que en la antigüedad se creía que el corazón era donde yacía la memoria, y a pesar de que una afirmación como esta puede ser

¹ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. (Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004), 137.

² Benjamin Veschi. “Etimología de recordar” (2020) <https://etimologia.com/recordar/>

caprichosa, la mera idea de la memoria nos habla de sentir el pasado.

A partir de este breve señalamiento es que se plantean los lineamientos para el uso del concepto de memoria, ya que si bien este término se nutre de diversas vertientes, siendo definida en ocasiones como “una función del cerebro que permite al organismo codificar, almacenar y recuperar la información del pasado.”³, aludiendo a un fenómeno psíquico, o como una “Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.”⁴, acepción proveniente de la RAE en donde remite a su función como aparato para la documentación; lo cierto es que la presente investigación busca revisar su carácter como fenómeno cultural y social, así como su relación con la historia.

En primer lugar, para hablar de memoria debemos acercarnos a los recuerdos ya que son la unidad básica de la que se conforma la memoria y son fragmentos inmateriales de lo vivido desperdigados en nuestra conciencia, y aunque en un principio pareciera que en nuestra memoria solo habitamos como individuos, Halbwachs

³ Robert Feldman. *Psicología con aplicaciones en países de habla hispana*. (México: McGraw Hill, 2005)

⁴ Real Academia Española. *Concepto memoria*. <https://dle.rae.es/memoria>

explica que tanto la memoria como los recuerdos son colectivos, debido a que estos se construyen a partir de nuestro roce social y cultural, es por eso que nos nutrimos de experiencias, concretas o imaginarias, para conformar recuerdos que al ser guiados por voces ajenas, se transforman en un recuerdo grupal, formando parte así de una *memoria colectiva*. Este punto de partida sienta las bases para entender como la conformación de grupos humanos es de suma importancia para, no solo la historia, sino para el individuo quien buscará pertenecer a lo colectivo no solo por socializar sin más, sino porque a través de esos lazos se vuelve parte de una memoria colectiva y sus recuerdos son puestos en valor y validados a través de los otros.

Según Guasch: “Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, sostiene Andreas Huyssen, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro”⁵, con esta visión se intenta transmitir la importancia de salvar los recuerdos y la memoria del paso del tiempo, con el fin de que nos sirvan

⁵ Anna Maria Guasch. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, no.5. (2005): 159.

como lecciones para enfrentar el futuro, pero para eso debemos ser capaces de compartir la vida y ser parte de los recuerdos de los otros que puedan ser testigos de nuestra propia historia, ya que los recuerdos suelen estar llenos de vacíos debido a que nuestra propia condición humana solo remarca lo importante en nuestra memoria, por eso es que a pesar de ser algo frágil, esta puede reconstruirse a partir de los otros. Dicha reconstrucción toma como referencia nuestros recuerdos y trabaja en base a ellos para completar los vacíos apoyado en los relatos ajenos, así es como la memoria de los demás refuerza la nuestra y enriquece la propia historia, por ello los testigos en nuestra historia son esenciales, ya que reparan los huecos que tienen nuestros recuerdos, los completan, corrigen y además se incorporan en ellos. Sin embargo, -y he aquí lo esencial del término- un recuerdo debe nacer de la propia memoria, ya que si no existe una mínima rememoración, estos testigos serán capaces de reconstruir una *imagen viva*, mas esta no puede ser catalogada como recuerdo.

Pero si hablamos de imagen, es Aristóteles quien plantea que el recordar esta vinculado a ella, ya que la acción de recordar nos remite a una imagen y la afección que conlleva dicha imagen; el filósofo entonces reflexiona que sin lugar no hay imagen ya que esta reclama un contexto espacial, por lo tanto, el recordar como acción puede detonarse

por el espacio mismo que se habita, esto, en vez de ir en contra de lo que dice Halbwachs, se enriquece al proponer que la imagen tiene la capacidad de despertar la memoria, puesto que son representaciones de escenarios, motivados por la imaginación y una carga sensible subjetiva, por ende, su relación con la verdad es la misma que cualquier producto de un ejercicio que quiera mostrar la realidad desde su propio punto de vista, sin embargo, estas representaciones nunca son completas, existe una ausencia en su recuerdo, algo de lo que se responsabiliza al paso del tiempo por ir oscureciendo partes de nuestra memoria, sin embargo, al vivir en sociedad hay registros mentales comunes de la cotidianidad que ayudan a visualizar mejor los recuerdos, como los imaginarios o las imágenes, Halbwachs lo explica de esta forma: “Para obtener un recuerdo, no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado. Esta reconstrucción debe realizarse a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás, porque pasan sin cesar de éstos a aquélla y viceversa, lo cual sólo es posible si han formado parte y siguen formando parte de una misma sociedad. Sólo así puede entenderse que un recuerdo pueda reconocerse y reconstruirse a la vez.”⁶

⁶ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. 34.

Ahora bien, es importante reconocer una distinción entre la memoria semántica, la cual se relaciona a la capacidad de aprender y adquirir conocimiento y la memoria episódica, que a diferencia de la anterior se basa en la experiencia individual, y aunque se puede compartir con otro, no puede ser transferida a los otros sin afectar la experiencia a través de la representación externa. Esta contraposición propuesta por Assmann argumenta que la memoria colectiva es una mezcla de los tipos de memoria antes mencionados, la cual se adquiere a través del aprendizaje, pero solo a través de la participación social e internalización se crea una identidad colectiva, un *nosotros*.⁷

Así, la memoria colectiva funciona como punto de encuentro para la memoria, historia e historias (como pasado y como relatos), ya que al formar parte de un grupo, es el individuo quien se hace cargo de cada una de ellas. Aún si este no tiene recuerdos propios, se incluye en el colectivo a través de las imágenes que han dejado sus sucesores de grupo y rememora a través de ellos, lo que para Sontag es otra forma de nombrar a la *Ideología*⁸, ya que los grupos se definen por

⁷ Aleida Assmann. “Transformations between History and Memory”, *Social Research; Collective Memory and Collective Identity* 75, no.1. (2008): 52.

⁸ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (México: Alfaguara,



HANNE DARBOVEN. *KULTURGESCHICHTE*, 1880-1983.

En esta obra, Darboven presenta los problemas de la cultura de masas, la banalización del paisaje y la realidad a través de su consumo, los que vemos a través del tiempo dispuestos en recortes de periódicos, fotografías de la primera y segunda guerra mundial, imágenes de celebridades, postales y textos filosóficos que abordan el tópico del empobrecimiento

de la cultura. Todo este conjunto de ideas e imágenes hacen un escáner al paso del tiempo y a la cultura que cambia con él.

aquello que comparten y concuerdan, como sus valores y ansiedades, siendo así una manera de juntar todos los recuerdos de un grupo en una misma voz.

Por historia hay que entender, no una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un período se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática e incompleta.⁹

Sin embargo, la memoria colectiva y la historia se diferencian entre sí ya que para que exista memoria debe vivir quien mantenga esa conciencia grupal, pero si no quedan testigos de los recuerdos de una época entonces su conservación a través de escritos y otros medios se define como historia ya que sirve como un puente entre estas memorias pasadas y las memorias presentes, ya que los grupos de un tiempo son muy diferentes a otros y su propio contexto disuelve la posibilidad de mantener la memoria de origen puramente a través de un grupo.

Así mismo, la memoria de los grupos encuentra su zona de confort en el espacio cercano, llámese

2006), 36.

⁹ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. 60.

casa, barrio, ciudad, país; es en los lugares que reconoce (desde sus recuerdos) que se mezcla y refleja en lo cotidiano, completamente adaptado a sus costumbres donde su propio pensamiento se regula a partir del entorno que reconoce. No obstante, cuando se rompe esta familiaridad con las cosas y espacios, cuando ocurre una mudanza o un cambio abrupto, también se cambia de grupo y las memorias anteriores pasan a formar parte del pasado, la añoranza entonces proviene de esta desvinculación, la resistencia de la rutina y el proceso de desapego al grupo. Halbwachs lo interpreta de la siguiente manera, “Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos.”¹⁰

Assmann figura un recorrido por las formas en las que hemos ido entendiendo los conceptos de Memoria e Historia, y entre los más recientes señala que ambos serían polos opuestos que aluden al pasado. Mientras que la memoria se apoya en el colectivo y conecta tanto el pasado, presente y futuro, la historia es universal, objetiva y separa el pasado del presente y el futuro; pero

¹⁰ *Ibíd.*, 50.

sus contraposiciones van más allá al postular que la historia busca la verdad sin aportar una mirada específica a los acontecimientos, mientras que su contraparte si desarrolla valores y sensibilidades al respecto, es debido a estas diferencias sustanciales que se dice que la historia es un marco universal apartado de la crítica donde toma acción la memoria como un espectro subjetivo que clasifica y ordena a su antojo los recuerdos.

El término *Mnemohistory*¹¹ aparece ante una nueva forma de entender la historia y la memoria en donde ambas ya no son opuestos sino que beben una de la otra y se complementan, así el estudio de la historia reconstruye eventos del pasado no solo desde los hechos, sino que indaga en el cómo y por qué suceden dichos eventos, cuáles son las prácticas simbólicas que en el pasado afectaron a los colectivos, acunando sus preocupaciones, experiencias y demás; desde este punto, la *Mnemohistoria* surge para constituir a la memoria como parte de la historiografía.

En resumen, podemos decir que los recuerdos, instigados por imágenes, son los que conforman la memoria, y son un fenómeno individual el cual se nutre, y a la vez nutre al colectivo. Desde este punto, volvemos a Halbwachs quien

plantea entonces la existencia de una memoria autobiográfica (memoria personal) y una memoria histórica (memoria social), en donde la primera se apoya en la segunda, pero esta última es mucho más amplia y por lo tanto conocemos fragmentos y resúmenes de la misma, en cambio, la memoria autobiográfica es mucho más detallada y continua ya que se trata de nuestra propia vida. Así, la historia se une a la memoria a partir de mezclar los recuerdos propios con las imágenes que informan el acervo colectivo, de la conformación de un grupo global, es decir, desde la condición humana, que nos orilla a resguardar tanto los recuerdos de nuestros antepasados como los propios.

GUARDAR EL TIEMPO.

El propio interés que atañe a esta investigación es prueba de lo que señala Assmann, quien menciona la existencia de una creciente atracción por el estudio y preservación de la memoria impulsado por la importancia que tiene el pasado en la conformación del presente, de ahí la necesidad de repasar su concepto, poner en valor su conservación y reevaluarlo como parte de las biografías individuales y la forma en que los individuos se posicionan en una perspectiva

¹¹ Aleida Assmann. "Transformations between History and Memory". 62.

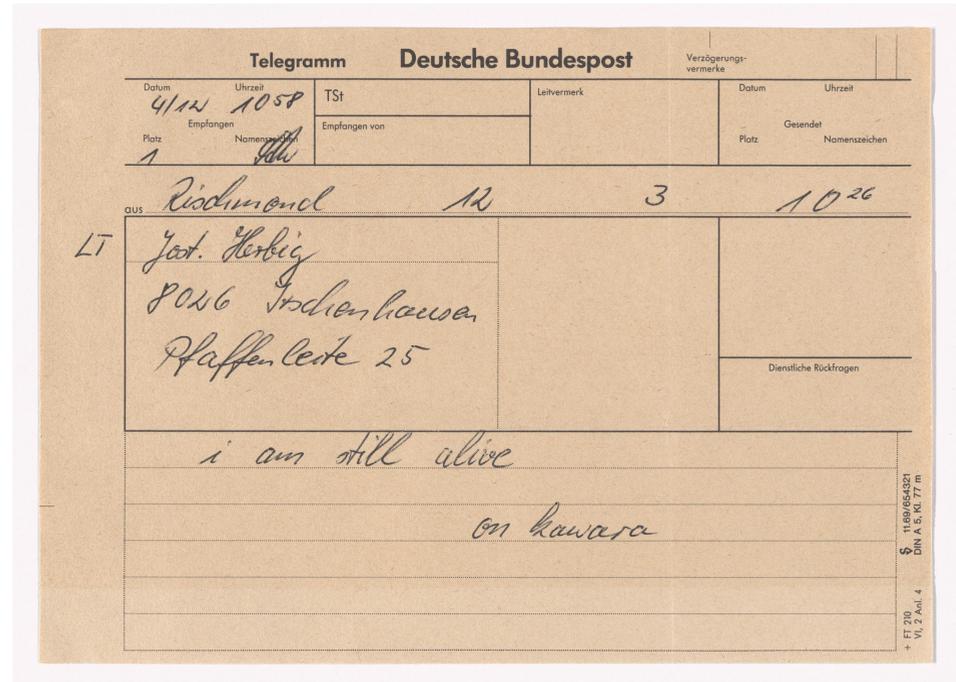
histórica más amplia.¹²

Sin embargo, el mero estudio de los conceptos no engloba su propio resguardo, es por esto que se hace menester entender los procesos por los cuales se relata y guarda la memoria para su puesta en valor desde lo concreto; para esto, tomaremos lo dicho por Anna María Guasch, quien menciona que la historia se guarda como información, en contraposición a la memoria la cual se salva como un recuerdo, el cual remite a la noción de archivo; “(...) el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural. Como afirma el filósofo Michel Foucault, el archivo es el sistema de «enunciabilidad» a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado.”¹³

Guasch señala que en la cultura contemporánea se busca establecer la obra de arte como archivo, ya que este no se ciñe a una sola narrativa, sino que busca explorar la reconstrucción de la memoria a través de una interpretación orgánica y libre en donde existe un punto central (el relato) y múltiples formas de llegar hasta él, las que pueden dar paso a nuevos significados dentro del archivo mismo.

¹² Ibíd., 54.

¹³ Anna María Guasch. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. 157.



ON KAWARA. *I AM STILL ALIVE*, 1969.

En esta serie de telegramas se expresa el tópico del paso del tiempo con urgencia y con certezas. “Aún estoy vivo” es la frase que On Kawara envía a distintos conocidos en distintas fechas, más como un recordatorio a sí mismo de la vida que pasa y de que en algún momento estos telegramas cesarán, abriendo paso a una constante incertidumbre sobre el futuro, donde el “Aún” recuerda que estar vivo no es una condición eterna.

Debido a esto es que el archivo parece estar unido a las prácticas artísticas contemporáneas en tanto que estas se involucran en la organización y estructuración de un mapa visual el cual no puede negar el avance técnico, y por lo tanto lo incorpora a fin de establecer vínculos entre el inventario propio de una forma estándar de archivar la memoria y la serialidad dada por la reproducibilidad técnica. En este sentido la fotografía cobra relevancia, así como espacios de experimentación derivados de ella como el collage o el fotomontaje. Las vanguardias que se derivan de estos medios artísticos se presentan como anti-dinámicas y anti-espectaculares, ya que la reproducción y serialidad por defecto hablan de un estado pasivo, inerte, un punto cero de la memoria que retratan, fragmentado y esquematizado.

Desde estas derivaciones podemos acertar en que la práctica fotográfica suele ser lo primero que se nos viene a la mente cuando pensamos en hacer perdurar un momento, ya que en palabras de Barthes, "la Fotografía reproduce al infinito lo que únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente"¹⁴, y bajo esta mirada es que la foto se une a la memoria

14 Roland Barthes. *La cámara lúcida*. (Barcelona: Paidós, 1990), 31.

como imagen de la muerte; ya que en el momento que la imagen se plasma esta realidad termina y nace una nueva que es su vestigio, una huella que guía los recuerdos como testimonio. Si bien la fatalidad esta presente en el planteamiento tanto de Barthes como de Guash cuando menciona que "La fotografía periodística en tanto documento social, en tanto testimonio verdadero, parece devolver a la imagen fotográfica, o más bien desenmascarar, su carácter oculto que es el de la muerte."¹⁵, se habla de la "muerte" de la realidad, de una impronta atemporal en donde la única referencia que entrega es que fue real y este supuesto pasado implica la muerte no del tiempo, sino de lo que se consideraba como realidad, así, los recuerdos que permanecen son el luto de las propias vivencias.

Respecto a la fotografía y a las artes que remiten a la memoria, aparece el concepto "Monograma de la historia", acuñado por Siegfried Krakauer para definir la singularidad de la forma artística en un contexto de reproducibilidad técnica y serialidad de la obra de arte. Aquello que dota de sensibilidad a una obra también tiene que ver con su carácter único e incluso efímero y que Benjamin define como el aura de una obra, algo similar pasa con la memoria que nos esmeramos por preservar

15 Anna María Guasch. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. 167.

librándola de nuestra mente frágil para convertirla en archivo que perdure.

A estas alturas podemos definir el archivo como fragmentos de memoria a nivel individual y pasado, o bien como un inventario de recuerdos y momentos que apelan a lo colectivo, a lo público o a lo privado. Es cierto que al indagar en la memoria se rozan los opuestos, del individuo versus el sistema, de lo social versus lo privado, pues esas dualidades conviven en la vida de cada quien que esta inserto en sociedad, por lo mismo el archivo presenta estas dualidades y se sostiene a modo de relato.

Si bien el archivo aquí es tratado desde el punto de vista de la obra de arte esta también contiene una narración en si misma, por lo que es importante preguntarse, ¿qué memorias están siendo archivadas? ¿son memorias individuales, colectivas o históricas?. Lo cierto es que la obra de arte no es el único medio que encuentra la memoria para concretarse, la biografía y autobiografía existen para guardar los relatos de individuos insertos en un contexto específico, exacerbando la figura individual frente a un estándar en el que tanto documento como el archivo son la norma.

La biografía hizo su primera aparición como una respuesta al retorno del yo, una época marcada

por el individualismo moderno y una curiosidad respecto al pasado y las vidas, impulsada como una contraposición a corrientes de pensamiento como la que surge a partir de “La muerte del autor” de Barthes en donde el concepto prevalece ante el autor y este se decanta por la neutralidad.

Para Pierre Bourdieu la biografía o “historias de vida”, fueron prolíficas no por un interés en el sujeto y los detalles íntimos de su vida, sino por las conexiones que sus experiencias hacen respecto al contexto histórico en que estas se desarrollan, ejercicio que funciona a modo de espejo y que hace preguntarse al lector/espectador cuál es su papel en dicha historia, vaticinando la popularización de las autobiografías a partir de este interés narciso.

Sobre esto, Arfuch plantea las diferencias entre biografía y autobiografía al intuir que, tanto el biógrafo como el autobiógrafo tienen como principales preocupaciones al yo y el otro; en tanto el biógrafo escrutina en la vida del otro a partir del yo (una mirada subjetiva), el autobiógrafo se mira a si mismo desde el otro: “La frontera entre biografía y autobiografía no es entonces tan nítida, y en verdad, como observa Holroyd, hay mucho de autobiográfico en el modo de abordar esa vida del otro, así como también un



SOL LEWITT. *AUTOBIOGRAPHY*, 1980.

Esta serie compuesta por dieciocho libros de artista se arma a partir de diversas instantáneas que LeWitt tomó de cada objeto y rincón de su departamento antes de mudarse. Para él, este ejercicio se transforma en una forma de retratarse a sí mismo puesto que se considera parte de cada uno de los objetos con los que ha vivido, y es por ello que se abstrae en los mismos y resta su propia imagen del conjunto. Este catálogo de espacios y objetos nos invita a hacer una lectura tridimensional de la obra ya que al

capturar detalles y rincones desde diversos ángulos podemos sentirnos parte de este departamento, de este hábitat de artista, del cual no es difícil hacer una reconstrucción mental y habitarlo también a momentos.

límite ético: no confundirse con él.”¹⁶

En el arte contemporáneo, el método biográfico fue clave para el análisis de obras las cuales formalmente se encontraban directamente relacionadas con las etapas de la vida de sus autores, contrario a lo que plantea Barthes, si la obra se desliga de su autor esta pierde la conexión con sus motivaciones, su contexto y los matices que guarda al estar relacionado con una mirada artística subjetiva, por esto es que la biografía se aferra al relato del otro ya que busca conocerlo y justificarlo en su quehacer.

Por otro lado, la autobiografía es un ejercicio contemplativo del mismo yo, lo que según Barthes, desencadena en una escritura autobiográfica distintiva, recuperada por fragmentos ante la división que crea del mismo y que abre la posibilidad a que el lector reconstruya al autor desde su mirada. Aquí, no se podría desligar al autor de su propia historia ya que lo ataña directamente.

Pero lo que para Barthes es una herramienta de autoconocimiento, para Derrida es una necesidad individualista y narcisista de contar la propia historia, un relato sobre la vida, la personalidad,

¹⁶ Leonor Arfuch. “La mirada como autobiografía: el tiempo, el lugar, los objetos”, en *Memoria y autobiografía*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 49.

los pensamientos y reflexiones que encuentran cruces entre ellos al exponerlos para un público, y a pesar de que esta visión resulta frívola y denunciante lo cierto es que el compartir la vida con el otro es un comportamiento natural y normal en el ser humano. Al menos así lo entiende Philippe Lejeune, quien plantea que la autobiografía se cruza con lo público al entender que tanto el narrador y protagonista son entidades que se manejan en un ámbito público y que encuentran al autor y su privacidad en una misma persona, lo que él llama “trinidad de identidades” se refleja en esta visión de normalidad y disociación del yo que busca también reconstruir la mirada propia a partir de la mirada de otros.

Esto último se entiende como un ejercicio de autocontemplación que se abre libremente a la contemplación de otros para encontrar también a un yo social, el conocerse a partir de quienes lo conocen. Lacan define esto como un espejo que encontramos en los ojos de los otros y que ayuda a identificar el yo.

He aquí, en este breve párrafo, varias de las claves que sostienen el género, en sus innumerables variantes contemporáneas: la idea de que toda vida merece ser contada (Ricreur, 1983), la identificación que produce lo común de cada historia, el lugar de la fotografía y los objetos en el trabajo de la

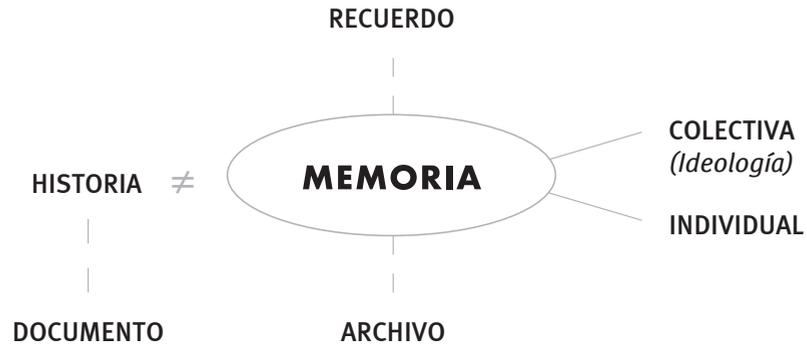


FIG. 3. ESQUEMA DE ELABORACIÓN PROPIA.

memoria -que atraviesa la obra de nuestros autores-, la iluminación como metáfora de lo que se descubre, y el rol configurativo de la narración -su valor biográfico-, que, más allá de los "hechos": es capaz de articular, de dar continuidad, al sinnúmero de huellas, "ecos y asociaciones, signos e imágenes" que habitan, desordenadamente, cada ser.¹⁷

Paul de Man ahonda más en este campo y ofrece la autobiografía escrita como un diálogo entre el pasado y presente de la persona que se abre a la reflexión para reconfigurarse o reconstruirse. Esta dualidad que se presenta en la autobiografía no se da solamente por temporalidad sino que se vuelve a disociar como un yo real y un yo autobiográfico, distinto a Lejeune, existirían sólo dos polos encontrándose, aquel que escribe y aquel que se define.

¹⁷ Ibíd., 53.

Extractivismo; El precio de la tierra

“En la práctica, el extractivismo, ha sido un mecanismo de saqueo y apropiación colonial y neocolonial. Este extractivismo, que ha asumido diversos ropajes a lo largo del tiempo, se ha forjado en la explotación de las materias primas indispensables para el desarrollo industrial y el bienestar del Norte global. Y se lo ha hecho sin importar la sustentabilidad de los proyectos extractivistas, así como tampoco el agotamiento de los recursos.”¹

¹ Alberto Acosta. “Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición.” (Ecoportal, 2012) https://www.ecoportal.net/temas-especiales/mineria/extractivismo_y_neoextractivismo_dos_caras_de_la_misma_maldicion/?cn-reloaded=1&cn-reloaded=1

La fortuna maldita; así es como se definiría nuestra naturaleza rica y basta en recursos naturales vista bajo el lente del extractivismo. Es algo paradójico que aquellos países en donde la naturaleza ha sido más generosa, parecen estar condenados al subdesarrollo y a rozar la línea de la pobreza. Esto, debido a que están íntimamente ligados a un modelo económico de explotación en donde sus habitantes solo llegan a percibir los estragos de dichas prácticas. Por eso, debemos analizar este modelo desde su concepto y entender por que, hasta el día de hoy, opera en nuestro país.

Entenderemos el extractivismo como un modelo económico que consiste en extraer recursos naturales a gran escala, con un mínimo o nulo procesamiento para exportación. Esto constituye un modelo primario de producción, en donde se terceriza la manufactura y el aprovechamiento de material. Por ello, se pueden observar prácticamente en toda América latina y el sur global regiones que por su abundancia natural han sido subyugadas a las demandas del primer mundo.

Sin embargo, existen visiones más globales acerca de lo que es el extractivismo. Un ejemplo es aquello que Renán Vega, quién va un poco más allá en su definición, plantea: “(...) el conjunto de actividades económicas –con sus

correspondientes derivaciones militares, sociales, políticas, ideológicas y culturales— que posibilitan el flujo de materia, energía, biodiversidad y fuerza de trabajo desde un territorio determinado hacia los centros dominantes en el capitalismo mundial, donde se consumen a gran escala para garantizar la reproducción del capital.”², ampliando así las afectaciones de este modelo al campo cultural, ligando con fuerza recursos y sociedad.

Como rasgo característico de las economías extractivistas, se encuentra la desvalorización de los bienes primarios exportados. Esto ocurre, debido a que las materias primas no incluyen un valor agregado que las haga competir en el mercado, por lo que estanca el comercio y hace que sea totalmente dependiente de la demanda global, anclando su valor a lo que determinen otros países. Por si fuera poco, los avances tecnológicos, que a menudo ocurren en el primer mundo, suelen causar la obsolescencia de ciertos bienes que se ven reemplazados por símiles sintéticos.

Por otra parte, la falta de valor agregado a estas materias primas, evidencia algo aún más decisivo para el progreso de estas economías, y es la falta de visión y tecnologías aplicadas

² Renán Vega Cantor. “Extractivismo, enclaves y destrucción ambiental”. *CEPA*, no.19. (2014): 1.

en la producción. Esa falta de progreso técnico, desemboca en que los recursos naturales que se extraen, no sean procesados en su país de origen y, en consecuencia, que estos no aprovechen sus beneficios.

Una economía de tipo extractivista no es sustentable en el tiempo, pero si puede hacer creer a quienes la emplean que la bonanza será permanente. Es por eso que los países con este tipo de sistema, caen bajo una ideología consumista en donde el constante progreso económico resulta en un espejismo de mejor calidad de vida. Además, la industria nacional se degrada debido a que el consumo de productos de importación desplaza a los locales, dando una sensación de globalización que difícilmente podrá perdurar en el tiempo. Es por esto que, a largo plazo, el sistema genera crisis económicas a la vez que imparte una mentalidad rentista en la sociedad en que se inserta.

Por otra parte, en un modelo extractivista se propicia la aparición de las economías de enclave, las que se caracterizan por servir a un mercado global a través de actividades productivas en países subdesarrollados, a menudo manejadas por inversionistas extranjeros que utilizan recursos propios del país (humanos y naturales). Con estas industrias no se beneficia ni retribuye al mercado local, puesto que toda producción

es de exportación y toda ganancia es para los inversores. Un ejemplo muy evidente acerca de cómo funciona una economía de enclave es la producción agrícola. En ella se utiliza la fuerza de trabajo local, el suelo y el agua para los cultivos, pero el producto final es destinado a satisfacer un mercado extranjero, por lo que los recursos naturales y humanos invertidos no son retribuidos al país de origen. Algunas consecuencias de ello, es que el trabajo se ve precarizado, las condiciones laborales rozan la ilegalidad y se explota a los trabajadores en pos de un aumento de la producción. Estos últimos, a menudo, son personas que forman parte de la población más vulnerable, un sector invisibilizado y acallado por el grueso de la sociedad.

“La degradación laboral se convierte en una de las cartas de presentación que ofrece el Estado y las clases dominantes locales para atraer inversiones extranjeras, quienes argumentan que en este país existe una fuerza de trabajo barata, capacitada y sumisa dispuesta a dejarse explotar por los inversores extranjeros que quieran invertir su capital en nuestro territorio.”³

Existe una estrecha relación entre extractivismo y pobreza debido a que los gobiernos excusan

³ Ibíd., 1-2.

la existencia de lo primero, en la necesidad de mantener programas sociales que van en directa ayuda al sector más pobre de la sociedad⁴. De esta forma se refuerza una imagen de Estado ventriloquiado⁵, compensatorio y benefactor que aboga por su pueblo mientras permite los abusos del inversionista extranjero. Es por esto que existe la idea de que las autoridades, encargadas de la organización y manejo de los territorios, actúan en pro de los extractivismos, ya sea por una desconexión entre comunidad-autoridad para identificar las afectaciones posibles de los proyectos, o conflictos de intereses en donde la corrupción y el oportunismo toman lugar.

⁴ Esto refiere al concepto de Neoextractivismo, el cual se aferra a la idea de que la riqueza natural debe ser explotada y sigue los mismos principios que el extractivismo pero con una mayor presencia del estado en un intento de generar “beneficios” para el colectivo nacional. Bajo este modelo el estado sacará un mayor provecho económico de las actividades extractivas, lo que asegurará para financiar proyectos sociales que utilizará como pretexto para seguir con la mentira del desarrollo a costa de la extracción. En: Alberto Acosta. “Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición”.

⁵ Mirta Antonelli reflexiona acerca del concepto ventriloquia del estado y los explica como aquellos estados que son hablados por las corporaciones, es decir, que padecen de corrupción y conflictos de poder. En: “Elementos para el análisis del discurso extractivista”, en *Memoria seminario internacional; Extractivismo en América Latina: Agua que no has de beber*. (Santiago: Quimantú, 2014).



ISLA RIESCO, 2019.

Montañas artificiales creadas a partir del sedimento restante en la explotación de la mina a cielo abierto Invierno.

CONSECUENCIAS DE UN MODELO PREDADOR

“Mientras que los campesinos morían de inanición, el trigo y otros cereales que habían producido con sus manos y en sus tierras llenaba las arcas de los exportadores mundiales de alimentos que iban con destino principal a Europa.”⁶

Las afectaciones y consecuencias de un modelo extractivista son innumerables, y abarcan un sinnúmero de aristas, pero sin duda, las más apreciables yacen en el plano social y ambiental. Por una parte,, degrada a las comunidades locales, precarizando su calidad de vida y su propia identidad, marginando a opositores y generando dependencia hacia otras economías en lugar de fortalecer la propia. Por otro lado, se destruyen ecosistemas completos y de forma irreversible, esto, al ocupar recursos naturales no renovables o introducir especies exóticas que son nocivas para la flora y fauna local.

En primer lugar, hemos de entender que el discurso del desarrollo y generación de capital que provee este modelo, no se condice con las problemáticas que afectan a las formas de vida de las comunidades adyacentes a los proyectos

⁶ Renán Vega Cantor. “Extractivismo, enclaves y destrucción ambiental”. 4.

de extracción, sin embargo, sigue idealizándose el beneficio a costa de preñar la tierra, y en ambos casos, estamos frente a extrahecciones.⁷ Este concepto, proveniente del latín *extraher*, significa “arrancar con violencia”, por lo que hace referencia a los emprendimientos extractivos en donde se violan los derechos humanos y los de la naturaleza. Por lo tanto, en lo que concierne a esta discusión, el extractivismo carece de consecuencias positivas remarcables.

La calidad de vida se ve afectada desde varios flancos, tanto los que involucran una segmentación social, implicancias directas en la salud de los habitantes, o a los que refieren a la identidad de una comunidad. Sin embargo, una de las consecuencias más evidentes y preocupantes es la destrucción de las formas de trabajo locales producto de que la generación de empleos gira entorno a las empresas extractivistas por el tiempo que se lleven a cabo dichos proyectos. En el entretiem po se reduce al mínimo la vida rural, se “compensa” con mejoras tecnológicas a las infraestructuras comunitarias y se alude a las ventajas que involucra en términos de desarrollo. Finalmente cuando terminan las faenas de dichos proyectos, la comunidad ha perdido su identidad

⁷ Eduardo Gudynas. “Los extractivismos en sus contextos globales, regionales y locales”, en *Memoria seminario internacional; Extractivismo en América Latina: Agua que no has de beber*. (Santiago: Quimantú, 2014).

y su forma autóctona de trabajar, ya sea porque han quedado sin tierra que trabajar, o porque han perdido los conocimientos de la técnica que habían cultivado anteriormente, además de que todos los beneficios capitales que generaron los proyectos extractivistas van a parar a centros de poder políticos y económicos, por lo que las comunidades no llegan a ser compensadas por el saqueo de sus recursos.

“Se definió “cultura extractivista” como un conjunto de saberes que promueven la baja autoestima, el descarte de lo que somos, impactando directamente sobre nuestros procesos de empoderamiento, tanto a nivel individual como colectivo. Busca perpetuar el modelo, a través de la denigración cultural de todas aquellas comunidades que tienen modos distintos de resolver la vida al impuesto por el modelo hegemónico”⁸

La instauración de esta cultura extractivista ha desplazado y desvalorizado a los saberes ancestrales existentes en las comunidades locales, desechando las cosmovisiones indígenas. Se establecen nuevos mitos que giran entorno al capitalismo, el progreso, la riqueza y el desarrollo

⁸ Eduardo Gudynas, Et, Al. “Los saberes colectivos”, en *Memoria seminario internacional; Extractivismo en América Latina: Agua que no has de beber*. (Santiago: Quimantú, 2014), 63.

en donde todo se puede reducir a un objeto de consumo que es lo que genera una vida más próspera. El nuevo dios propuesto es la mercancía en donde la naturaleza tiene un precio, tanto sus recursos como su destrucción, esto último a través de indemnizaciones monetarias que buscan acallar las voces detractoras.

Respecto a la salud de las comunidades cercanas a estos proyectos, esta se ve deteriorada a largo y mediano plazo debido a que las condiciones ambientales de sus territorios cambian. En esta línea, muchas veces se ven contaminados agua y suelo, provocando un malestar general proveniente de lo que se consume, del aire que se respira, y/o de las condiciones laborales que se dan en el contexto de la extracción de recursos.

En cuanto a los territorios, los extractivismos generan cambios en la percepción social de esto. Esto, debido a que las concesiones suelen tomar lugar sin tener en cuenta a las comunidades que habitan estos espacios, provocando conflictos en la relación de los habitantes con sus gobiernos y los inversionistas. Es así como se genera una nueva geografía y un nuevo paisaje al delimitar territorios para la extracción.

Sin embargo, la afectación de este modelo en el territorio no ocurre solo a nivel social, sino que además se produce un impacto en cadena

directo al entorno, ya que se crean complejos complementarios a los emplazamientos de extracción, como pueden ser carreteras, oleoductos, puertos, represas, etc. De esta manera hablamos de un impacto medioambiental, económico, y de percepción identitaria con los lugares modificados.

Finalmente, las problemáticas medioambientales que acarrear los extractivismos son, en muchos casos, irreversibles, pues interactúan directamente con recursos no renovables como el agua, de hecho, el manejo hídrico en la minería uno de los casos más preocupantes ya que ocupa demasiados recursos y el país se enfrenta cada vez más a una grave sequía; las proyecciones hacia el año 2021 hablan sobre el uso de 900 millones de metros cúbicos de uso de agua para una producción de casi 9 millones de toneladas de cobre.⁹

El progresivo aumento de la demanda internacional por recursos primarios también conlleva a que los proyectos de extracción busquen maneras de mejorar su producción a través de técnicas que resultan nocivas para el

⁹ Lucio Cuenca. “La profundización del extractivismo en Chile”, en *Memoria seminario internacional; Extractivismo en América Latina: Agua que no has de beber*. (Santiago: Quimantú, 2014), 112.

ambiente tales como el *fracking*¹⁰, la utilización de agrotóxicos u otros químicos, la implementación de energías alternativas sin control y un largo etcétera de métodos que buscan acelerar los procesos de producción pero que no consideran los ciclos naturales de los ecosistemas y los dañan en su afán de incrementar ganancias.

El rápido descenso de la calidad ambiental (deforestación, contaminación de cursos de agua, suelo y aire), así como la introducción de especies exóticas que chocan con el desarrollo de la flora y fauna nativa y provocan una gran pérdida a la biodiversidad regional (extinciones de especies de todo tipo, reducción de poblaciones silvestres), son consecuencias que a menudo se subestiman como un precio que pagar por el desarrollo que conlleva la inversión extranjera en el país, y por tanto, se hace caso omiso a las afectaciones ecológicas que implican los extractivismos, aplicando en algunos casos, sanciones monetarias por incumplimiento de normativas medioambientales pero sin llegar a frenar los proyectos, dando cuenta de que la institucionalidad ecológica es permisiva cuando se trata del modelo.

¹⁰ El *fracking*, o fracturación hidráulica, es una técnica que consiste en la inyección de agua a alta presión a través de un pozo en la tierra para generar fracturas en el subsuelo que estimulen la extracción de gas o petróleo.

LA INDUSTRIA EXTRACTIVA MINERA EN CHILE.

“Una economía concentrada en demasía en la extracción de materias primas adolece de riesgos significativos en torno a los efectos derivados de shocks económicos.”¹¹

Antes de siquiera definir lo que es una economía extractivista, en Chile, este modelo ya operaba con la consolidación de mineras en todo su largo territorio, tanto es así que para muchos, “Chile es un país minero” desde su concepción; esto se repite a lo largo de los años como un mantra que imposibilita a su población a desligarse de esta noción y ver los crudos impactos que ha significado el extractivismo minero en nuestra historia. Sin embargo, esto no ha sido impedimento para que se haya cultivado una amplia cultura minera que en la actualidad otorga identidad a muchas de nuestras regiones. Debido a ello, se puede afirmar que, la minería en general, ha sido una actividad clave en el desarrollo económico, social y cultural del país, impulsando cambios a partir de la exportación o el uso de minerales para promover el crecimiento económico nacional.

¹¹ Sebastián Arriaza y René Fernández. “Lecciones de los fracasos del modelo extractivista chileno”, *Revista Chilena de Economía y Sociedad* 11, no.2. (2017): 48.

Tan arraigada está la cultura de la extracción en la historia de Chile que podemos indagar en precedentes históricos nacionales como la propia conquista, en donde la historia que envuelve al oro nacional habla sobre que existían rumores acerca de la riqueza mineral de estas tierras; es así como el asentamiento de colonos españoles se justifica bajo la búsqueda de oro, y a pesar de que este mineral era escaso, permitió financiar las primeras etapas de conquista, además de impulsar la expansión de territorio fundando ciudades como La Serena, Concepción, Valdivia, Imperial y Villarrica, las cuales estaban cerca de lavaderos de oro importantes.

Mientras que estos primeros años de colonización no indican una alta prosperidad económica a partir de la minería, podemos intuir que debido a ella se activaron distintas esferas de crecimiento como lo son el estudio de los suelos, propiciando la llegada de extranjeros especializados, o la apropiación de territorio, permitiendo una mayor ocupación y como consecuencia una alta expansión demográfica. En este sentido, la extracción de material lleva consigo una historia de altos y bajos en donde se ha explotado la tierra y su gente, a la vez que consolida un sistema económico nacional efectivo a fines prácticos, pero limitado, y donde sobretodo resuena la palabra sacrificio.

Entrados en la época de la Independencia de Chile el cambio en la economía es notorio, el país abre sus puertos al mundo y recibe tanto compradores como inversionistas de distintos países para trabajar el territorio. Con la revolución industrial revoloteando en el colectivo empresarial, explotó un auge de producción minera donde el carbón acaparó muchas de las miradas extranjeras, este es el caso del británico Juan Mackay, quien es el responsable del primer denuncia de carbón de piedra hacia el año 1844 en Tierras Coloradas a orillas del río Andalién, Concepción. Este yacimiento comenzó a ser explotado en 1841 y rápidamente consiguió que la Pacific Steam Navigation Company fuera comprador habitual, así como también se efectuaron algunos envíos al Perú y a una nueva fundición de cobre estratégicamente situada en Lirquén propiedad de Joaquín Edwards, cuya visión para los negocios lo mantuvo cerca de los lugares donde se creía que existían yacimientos de carbón que alimentarían su fundición en el futuro.

Sin embargo, para Leonardo Mazzei de Grazia¹² la historia que envuelve al carbón nacional ha sido ligeramente excepcional en cuanto a quienes propiciaron su extracción, ya que fueron mayormente criollos y no extranjeros, como se

12 Leonardo Mazzei de Grazia. "Los británicos y el carbón de Chile", *Atenea. Ciencia arte y literatura. Revista de la Universidad de Concepción*, no.475. (1997)

suele creer, esto debido a que en sus inicios la explotación del material se limitaba a fines locales y una débil exportación vecina, ya que el mercado del carbón estaba en gran parte satisfecho por y para los británicos, quienes fueron importantes inversores en proyectos mineros nacionales y que al tener reservas de carbón en sus tierras de origen no se vieron interesados en apostar por este material en concreto, además de que su calidad distaba mucho de la que conocían en Europa. De todas formas existieron personajes como Guillermo Wheelwright¹³ quienes no se dieron por vencidos con el carbón chileno y encontraron el ajuste necesario para que este sacara a relucir su potencial como combustible, por lo que contra todo pronóstico y luego de un sinnúmero de estudios y reconocimiento de terreno por distintos inversores extranjeros, los esfuerzos extractivos se concentraron en la zona costera sur de Concepción donde se estimaba que existían yacimientos de excelente calidad. Esta zona es reconocida por ser donde se establecieron los poblados mineros de Lota y Coronel.

¹³ En 1840 Guillermo Wheelwright formó la Pacific Steam Navigation Company (P.S.N.C), teniendo en un principio 2 buques. Cuenta la historia que el carbón chileno no conseguía poner en marcha estas máquinas por lo que fue el mismo Wheelwright quien acondicionó las hornillas del buque para mejorar la ventilación y así sacar el mejor provecho del mineral nacional.

La minería de carbón se consolida como una actividad regular hacia 1849, año marcado por la adquisición de los terrenos carboníferos de Punta Puchoco por Jorge Rojas Miranda en donde la extracción pasa de ser artesanal a considerarse una industria debido a la cantidad de mineral que se extrae día a día.

“La empresa no requería de grandes capitales; las adquisiciones de terrenos se hacían a pequeños propietarios, principalmente indígenas, en condiciones muy ventajosas. Para dar inicio a las explotaciones se podía recurrir a créditos de poca monta conseguidos en Concepción o bien con las casas comerciales de Valparaíso.”¹⁴

Esta situación ventajosa para el empresariado significaría una expansión explosiva de la industria carbonífera, debido a que sus pronósticos respecto al mineral son muy positivos y prevén que será de lo más prolífica, por lo que a partir de ese momento, la minería de carbón sería una de las industrias más rentables de la época.

Muy similar es la historia de la industria salitrera en Chile, que durante finales del siglo XIX y principios del XX generó una explosión positiva

¹⁴ Leonardo Mazzei de Grazia. “Los británicos y el carbón de Chile”. 142.

respecto a indicadores de crecimiento económico ya que el movimiento del mineral conllevó a un alza en la generación de empleo así como una masiva migración al norte en busca de estas oportunidades, no sólo en las minas sino que a las industrias que alimentaban las nuevas necesidades que surgieron en la zona como la agricultura, expansión de líneas ferroviarias y el uso intensivo de puertos para exportación de material. Desde este punto de vista, es tentador otorgarle connotaciones positivas al modelo extractivista, sin embargo el sólo extraer y exportar sin agregar ningún tipo de valor al material vuelve a este modelo en un servicio reemplazable, y así fue cuando cesaron, de momento, los conflictos bélicos y se introdujo al mercado el salitre sintético.

Y así como el salitre, el carbón también experimentó un fuerte declive en su demanda al finalizar la segunda guerra mundial, lo cual fue estremecedor para los poblados que se establecieron alrededor de los yacimientos, como los ya mencionados Lota y Coronel.

En este punto, las historias de ambos minerales rebozan en similitudes, ya que lo cierto es que, al no invertir esfuerzos en la modernización de la industria, esta encuentra su fin a sólo unas décadas de distancia. En el caso del carbón fue su elevado costo de producción a comparación de

otros exportadores quienes contaban con minas a cielo abierto, en cambio las mineras nacionales en su mayoría eran subterráneas.

Sin duda el modelo extractivista muestra su peor cara en el contexto social debido a que, mientras se produce, se sobreexplota al minero con el fin de mantener una producción competitiva, pero hacia el declive de la industria lo único que va en alza es el desempleo y con ello los índices de pobreza, la sensación de inseguridad y finalmente el abandono de estas zonas que sirvieron de hogar y fuente laboral, que hoy en día, son sólo un vestigio. Por ello es que los esfuerzos se han centrado en reconvertir estos lugares y que su producción sea más sustentable refiriéndose a la industria del turismo como una alternativa paliativa, aunque claramente no responde al mismo nivel de ingresos que generaban las mineras, puede ayudar a una comunidad que centro todos sus esfuerzos en algo que no rindió los frutos que esperaban.

A pesar de los años que han pasado y las consecuencias que arrastran hasta el día de hoy las fallidas industrias mineras de salitre y carbón son conocidas y emblemáticas, se siguen replicando los mismos modelos de extractivismo con el cobre y con el litio, ambos minerales altamente codiciados en el contexto global actual pero sobre los cuales no se ejerce ninguna

innovación y por lo tanto no se les saca el mayor provecho.

En Chile, el extractivismo, más que un modelo, es el pilar de la política pública, ya que todo aquello que lo rodea, es decir, la manera de gestionar el extractivismo minero, la privatización del agua y la protección al desarrollo, están establecidos en la Constitución, y lo que se critica fuertemente es la imposibilidad de aprovechar los recursos naturales nacionales de forma consciente y dejar su extracción en manos de privados que aportan bajísimas retribuciones por concepto de arriendo en relación a lo que ganan con la exportación de material, además de no proponer una visión de futuro sobre lo que se puede generar con las riquezas nacionales, no con su venta en bruto, sino con un valor adicional.

“(…) se abren debates a nivel macro, respecto a las cuestiones institucionales, políticas, que sostienen este modelo, y sin duda, no podemos dejar de mencionar que Chile y su modelo económico es esencial y profundamente extractivista. Esto no es solo un asunto de la política económica, sino que está enraizado en la Constitución política del Estado, a diferencia de otros países que optan por modelos económicos centrados en los bienes comunes o los recursos naturales. En la Constitución se permite que se privatice la



ISLA RIESCO, 2019.

Vista de instalaciones salmoneras desde el bosque.

minería, que había sido nacionalizada en el año 71.”¹⁵

Entonces, ¿en qué nos encontramos hoy respecto a los extractivismos?, ¿cuáles son los pronósticos futuros para un modelo que se sabe insostenible en el tiempo? Eduardo Gudynas reconoce cuatro generaciones de extractivismo en las que podemos identificar nuestra propia historia minera y proyectar el futuro de la misma, estas son:

“Primera generación, corresponde a la época de la colonia, donde la extracción dependía de la fuerza de trabajo humana y animal, con volúmenes menores de remoción, baja tecnología, y vinculación económica dependiente con las metrópolis; Segunda generación, muy evidente desde fines del siglo XVIII, incluyendo el siglo XIX y principios del siglo XX, supone la introducción de maquinaria más tecnificada (máquina de vapor, los primeros motores de combustible en minería, etc.), orientada al mercado exterior. En algunos casos persiste hasta el día de hoy; Tercera generación, donde nos encontramos en la actualidad, supone el uso intensivo de maquinaria, como ocurre con la megaminería a cielo abierto, la extracción petrolera a alta

15 Lucio Cuenca. “La profundización del extractivismo en Chile”. 112.

profundidad o los monocultivos, donde las escalas de remoción de recursos están en el orden de los millones de toneladas (o de barriles de petróleo), ocupando superficies de miles a millones de hectáreas (como se observa con la soja en el Cono Sur). Para lograr estos volúmenes se recurre al uso intensivo de insumos químicos (como cianuro o mercurio en la minería, aditivos en los pozos petroleros, o agrotóxicos en la agricultura). Este extractivismo lleva aparejado un enorme consumo de energía, que amplifica los impactos de la actividad; Cuarta generación, es la fase extractivista que podemos proyectar para el futuro, cuyo ejemplo más claro es el *fracking* para la extracción de hidrocarburos. En este caso el consumo de energía y materia en las operaciones son muy altos, y ya no solo implica la extracción, sino el estrujamiento de la tierra para forzar la apropiación de esos hidrocarburos.”¹⁶

Se considera que los extractivismos de tercer y cuarta generación tienen tantos impactos negativos, en lo social, económico y medioambiental, que ningún proyecto extractivista llegaría a concretarse por ser demasiado nocivo, sin embargo, el que existan

16 Eduardo Gudynas. “Los extractivismos en sus contextos globales, regionales y locales”. 12-13.

estos proyectos en la actualidad habla de que esta nocividad se transforma en un pre-requisito al que se accede debido a que el rol del Estado ha sido poco exigente y solo actúa como un medio por el cual se dictaminan compensaciones económicas ante situaciones de vulneración de los derechos, mas no se prevén dichas vulneraciones.

Podemos afirmar que las problemáticas políticas que encontramos hoy respecto a los extractivismos comienzan a agudizarse a partir de la década de los 80 producto del modelo neoliberal que se instaura en Chile; así partió un “proceso de desarrollo de políticas extractivas que conllevan la generación de instituciones y políticas que promueven el uso económico de los territorios”¹⁷, por lo que la ideación de políticas medioambientales se ve como un impedimento al desarrollo económico y por lo tanto no van de la mano con el progreso.

En los años 90 se promulgó la Ley 19.300, a la cual se apunta como desencadenante de la despolitización de la política ambiental, ya que avala la idea de que el vivir en un ambiente libre de contaminación como derecho constitucional es un objetivo deseable, mas no exigible, por lo que

17 Alejandro Pelfini y Rodolfo Mena. “Oligarquización y extractivismo. Cerrojos a la democratización de la política ambiental en Chile”, *Perfiles Latinoamericanos* 25, no.49. (2014): 256.

a partir de este punto la población se ve vulnerada en sus derechos y calidad de vida. Recién hacia el año 1997 podemos ver la implementación de la obligatoriedad del sistema de evaluación ambiental, aunque el endurecimiento de medidas tiene un carácter foráneo, ya que muchas compañías internacionales que llegaron a Chile venían con regulaciones impuestas en sus países de origen, por lo que se han importado y lentamente incorporado como regla general en el contexto nacional.

Actualmente, contamos con un Ministerio medioambiental (anteriormente CONAMA), el cual se creó en 2009 con la idea de diseñar y aplicar políticas, planes y programas ambientales en conjunto con diversas entidades evaluadoras, reguladoras y fiscalizadoras de proyectos que impacten el ecosistema, sin embargo, aún adolecemos una planificación general relevante respecto a la protección de recursos y su explotación, por lo que podemos decir que, a pesar de contar con la institucionalidad correspondiente para instaurar políticas medioambientales efectivas, el modelo extractivista sigue prevaleciendo por sobre las políticas proteccionistas y fiscalizadoras de sus impactos.

Es claro que en Chile aún se está lejos de erradicar este modelo, más aún cuando los

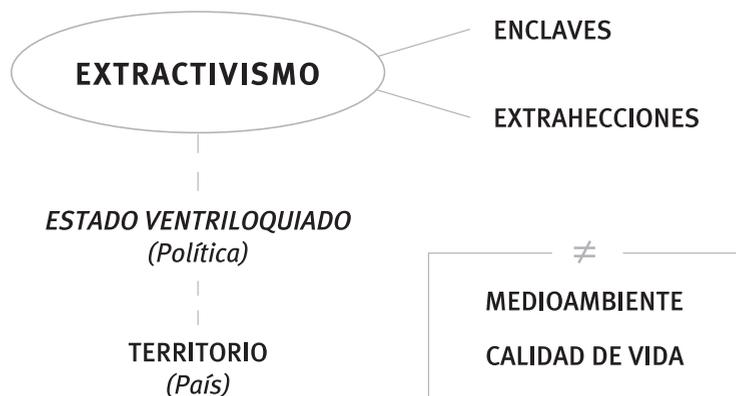


FIG. 4. ESQUEMA DE ELABORACIÓN PROPIA.

datos que reunía CEPAL hace unos años atrás indicaban que de cada 100 dólares que Chile exporta, 90 eran materias primas prácticamente sin ninguna transformación¹⁸; “La dificultad que estamos teniendo, que es casi cultural, es que está tan arraigada la creencia y necesidad del extractivismo, que muchas veces, hasta los propios militantes sociales tienen miedo, temores, barreras, para pensar en mundos que no dependan de la minería o de la extracción petrolera, y en Chile eso está muy arraigado.”¹⁹

18 Lucio Cuenca. “Proyecciones del Chile extractivista”, en *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*. (Santiago: Quimantú, 2014), 34.

19 Eduardo Gudynas. “Alternativas al extractivismo”, en *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*. (Santiago: Quimantú, 2014), 135.

Primeros años de explotación carbonífera en Magallanes

“La mayor reserva carbonífera de Chile se encuentra en la denominada Cuenca de Magallanes, la cual incluye tres formaciones con mantos de carbón. De ellas, la inferior, denominada Formación Loreto, es la más importante.”¹

Para la historia de Magallanes, el hallazgo de carbón en la zona fue un importante hito fundacional, ya que instó al gobierno de Chile a direccionar sus esfuerzos colonialistas en la zona Austral y poblar la Patagonia para proteger el mineral de carbón. En este contexto, hacia el año

¹ Andelka Zlatar, Et. Al. *Historia del carbón en la reserva nacional de Magallanes*. (Santiago: Maval, 2019), 13.

1848 se erige el asentamiento colonial de Punta arenas, ubicado en un lugar estratégico por donde pasaba el Río del Carbón, denominado así por el hallazgo de carbón a lo largo de todo su cauce, hoy sin embargo, es conocido como Río de las Minas.²

En una primera instancia, la industria carbonífera magallánica, si bien aseguraba un consumo local, no rindió grandes frutos de inmediato debido a las trabas geográficas y climáticas que impedían su extracción a una escala competitiva, lo que sumado a la baja cantidad de mano de obra existente en el territorio, dio pie a que el estado concesionara el yacimiento del Río de las Minas. El primer interesado en explotar esta zona fue Ricardo Rojas, un empresario minero capitalino quien además de ser un pionero en minar el lugar a gran escala, impulsaría el desarrollo del primer ferrocarril para traslado de mineral en 1869; sin embargo, para 1875 la situación en las faenas se harían insostenible debido a la baja calidad y por lo tanto, baja demanda de los mantos explotados, por lo que los yacimientos de mineral y el ferrocarril quedarían en situación de abandono hacia fines de la década de 1870.

² La denominación de este río cambió una vez se descubrió la presencia de oro en su lecho, por lo que el entusiasmo del hallazgo puso a este mineral a la par en relevancia que el carbón.

Sin decaer los ánimos por las posibilidades de encontrar mantos de calidad, los empresarios mineros comenzaron a expandir su zona de exploración; algunos como el alsaciano Hilaire Bouquet quien acercándose a la costa del mar Oatway descubriría la zona donde situaría Mina Rica, u otros como el alemán Julius Haase quien, concentrando sus esfuerzos mucho más al norte de la región, encontraría potencial de explotación hacia la costa del mar Skyring donde ubicaría Mina Marta. Ambas minas repetirían la historia de fracaso extractivo terminando con sus operaciones tan solo unos años después de iniciada su producción.

Hacia la década de 1880, el francés Jorge Meric se transformó en el primer hombre blanco conocido en llegar a isla Riesco, la cual para ese entonces se denominaba Tierra del Rey Guillermo IV, en donde posteriores exploraciones hacia su costa norte dejarían en evidencia la existencia de un manto carbonífero frente a la costa de mina Marta. Debido a esto, Meric abocaría todos sus esfuerzos en conseguir financiamiento para explotar la que de ahora en adelante sería mina Magdalena, y al cabo de unos años lograría formar sociedad con la firma mercantil, naviera e industrial Braun & Blanchard, así, en 1897 se dio inicio a la extracción de carbón en isla Riesco, y a pesar de que se extrajeron cientos de toneladas de carbón de la zona, la actividad se volvió insostenible por ser

considerada antieconómica por los inversores, derivando en la suspensión de faenas en 1900.

Tal vez, la historia del carbón en Magallanes hubiese encontrado su fin en ese momento, de no ser porque un inversor de nombre Agustín Ross, confiado en su capacidad para remontar la industria extractiva en el Río de las Minas, comenzó los trabajos necesarios para el levantamiento de una mejor infraestructura minera, la construcción de una vía férrea más extensa que la anterior y un muelle para el traslado de material. La ahora denominada Mina Loreto, comenzó su producción hacia el año 1905 siendo fructífera de manera local y también abasteciendo barcos mercantes. Para 1914 los derechos de Mina Loreto pasarían a manos del grupo Menéndez Behety quienes comenzarían una época de exportación carbonífera hacia Argentina. Este nuevo impulso a la industria traería nuevos aires a la región, y con ello renació el entusiasmo por reflotar la minería de carbón.

MINA ELENA (1918-1953): RESISTENCIA Y COMUNIDAD.

Bajo este contexto es que en 1918 el ingeniero de origen noruego Ove Gude descubriría mantos carboníferos en isla Riesco cercanos a mina Magdalena pero de una considerable mejor

calidad, así comenzaría rápidamente una fructífera extracción de carbón en la zona, la cual al cabo de unos años necesitó de un socio inversor para mejorar las condiciones generales de la mina y continuar la promisorio actividad, por lo que en 1922 conforma la Comunidad Minas de Carbón de Río Verde con el armador noruego Hans Samsing y, en honor a la esposa de este último, Elena Arentsen, bautizarían el yacimiento como Mina Elena.

Sus instalaciones iniciales incluían el uso de un güinche y bomba a vapor para el servicio de la mina, un aserradero a vapor para elaborar las maderas necesarias para los edificios e instalaciones y el maderamen de las galerías, y un muelle de longitud suficiente como para permitir su uso por barcos de hasta doce pies de calado, el que más tarde sería ampliado hasta tener 25 pies de agua en baja marea. Para el embarque de carbón se instaló una línea Decauville con carros y elementos suficientes para una entrega de veinte toneladas por hora. Por fin, un gran depósito capaz de contener hasta 1.000 toneladas de carbón, pudiéndose así embarcar hasta 500 toneladas por día.³



CONSTRUCCIONES EN MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA DESCONOCIDOS).

Fotografías propiedad del Archivo fotográfico histórico, Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes.

³ Mateo Martinic. *El Carbón en Magallanes Historia y Futuro*. (Punta Arenas: La prensa austral, 2015), 72.

La ahora mina Elena alcanzaría una magnitud insospechada dada por la prosperidad productiva que fue capaz de alcanzar; de tener una producción anual de 3.500 toneladas en 1922, alcanzaría el récord de 81.026 toneladas hacia 1943, producción que en casi su totalidad estaría destinada a satisfacer la demanda Argentina. Este crecimiento explica el por qué en su época fue la mina más avanzada y abastecida de la región, la cual contaría con una gran cantidad de servicios adicionales destinados a brindar comodidad a sus habitantes: Un gran almacén provisto de variada mercadería, pulpería, biblioteca y radio, club deportivo, escuela, posta sanitaria, carnicería y galpón de esquila, bodegas, casa de máquinas, depósito, maestranza, oficinas, talleres, salas de baño, e incluso contaban con el servicio de correo 3 veces por semana por lo que incluso estando en la isla la comunicación con el continente podía ser fluida.

“Todo este conjunto edificado totalizaba 29 construcciones según el registro realizado durante el censo nacional de población levantado en el mes de noviembre de 1940, cantidad que probablemente pudo aumentar todavía al promediar esa década, época culminante de la actividad minera.”⁴

⁴ Ibíd., 92-93

La logística general en cuanto a construcciones y avances en el poblado Elena se le debía en gran parte al ingeniero y gerente general de la Mina, Arturo Solo de Zaldívar, quien en un principio improvisaría el aserradero del poblado y a partir de allí construiría las primeras casas y el muelle, aunque para este último también se usarían tranvías y rieles de segunda mano comprados por el mismo en Argentina.

La planificación del poblado, incluso en sus etapas iniciales, era de excelencia, lo que permitió que la expansión del mismo fuera orgánica y ordenada. Las construcciones del asentamiento, tanto viviendas como anexos, eran todas de madera y techumbre y en ocasiones también de zinc, guardando una buena distancia entre sí como medida de seguridad. También las calles se habían preparado, e improvisando, pavimentaron con carbón molido aquellas que se destinaban al traslado de vehículos y el tránsito de peatones; y es que en cuestiones de crecimiento demográfico mina Elena fue excepcional.

En 1920, inicio de las faenas, se contabilizaban tan sólo 66 habitantes y ya para la década de 1940 se sabe que la cifra estaba cerca de los 800, incluso hay autores como Cristian Morales que aseguran que el total aumentaba a los 2000, sin embargo, Martinic menciona un recuento demográfico que al rededor de la misma década

indicaría solo 182 habitantes, entre los cuales 134 eran hombre y 48 mujeres, aunque el mismo autor señalaría que la cifra ascendería a más de 400 pobladores⁵. A pesar de que el recuento final no está claro, lo que sí es evidente es que hubo una expansión demográfica importante, y frente a dichas circunstancias fue menester dar alojamiento a todos los habitantes, por lo cual se construyeron viviendas con un amplio número de habitaciones, las cuales eran otorgadas gratuitamente a las familias que residían en el poblado solo bajo el compromiso de dar pensión a aquellos trabajadores que eran solteros o que habían dejado a sus familias en el continente.

Fue tal la bonanza de mina Elena que entre los años 1930 y 1940 se tuvo que recurrir al uso de elementos mecanizados para acelerar la producción a partir de la fuerza del vapor y hacia 1940 se incorporó la energía eléctrica, conformándose como el primer poblado rural de Magallanes en contar con esta prestación y tecnología.

“A la sazón las casas eran sobre pilotes de madera. Y la luz permitía el uso de voltaje para 110 ó 220 watts, la corriente era continua, un motor a vapor movía el generador que

se limpiaba cada domingo. Y la aduana funcionaba sólo para la exportación del carbón.”⁶

Un día de trabajo en la mina partía a las 7:30 AM, con una hora y media de colación hasta las 1:30 PM y finalizaba a las 5:30 PM, sin embargo, la actividad productiva era tal que este horario solía extenderse a fin de cumplir con un cargamento; y es que era frecuente que tuvieran más de un barco esperando por su carga, a la vez que un barco grande podía demorar hasta 15 días en cargar por completo. En este contexto, se entiende la presión por cumplir con la producción, más aún cuando los mineros ganaban su salario en relación a cuantos carros cargaban al mes.

El sistema para contabilizar cuantos carros cargaba cada trabajador se basaba en unas pequeñas identificaciones denominadas “el tanto”, fabricadas de cuerda y latón donde se leía un número único el cual correspondía a un sólo minero, de esta manera, cada vez que un minero cargaba un carro pegaba su tanto en él, de forma que cuando llegaban al shooter para ser descargados se llevaba un registro del trabajo de cada minero.

⁵ Mateo Martinic. “La Minería del Carbón en Magallanes entre 1868 - 2003” *Historia* 37, no.1. (2004): 129-167.

⁶ Cristian Morales. *Tras la Ruta del Carbón*. (Punta Arenas: La prensa austral, 2014), 36.



POBLADO MINERO ELENA, (AUTOR DESCONOCIDO), 1943.

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.

“Habían unas partes que se abandonaban, porque las galerías se empezaron a caer y por lo menos tenían quince, veinte metros de altura...y se descolgaba el carbón y se quedaba amontonado en el piso. Entonces cuando había apuro de carbón, o sea cuando habían muchos barcos, y había que suplir, mandaban parejas ahí a palear el carbón, pero tremendo riesgo porque no te caía un pedacito, te caía media tonelada. Entonces los hombres se arriesgaban pero ahí sacaban treinta, cuarenta, cincuenta carros!...”⁷

El trabajo dentro de la mina era arduo y las condiciones de trabajo, si bien fueron mejorando con el tiempo e incluso llegaron a contar con una improvisada posta atendida por un practicante experimentado, se podrían considerar esfuerzos insuficientes ya que a los mineros solo se les entregaba un casco y guantes como medidas de protección; los zapatos eran algo que se le exigía al trabajador adquirir por cuenta propia. Tomando esto en consideración, y además de que la mayoría de los obreros no habían sido mineros antes, se podría pensar que abundaron los accidentes, sin embargo, para las más de 3 décadas que duró en funcionamiento mina Elena se podría decir que fue una faena tranquila.

⁷ Mateo Martinic. *El Carbón en Magallanes Historia y Futuro*. 79.

Se sabe que en las minas de carbón existe un peligro latente por la acumulación de gas grisú y las explosiones que se pueden generar a partir de esto; en la historia de mina Elena solo se contabilizaron dos accidentes de este tipo, el primero, que dejaría a 4 o 5 mineros con quemaduras, y el segundo ya hacía el declive de la producción en 1948, que provocaría un incendio al interior de mina Elena, y que a pesar de no dejar heridos, obligaría a construir canales para inundarla con agua de mar, lo que afectaría aun más a la decapada producción de estos últimos años.

Pero sin dudas el accidente que se recuerda con mayor claridad es el que involucra a Braulio Navarro García, único fallecido en labor en la historia de la mina, quien en el mismo año 1948 perecería debido a un derrumbe en una de las galerías, y a pesar de que su partida traería tristeza a la comunidad, pasados unos días del incidente los pobladores tuvieron una jornada de pesca de lo más fructífera donde atraparon congrios, róbalo y pejerreyes, bonanza que atribuyeron a un milagro concedido por Navarro.

Si bien los accidentes no fueron muchos, en 1941 el poblado sufriría su propia crisis sanitaria debido a un brote de fiebre tifoidea acarreada por uno de los barcos argentinos que atracaron en la isla, por suerte, la situación fue debidamente controlada

por la Oficina Provincial de Sanidad de Magallanes y por el Servicio Médico de la Caja del Seguro Obrero Obligatorio, lo que habla de la efectividad de los organismos de organización comunitaria.

Aunque la anécdota más controversial en la historia del poblado terminaría con una huelga de dos semanas y la desvinculación del administrador Víctor Gude, hijo del administrador anterior y descubridor de mina Elena, Ove Gude.

Según se cuenta, en Junio del año 1943, Víctor Gude sorprendió y reprendió al obrero Estanislao Silva quien se encontraba trabajando en el huinche en estado de ebriedad, y aunque los relatos son dispares y hablan de una rivalidad anterior a este conflicto, lo cierto es que dicho intercambio de palabras provocó que el minero tomara una tranca de madera y golpeará la cabeza al administrador, el cual en defensa propia le propinó dos disparos. Afortunadamente, Silva sólo resultó con heridas de bala, y a pesar de las distintas versiones de uno y otro, los trabajadores sindicalizados se movilizaron de inmediato exigiendo la remoción de Gude del cargo que ostentaba, dando comienzo así a una huelga indefinida que conmocionaría al sector público, así como también a las naves cargueras que se acumulaban en el muelle a la espera de que se reanudaran las actividades.

Al cabo de 2 semanas de protesta pacífica, no solo Gude había sido trasladado a Punta Arenas, siendo reemplazado por Adolfo Prieto Naves, sino que también la movilización había derivado en una demanda de mejores condiciones laborales y la apertura de una escuela pública mixta en el poblado.

En este punto se demostró la importancia de la conformación del Sindicato de Mineros y Anexos de Isla Riesco, el cual se había constituido a inicios de la década de 1930 y desde entonces habían impulsado importantes avances a nivel cultural y social dentro de la isla, entre ellos los más destacados fueron la organización de una biblioteca muy bien nutrida y radio en Julio del año 1936; el club deportivo “Mina Elena”, que animaba a los pobladores a practicar fútbol y boxeo, actividades que los hicieron conocidos en la comunidad regional y que los llevó a participar en varios enfrentamientos con las localidades vecinas; además; también prestaban sus instalaciones para cuando llegaba el circo a la zona y así tuvieran un lugar donde pudiesen montar sus trapecios. Así, el sindicato funcionó como un ente fundamental en el desarrollo de la cultura del poblado y consolidó grandes avances para la vida en la isla, como la ya mencionada escuela.

Fundada y dirigida por la profesora Sara Carrera Cerda, la escuela fiscal nº18 fue todo un hito memorable para quienes eran parte del poblado, ya que, si bien en un principio la educación no fue algo que se considerara relevante para el asentamiento minero, al cabo de unos años los trabajadores comenzaron a formar familia y sus hijos se veían imposibilitados de asistir a una escuela a diario en el continente, esto motivó la construcción de un establecimiento educacional donde no solo asistirían niños, sino también mineros que no habían tenido la oportunidad de completar su educación básica, alcanzando así un alumnado de al menos 40 personas.

Encargados de las clases fueron los profesores Alberto Elgueta Trujillo y Humberto Aguila, además de la misma Sara Carrera, entre ellos apoyaban a sus alumnos de distintos niveles, todos compartiendo una misma sala pero enfocados en las actividades especialmente designadas para ellos según sus conocimientos.

“En el recinto muchos puesteros y mineros analfabetos aprendían a leer y escribir, guiados por el profesor Alberto Elgueta Trujillo, hombre intachable, de esos que siempre lucen orgullosos camisa blanca, corbata y una elegancia extraña para un pueblo a carbón.”⁸



PUERTO DE MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA DESCONOCIDOS).

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico, Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes.

⁸ Cristian Morales. *Tras la Ruta del Carbón*. 35.

Pero así como la elegancia diaria del profesor Elgueta era insospechada, lo cierto es que en el poblado, todos los domingos los trajes y botas de mineros eran reemplazados por corbatas, sombreros, zapatos de vestir, abrigos y trajes de algodón hechos a la medida. El día de descanso, mina Elena se transformaba en un centro de elegancia y buen gusto que nadie esperaba de una isla en los confines del mundo, pero que debido a su prosperidad atraía todo tipo de comerciantes; los sastres viajaban mes a mes desde Punta Arenas rumbo hacia isla Riesco cargando finas telas inglesas esperando cautivar con ellas a los mineros, quienes por lo visto, eran clientes magníficos que poseían no menos de tres trajes cada uno.

En la isla hubo una importante actividad ganadera, sin embargo, Elena se caracterizó por que sus pobladores tenían invernaderos propios en donde cultivaban papas, zanahorias, lechugas, frutillas, flores exóticas, cerezos y ciruelas. El autoabastecimiento llenaba de orgullo a los isleños, quienes ocupaban su tiempo en hacer próspero su hogar en las confines de la tierra, sin embargo, este lugar de exudado esfuerzo no tendría demasiado futuro por delante.

El término de la segunda guerra mundial en 1945 decantaría en una notable baja de las exportaciones de carbón, un hito que remecería a

mina Elena y comenzaría un descenso notable en su producción debido a la falta de demanda. En 1952 la arqueóloga francesa Annette Laming, visitaría el establecimiento de mina Elena y relataría sus emociones frente a la situación de abandono que azotaría al poblado:

La mina está en plena labor de abandono. Hasta el momento se la mantenía, tal vez, a la espera de un nuevo conflicto mundial. Pero ahora será abandonada al viento. Del muelle sólo quedarán, en pocos años, restos destrozados, y las galerías aunque poco profundas bajo el nivel del mar, se anegarán completamente. El ingeniero a cuya casa vamos, realiza los últimos preparativos para marcharse. Está solo con su familia y algunos cuidadores, que ya nada tienen para cuidar. Junto a este mar siempre sombrío, es tristísima una mina abandonada y desierta. [...] Bajo un cielo a la vez muy gris y luminoso, resplandece afuera el muelle de madera. Esta enorme obra de carpintería ha tomado lustre de plata vieja, típico de los maderos que permanecen largo tiempo a la intemperie. Rieles, vagonetas, un rimero completo de abandonados fierros viejos yacen en el piso. En el ribazo comienzan a dismantelar los galpones que guarecieron las máquinas.

Los manuales de historia de la literatura

hablan del “sentimiento de las ruinas”, suponiendo que se trata, naturalmente, de ruinas de piedra y de preferencia gótica. Pero también un viejo muelle de madera patagónica produce aquel “sentimiento”⁹

pulpería, casa de administración y parte del puerto.

Hacia el año 1953 mina Elena paralizó sus actividades y comenzó su desmantelamiento, para este entonces muchas de las viviendas fueron adquiridas por estancieros locales y otras tantas fueron relocalizadas en la 18, población insigne de Punta Arenas. Lo cierto es que el paisaje del próspero pueblo tuvo un cambio repentino y así como se construyó a partir de cero dejaron el terreno casi vacío sin más.

Años más tarde, el poblado sería una anécdota en la historia de Magallanes, y sus vestigios olvidados pasarían a formar parte de un paisaje que solo unos pocos conocen.

“Inés, no te parece que el mar comió harta tierra -dice Héctor.”¹⁰ El paisaje en Isla Riesco ha ido cambiando con los años, la marea ha crecido incluso desde el 2011, data de esta última entrevista a sus ex-habitantes, donde aún quedaban vestigios contundentes de la escuela,

⁹ Mateo Martinic. *El Carbón en Magallanes Historia y Futuro*. 82-83. Cita original de Annette Laming.

¹⁰ Cristian Morales. *Tras la Ruta del Carbón*. 30.

Mina Elena (1918-1953)

Línea de tiempo



Fin de la
II Guerra Mundial

1941

Emergencia sanitaria a causa de un brote de fiebre tifoidea.

1943

Huelga minera que culminaría con la salida del entonces administrador Victor Gude.

Asume la administración Adolfo Prieto.

Fundación de la Escuela Fiscal nº 18

1945

1948

Fallece el obrero Braulio Navarro en un derrumbe al interior de la mina.

Incendio al interior de la mina obliga a construir canales para inundarla con agua de mar.

1953

Cese de actividades frente al desmantelamiento de mina Elena.

Arte objetual; Exploraciones proyectuales

“Así pues, lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina.”¹

Si bien la presente investigación revisa los fundamentos teóricos por los cuales se fundamenta el proyecto *Frágiles y combustibles*, el estado del arte, al considerarse un híbrido entre diseño, arte y fotografía, obliga a indagar en los procesos históricos que llevan a proponer

¹ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*. (Barcelona: Kairós, 1978), 13.

dicho sistema, es así como el arte objetual cobra relevancia en esta revisión conceptual.

El objetualismo artístico no es sino reflejo del contexto histórico-social contemporáneo, uno que en un principio rendía pleitesía al arte de caballete y la academia, pero que hacia los tiempos modernos su formalidad contaba cada vez menos sobre su época y particularidades. Es así como el arte objetual nace para reclamar una expansión del arte, en donde el contenido prima sobre la forma, o como lo menciona Marchán Fiz, busca la *desestetización de lo estético*² para recuperar la teoría a través de la práctica de aspectos extra-artísticos, como lo son los objetos cotidianos, fragmentos de realidad.

A partir de Duchamp, precursor del *ready-made* y la resignificación de los objetos dentro del arte, el arte-objeto ha cobrado su verdadero valor, el de voltear los límites de la representación y enfrentar objeto, material y símbolo, impulsando hacia el *simulacro*. Este concepto se nos introduce desde Baudrillard, quien lo plantea como la presentación de algo que remite a la realidad pero que a pesar de existir a partir de ella se reviste de una originalidad que se la entrega el propio medio. Simular no es igual a fingir, aunque se le parece,

² Simón Marchán Fiz. “Nuevos Comportamientos artísticos y extensión del arte” En *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. (Madrid: Ediciones Akal, 1994), 155.



RICHARD LONG. *BOLIVIAN COAL LINE*, 1945.

Esta instalación correspondiente al movimiento *Land Art* consiste en una larga alfombra de carbón mineral extraído de Bolivia para referenciar la obra previa de Long, "A line in Bolivia", en donde habla sobre los recursos naturales locales y su relación con el paisaje.

pero su diferencia yace en que el simular siempre conllevará una cuota de realidad por mínima que sea.

El simulacro puede partir de un original y llegar a alcanzarlo respecto a su sentido, en tal caso las imágenes o representaciones de algo pueden servir como simulacro de lo que representan y entonces en una sucesión de fases el original puede llegar a ser olvidado, desplazado por la idea de que, si puede ser simulado entonces aquello que lo hace especial no reside en su idea original.

La simulación también se ve desde lo real en cuanto se busca forzar los resultados de aquello que ha seguido su curso natural y que se interrumpe en algún momento, el intentar volver o mantener las cosas de manera prístina e inalterable es un simulacro en sí mismo. Baudrillard pone como ejemplo las reconstrucciones de escenarios históricos que han sido destruidos y tan solo por el afán romántico se han intentado reconstruir a sus originales, en este sentido, la reconstrucción no es más que un simulacro, puesto que se intenta eliminar parte de la historia que una vez deconstruyó este mismo escenario, acabando así con la carga simbólica de este, despojándolo de una historia que ya no parece pertenecerle pues ya no hay una realidad que reflejar.

Debido a lo anterior es que se entiende que el intentar volver a un pasado difícilmente restituirá las fibras sensibles de su original, pero ¿y si dichos vestigios se resignifican en algo completamente nuevo?

El collage es un ejemplo vívido de como el material real participa en la elaboración de un contexto y se significa en la obra no solo a través de la visualidad, sino a través de sus cualidades sensibles, apropiándose de la representación y a la vez subyugándose a su sentido con el fin de explorar los distintos escenarios significantes.

En él conviven todas las técnicas, todos los elementos que deba reclamar en pos de la obra, es por esto que está íntimamente relacionado con el *object trouvé* al estar intrínsecamente ligado al azar, entendiéndose como “relación individual del hombre con sus vivencias, el *azar* entendido como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas”³. El objeto encontrado entonces, se plantea como una elección visceral, una casualidad fijada por el inconsciente y las vivencias como promotoras de esta corazonada.

Otro movimiento que resignifica los objetos es el *Assemblage*, el cual también se vale del azar

³ Ibíd., 163.



EMBROIDERY SAYINGS, 1870-1930.

Parte de una colección de más de 200 bordados del Museo de la casa del minero en Eisden, Bélgica, los cuales refieren a bordados decorativos con inscripciones amables propias del quehacer de las mujeres amas de casa por aquella época.

Las inscripciones más llamativas que se pueden encontrar en la colección dicen “No podemos vivir solamente de amor. Necesitamos comida en la mesa”, dando cuenta de la situación económica y social a la cual referencia; una radiografía a las familias mineras.

para agrupar diversos fragmentos y materiales, priorizando la *estética del desperdicio* para encontrar objetos destruidos o a medio destruir de carácter industrial. Este movimiento si bien se relaciona con el collage guarda diferencias en cuanto a su despliegue ya que este se distancia de los convencionalismos expositores y no necesita de un marco o un pedestal para mostrarse, es decir, se aleja sustancialmente de la pintura y la escultura para volverse un objeto cotidiano más el cual pertenece a cualquier sitio y no está ligado a un museo o un contexto de exposición como tal.

De este último se desprende el arte povera, el cual pone especial énfasis en el material con el que se produce la obra. El término *povera* refiere al origen de los materiales ya que estos suelen ser humildes o “pobres”, tales como tierra, piedras, cuerdas, papeles desechados, etc, proponiendo una modalidad de *materiales encontrados*. Así, cuando se menciona que el material es el motor de este movimiento, se hace consciente de que tanto su origen como su materialidad son parlantes, y se interesa por la forma en que cada elemento se pone de manifiesto en la obra, de tal modo que busca transformar su apariencia para visibilizar su realidad cotidiana y predada. Marchán Fiz elabora en torno a esto ya que tanto para él como para Anselmo el material es el núcleo central de estas obras, su propia alma: “Tanto en las obras como en los testimonios se afirma el carácter energético

y activo de los materiales. G. Anselmo señala: «Yo, el mundo, las cosas, la vida, nosotros somos situaciones de energía y no se trata de cristalizar situaciones, sino de que el mantenerlas abiertas y vivas es una función de nuestro vivir»⁴

Por otro lado, la *acumulación*, como movimiento impulsado por los nuevos realistas, es un quiebre en el arte de objetos ya que se apoya en la serialidad para amontonar objetos o materiales de un mismo tipo y coleccionarlos para hablar de la casualidad, la reproducción en serie, el caos y la *estética del material*. De esta forma, el nuevo realismo considera “la transformación estética del objeto como algo decisivo, le saca de su contingencia mediante la elección, atribuyendo a este acto una expresividad potencial y una «elevación-declaración» a obra de arte”⁵, a la vez que da especial atención a la manera en que la obra se presenta y al gesto electivo por el cual se desliga el objeto de su contexto, ya que ambas acciones determinan la expansión de su resignificación en su nueva realidad.

Las modalidades antes mencionadas si bien atañan al proyecto que esta investigación construye, son también parte importante para entender el arte objetual como un género que

4 *Ibíd.*, 212

5 *Ibíd.*, 168.

insta a la reflexión a partir de la creación desde lo pre-establecido, y a pesar de que en él se promueve la ironía y la provocación, su papel siempre está unido a la crítica: hacia la estética, hacia la academia, hacia los límites, hacia el consumismo y la burguesía. Incluso si es que muchos de los movimientos que toman parte del arte objetual buscan la validación estética y académica del arte, esto lo justifican en su búsqueda por la validación del espectador hacia su obra, ya que al ser un género que se sostiene por su capacidad dialéctica, exige que el espectador se involucre como crítico activo de la obra.

Sobre la crítica hacia al consumismo, es importante precisar que su contemporaneidad sitúa al arte objetual en un contexto donde estamos abarrotados de objetos y la producción va en constante aumento, es por esto que se involucra activamente en la demostración de que vivimos insertos en una sociedad consumista, la cual se debe a los objetos aún más de lo que se debe a la naturaleza, desplegando su vida en un *universo artificial*, por eso Marchán Fiz menciona que el arte objetual “se alza contra la identidad del mundo del arte y la mercancía, ya que en esta apropiación objetual se niega tanto la hipótesis tradicionalista empirista de la prioridad del valor puramente utilitario de los objetos como la de la función social del objeto, convertido en signo



ROBERT SMITHSON. *NONSITE, SITE UNCERTAIN*, 1968.

La siguiente obra es parte una serie de proyectos en torno a los emplazamientos y no-emplazamientos, los cuales Smithson proyecta desde la ausencia, es decir, desde la reducción en escala del espacio geográfico al cual se le roba parte de su esencia.

Para el autor la recolección de materiales, en este caso carbón, es parte de la creación de la obra, y su contenedor es el límite que existe en el espacio interior con el exterior (lugares donde se ha llevado a cabo la recolección).

ALEJANDRA PRIETO. *LÁGRIMAS NEGRAS*, 2011.

En esta obra fabricada con carbón, Prieto marca un punto de quiebre desde un material cuyo origen asociado a la explotación y trabajo duro, se contrapone a la visión de lujo que se asocia a las lámparas de lágrimas.

En el discurso de la artista los materiales son una “historicidad en curso”, término que nace desde el antropólogo Tim Ingold, ya que tienen la capacidad de hablar sobre su propia historia, por lo que a través de su trabajo busca dar forma a sus relatos.



en su doble vertiente de función social distintiva como *política o discriminatoria de clase*”⁶

FOTOGRAFÍA.

“Mientras más estamos rodeados por un flujo de imágenes en movimiento, más necesitamos fijar imágenes para nuestra memoria”⁷

Otro arte de relevancia para esta investigación es la fotografía, la cual ha sido poco estudiada o abarcada cuando se estudia la historia del arte, a pesar de que como medio o instrumento artístico ha impuesto nuevas formas de mirar revolucionando lo establecido y siendo catalizador de cambios en otros medios como la pintura o escultura, incluso en el ya mencionado, arte objetual. Esto se debe en parte a que como arte mimética ha tenido que duplicar sus esfuerzos, ya no en lo meramente estético, sino que destacar en el planteamiento de la narrativa y conceptualización.

La fotografía se encuentra en un cruce entre lo estético o artístico, el uso social y documental, es

⁶ Nathalie Goffard. *Imagen criolla: Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. (Santiago: Metales pesados, 2013), 169.

⁷ *Ibíd.*, 120.

gracias a esta cualidad híbrida que se convierte en un medio que aporta al desarrollo del arte ya que el artista puede decidir que caminos explorar, lo que puede llevarlo a discursos igualmente híbridos y aun más ricos tanto en forma como contenido. Cabe mencionar que lo documental en la fotografía se presenta como una exposición de los hechos y refiere a la retórica de inmediatez y verdad, por esto es que también adquiere un carácter de denuncia o de vigilia.

Entre sus cualidades, la fotografía no intenta representar lo meramente visible, sino que *presentar y hacer visible* aquello que se captura, por esto es que su utilización como medio comienza a valorarse desde la teoría que fundan las obras fotográficas.

La distinción principal que se hace sobre artista y fotógrafo es que el fotógrafo resuelve las imágenes de manera impecablemente técnica y su trabajo pocas veces responde a discursos elaborados entorno a un algo específico, en rigor, se basa en documentar, capturar, coleccionar; en cambio el artista, utiliza distintos métodos para dotar de significado a un discurso que construye desde lo material, por lo tanto el artista “fabrica” su propia imagen con el fin de que esta expanda su discurso. Aún así, la fotografía responde a inquietudes narrativas y no sólo se ciñe a congelar el tiempo, es también un medio para plantear

discursos, ideas, sentimientos o situaciones concretas, relevando el imaginario netamente documental y permitiendo cruces con la realidad y ficción.

Con los años, la exploración de la técnica derivó en que lo fotográfico se desdibujara de su única noción como concepto aplicable a imagen fija o en movimiento y se expanden sus límites como medio gracias a la experimentación, la cual abre paso a todo tipo de cuestionamientos respecto a la reproducción técnica y cómo funciona la narrativa en general.

“Resulta paradójico que sólo cuando la fotografía renuncia a su potencial estético, cuando se refugia en su humilde condición de vestigio y formula una autocrítica a su identidad como dispositivo de representación, entra de facto en el terreno del arte para infiltrarse por fin en sus instituciones”⁸ Aquí Goffard explica que mientras más honesta y visceral se plantea la fotografía más se acerca al arte pues revela sus intenciones sin adornos pero con un mensaje claro. A partir de esto podemos vislumbrar que el valor documental de la fotografía refiere a una construcción social que surge a partir de su vinculación con instituciones de control y poder, es así que la fotografía pasa del registro a la prueba, y gracias a su condición

⁸ Ibíd., 48.

serial es un medio que sirve en diversas índoles de presentación de información, así puede construir relatos y construir ideas que manejen planos discursivos y archivísticos. Antes, en este marco teórico hemos dicho que la historia se guarda como documento y que la memoria es capaz de salvarse como archivo, pues la fotografía atañe ambos conceptos siendo un medio que sirve tanto a lo colectivo como a lo individual.

Las vanguardias artísticas en torno a la fotografía fueron develándose con el tiempo influenciadas por lo cotidiano pero acompañadas de un discurso que se inclinaría de vez en cuando a la noción de inventario, colección y serialidad, una *estética de la indiferencia* que se resiste al análisis sobre la imagen. En este mismo tono, Goffard menciona la *estética del lugar de los hechos*, la cual consiste en un mensaje casi detectivesco y se destaca por la ausencia de humanos, donde presenta simplemente el hecho en sí o las huellas de tal hecho, lo cual desemboca en un sentimiento inquietante y desolador para el espectador, reflejando la capacidad del medio para comunicar desde lo que se elige mostrar y no mostrar, así el artista contemporáneo siempre busca visibilizar a través de su obra situaciones que ya han tenido su clímax.

Respecto a la serialidad de la fotografía, esta puede remitir a la rutina y a lo cotidiano, ya

que ambos aportan desde la repetición. A partir de este vínculo muchos artistas deciden que este diálogo repetitivo puede tornarse a la diferencia, renovando la mirada que se hace a lo banal. Este último concepto se instaura como temática contemporánea en donde tiene un rol protagónico aquello cotidiano, pero también personal y privado desdibujando la línea entre lo público y lo privado, el compartir versus el exhibir. Dichos conceptos en la actualidad suelen tornarse borrosos debido a la masividad de las redes sociales y la inmediatez de poder producir contenido.

“Para entender, habitar y evaluar el espacio resulta crucial reconocer su aspecto temporal. El espacio no existe simplemente en el tiempo; es del tiempo. Las acciones de sus usuarios recrean continuamente sus estructuras”⁹

Goffard también nos instruye sobre el alcance territorial de la fotografía al mencionar que “La estética, geométrica, repetitiva y aséptica de fotografías de arquitectura estandarizada fue (...) precursora de la temática del *no-lugar* y se convertiría en un estilo en sí misma, sintomática de las modificaciones actuales del territorio”¹⁰. En este caso, el no-lugar refiere a los espacios que

⁹ Ibíd., 139.

¹⁰ Ibíd., 61.

no guardan una identidad concreta; comúnmente se le asocia a espacios de tránsito, los cuales no permiten generar vínculos con ellos ni dar espacio a procesos de vinculación, mas bien se tornan espacios artificiales donde las acciones que allí se realicen son poco significativas.

Existe una noción de juego en la escena contemporánea en donde se busca transfigurar lo banal para crear mundos en donde se resignifica la fantasía como el *otro lugar*, uno alejado de la realidad, sin reglas y sin orden donde puede primar el dialogo entre perversión, humor, inocencia y nostalgia. La idea de separarse de la realidad puede dar cuenta de un inconformismo que remite a como el romántico escapaba de su realidad, pero también da cuenta de que el arte puede existir como espacio lúdico.

En este sentido la fotografía siempre ha estado un poco alejada de la realidad ya que captura una porción de esta y la resignifica, por esto se dice que la fotografía actúa como un mundo paralelo y que coexiste con la realidad a la cual remite.

Como última reflexión, no hay que olvidar, que a diferencia del arte objetual, la fotografía es un arte masivo. En la actualidad una gran parte de la población tiene acceso a tomar fotografías, e incluso, hace décadas atrás, antes de la aparición de los celulares, o incluso el internet, el uso



ROGER ANTHOINE. *RÉGION DE CHARLEROI*, 1955.

En esta fotografía podemos ver a dos amantes cuya vitalidad se ve contrapuesta con un entorno de excesiva contaminación producto de las minas de carbón en Valonia, Bélgica.

de cámaras no era nada extraño, por ello no es despreciable el entender que la fotografía se ha transformado en un rito social vinculado a lo familiar y cotidiano. Sontag menciona que “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder.”¹¹, y en este sentido, hoy en día todos somos dueños de nuestra mirada y de nuestros momentos, a la vez que participamos activamente en la conformación de un catálogo histórico contemporáneo en donde capturamos imágenes que revivirán cada espacio temporal en la memoria colectiva, por lo mismo, lo que nos ha legado la fotografía podemos definirlo como la democratización de la memoria.

¹¹ Susan Sontag. *Sobre la fotografía* (México: Santillana Ediciones Generales, 2006). 16.

Proceso creativo

El proyecto aquí presentado no fue algo planeado desde un principio, mucho menos fue una primera opción. Frágiles y combustibles vino a mí como una casualidad, como un encuentro fortuito con un amigo al cual no veía hace mucho y que decidí abrazar para dejarme envolver con su calidez y las historias que tenía para contarme. Mina Elena era desconocida para mí hasta el minuto que entre en las fauces de una de sus galerías y me inquietó con sus rieles abandonados en lo alto de una colina; Un poblado fragmentado en vestigios, lugares e historias que convergen en esta reconstitución biográfica y que a la vez se erige como un paisaje distinto y contemplativo a través de la memoria visual, sensorial y

productiva. Los fragmentos que se utilizan en el proyecto funcionan como imágenes que navegan en un tiempo perdido, presente y pasado como el descanso de la memoria que no se encuentra en una línea de tiempo, más bien, es constante.

Definitivamente, el camino para llegar a este punto fue sorpresivo y muy significativo en muchos sentidos; fue un descubrimiento personal, en donde todas las piezas encajaron e hicieron eco en mi sentir, por eso, permanecerá por siempre en las memorias de quienes me acompañaron en este viaje. Lo que descubrimos en la isla, más que vestigios industriales, fueron nuestros propios límites y sentimientos ante las situaciones que se fueron dando, y por eso, el relato que se presenta a continuación en forma de bitácora está mermado por la emoción de la aventura, aunque mantiene el enfoque en presentar los hallazgos más relevantes de cada día, donde este proyecto comenzó a transformarse.

BITÁCORA

En un principio, definí el caso de mina Invierno como el más plausible de investigar, debido a que contemplaba una problemática ambiental actual y acorde a mis intereses por encontrarse en la región de Magallanes. Sin embargo, incluso con la recopilación de datos en línea, consideré

necesario tener un mayor acercamiento a la situación, por eso es que el día Martes 14 de Mayo del año 2019 emprendí un viaje hacia la ciudad de Punta Arenas con la finalidad de visitar Isla Riesco donde se ubican las instalaciones de mina Invierno.

Definir un calendario de viaje en dicha época del año fue difícil dadas las cambiantes condiciones climáticas de la zona y la poca accesibilidad hacia la isla, además de los costos asociados al transporte y los horarios que manejan las barcas, no obstante se pudieron concretar 2 de los 3 viajes planificados para constatar el estado de la isla, mina Invierno y yacimientos mineros antiguos como mina Elena.

- *Miércoles, 15 de Mayo, 2019.*

Arribamos a Isla Riesco a las 10:43 AM y enseguida emprendimos ruta por la orilla del seno Otway con la esperanza de poder vislumbrar mina Invierno, sus actuales condiciones y dimensiones. A lo largo del viaje fuí testigo de un paraje intervenido por el hombre, con grandes extensiones de terreno ocupadas por estancias privadas, animales de granja y algunas aves que corresponden a la fauna local, estas condiciones responden a una zona no protegida de la isla que, en cambio, son terrenos privados y acondicionados para los efectos de una vida rural.

En general, la isla se siente deshabitada, pero los avistamientos de salmoneras industriales y vehículos de carga se contraponen a esta visión de un paraje desierto y natural, así mismo, desagües, caminos prolijos y montañas de sedimento artificiales dan cuenta de una intensa actividad extractiva en el sureste de la isla.

Hacia el medio día nos vimos inmersos en los terrenos de mina Invierno acusados por un letrero que delimitaba la zona, a partir de allí las actividades productivas fueron más recurrentes y evidentes, como por ejemplo, un gran invernadero con especies de flora nativa

y exótica emerge al hacer un viraje. Dicho invernadero nace como una iniciativa para contrarrestar el impacto medioambiental y reforestar las áreas intervenidas por el trabajo minero una vez que este haya finalizado, o el hotel “Las Bandurrias” el cual aloja al grueso de la fuerza laboral de la mina. A pesar de que desde la perspectiva del camino no se ve la mina como tal y su acceso es restringido, uno de los sectores más impresionantes que da cuenta de la magnitud de los trabajos es el puerto de carga en donde cientos de toneladas son transportadas a través de una manga industrial por encima de nuestras cabezas a los barcos cargueros, los cuales deben ser remolcados cada vez que se llenan debido a la cantidad de mineral que guardan. A diferencia de lo que puede parecer, la información que se pudo extraer de esta primera constatación de sitio es poca debido a lo reservada y restringida que es la actividad en la mina, más aún en un momento donde las denuncias acerca de las tronaduras son recientes y los rumores de un pronto cierre comienzan a agudizarse.



ISLA RIESCO, SENO OTWAY, 2019.

Vista de los cargueros y manga industrial de mina
Invierno a distancia.



ISLA RIESCO, SENO SKYRING, 2019.

Fauna local con vista hacia el continente.

- Jueves, 16 de Mayo, 2019.

Convencida de que las instalaciones de mina Invierno no podrían aportar nada nuevo en una segunda visita, decidí que esta vez exploraríamos la costa del seno Skyring en búsqueda de los vestigios de las minas más antiguas. A poco recorrer fue evidente que este trayecto sería algo completamente nuevo, esto, es en parte, debido a que seno Skyring mira de vuelta al continente adornado por grandes montañas nevadas, brindando un espectáculo natural que no encontramos el día anterior.

Las diferencias marcadas por lo estético no es lo único que pudimos encontrar ya que al encontrarse lejos de las zonas de actividad productiva el camino era menos pulcro, menos delimitado y muy cercano a la costa. También encontramos más fauna local, como cisnes de cuello negro y una impresionante alineación de cóndores que sobrevolaba nuestras cabezas.

En el camino encontramos por primera vez personas con quienes pudimos hablar y preguntar acerca de antiguos yacimientos mineros, pero su juventud y el hecho de que fuesen en su mayoría trabajadores no locales, los hace ajenos a la historia del lugar, por lo que usando un mapa del sector ubicamos un

perímetro en donde las minas solían ubicarse, en especial, mina Elena la cual se mostraba como una de las más importantes y grandes de la isla. Es así que, luego de recorrer un tiempo, nos topamos con grandes calderas oxidadas por un lado del camino. Este hallazgo me motivó a bajar del vehículo en el que nos transportábamos y explorar la zona a pie.

Exactamente frente a estas calderas se hallaban unas maderas colocadas de tal forma que parecían haber sido parte de una estructura hoy destruida por el paso del tiempo, más adelante, se identificarían como el puerto de la mina.

Como es lo habitual en la isla, todo el perímetro esta cercado fuera del camino por lo que tuvimos de brincar la cerca correspondiente para poder mirar de cerca las calderas y continuar nuestro camino cuesta arriba. Debido a la geografía del lugar fue un desafío físico avanzar pero una vez arriba de la pequeña montaña todo era planicie.

El primer hallazgo fueron viejos vagones de la mina y debajo de ellos, casi enterrados por la tierra, rieles oxidados y partes de la madera que los sostenía, este punto fue clave para indicar que estábamos en el sitio correcto, e intuitivamente seguimos el



ISLA RIESCO, MINA ELENA, 2019.

Extensión de terreno donde en el pasado estaban ubicadas muchas de las viviendas del poblado minero Elena y donde se llevaba a cabo una importante actividad minera.



ISLA RIESCO, MINA ELENA, 2019.

Vetas de carbón mineral al interior de una de las galerías abandonadas de mina Elena. De este lugar se extrajo el material con el que se fabricó el proyecto.

camino que los vestigios de los rieles parecían indicar, así llegamos a constatar uno de los 3 yacimientos mineros de mina Elena. Este primer yacimiento era accesible y pequeño, no demasiado profundo y con las vetas de carbón aún expuestas, lo cual motivó mi codicia y recolecté algunos gramos de carbón de esa pequeña galería. En las cercanías del lugar aparecieron otras galerías en las cuales no pudimos entrar ya que no contábamos con el equipo necesario para bajar y explorarlas, pero se puede suponer que estos eran los principales yacimientos de carbón debido a sus proporciones. En la superficie del terreno era posible encontrar fragmentos de ampolletas o clavos perdidos en el tiempo.

Una vez que recolectamos carbón y que realicé un registro fotográfico exhaustivo de la zona bajamos la pequeña colina para seguir recorriendo la costa Skyring, sin embargo, al bajar y volver al vehículo, Pancho, nuestro amigo y guía, advirtió que nos encontrábamos en una zona que había sido ampliamente poblada al sacar del maletero del auto una copia del libro “El carbón en Magallanes. Historia y Futuro” en donde se mostraban fotografías de antaño del poblado minero Elena. El asombro que esta revelación causó en mi probablemente es algo que difícilmente olvidaré ya que en cosa de segundos mi visión

acerca de este viaje y proyecto cambió y volqué toda mi curiosidad en resolver que había pasado en este despoblado sitio y con quienes lo habitaron por tanto tiempo.

Es así que el resto del recorrido se volvió irrelevante para el proyecto debido a que la sensación de una misión cumplida me embargó y decidí disfrutar del bosque más próximo antes de volver a la ciudad.



ISLA RIESCO, SENO SKYRING, 2019.

Flora y vegetación silvestre desde fuera del bosque.



ISLA RIESCO, MINA ELENA, 2020.

Ejercicio de búsqueda formal del proyecto entorno a la adición de la técnica fotográfica.

Esta breve narración fue escrita en las noches posteriores de cada viaje a la isla y a pesar de que padecen el ser muy subjetivas, dan cuenta de un momento crucial para este proyecto, donde una casualidad motivó toda esta investigación y posterior creación.

Si bien el año 2020 se realizó un segundo viaje hacia mina Elena para complementar los registros fotográficos, fue una visita breve y puntual que no ameritó una nueva entrada en la bitácora, sin embargo cabe señalar que se realizaron ejercicios de resignificación del proyecto a partir de la vuelta al sitio esta vez con parte del proyecto concretado. Es en esta segunda visita que nace la inquietud por adicionar un álbum fotográfico que de cuenta de las mutaciones del paisaje en el lugar que albergo mina Elena, ya que con casi un año de diferencia entre ambos viajes se pudieron observar sustanciales diferencias en su paisaje, desde el cambio de tonalidad en su vegetación hasta la remoción de vestigios de carácter industrial pertenecientes a la época de la mina.

FRÁGIL Y COMBUSTIBLE.

Luego de visitar por primera vez los vestigios de mina Elena, tal como un sueño, la idea de casas de carbón inundó mi mente; al ser el carbón la razón por la cual se levantó y desmanteló el

asentamiento, nada hacia más sentido que el mineral siendo el vehículo de las memorias de este poblado olvidado, sin embargo, pronto las decisiones en cuanto a materialidad y función entraron en discusión.

El hogar, representado por la figura de una casa es un elemento reconocible como un espacio seguro, cálido y reconfortante, pero también hace parte del paisaje y es el reminiscente del asentamiento y actividad humana, también, es de las primeras cosas que aprendemos a dibujar cuando niños, por ello su imagen es tan potente y nos llega profundamente.

Una casa significa una familia, la imagen misma del ámbito privado, un núcleo de reunión, descanso y resguardo, cualidades contrarias al imaginario del trabajo, y sin embargo, la decisión de construir una casa en base del mineral de carbón unifica ambos conceptos, en donde el carbón es el combustible de un nuevo proyecto de vida, un nuevo asentamiento, nuevas costumbres, pero por sobretodo, nuevas vivencias y memorias, que tal como el lignito de carbón, con el pasar de los años se materializan en un elemento frágil e intrigante, y que para encontrarlo hay que cavar profundo en la historia y ser dedicado en extraer aquel precioso testimonio de vida en el pasado.

La aparente frialdad del mineral negro contrasta

con la función que le hemos otorgado de arder para entregarnos calor, así mismo, la región de Magallanes pese a su clima de frío extremo recibe a todo quien la visite con una estufa caliente y brazos abiertos; la nieve del invierno y el carbón en su estado puro, siendo los avatares del blanco y el negro, del frío y el calor, nos remiten al hogar magallánico que soporta tempestades con un corazón cálido, pero también dichas características recuerdan a una estética pasada, de imágenes monocromáticas, evocativas y nostálgicas, de allí surge la idea de trabajar todas las piezas gráficas del proyecto solo con blanco y negro.

RESCATE DE TECNOLOGÍAS PRODUCTIVAS.

En cuanto a las fotografías, su adición al proyecto fue un plan que mutó de muchas maneras. En un primer momento la idea de tener un registro fotográfico de la casa de carbón en el lugar donde se ubicaba el asentamiento resonaba como lo más lógico al recrear un paisaje de antaño y recobrar sus memorias, sin embargo, la preexistencia de imágenes de la mina en pleno auge y la posibilidad de encontrarlas en el Instituto de la Patagonia motivó el plan de contraponer el pasado y presente del paisaje de Elena en una serie fotográfica de autoría propia versus los registros históricos disponibles.



ISLA RIESCO, MINA ELENA, 2020.

Ejercicio de devolver a la Isla su paisaje arrebatado.

El editar la colección de fotografías en digital fue sencillo una vez adquiridos los permisos de uso y reproducción de los archivos, dicha edición se basó en encontrar ángulos y perspectivas similares entre las imágenes de la mina y las fotografías que pude tomar en mi visita a la isla, dejando así pares fotográficos que llevan una misma narrativa en distintas épocas.

Pero el limitarse a imprimir dichas imágenes para incorporarlas al proyecto no resonaba con la identidad y visión del mismo, que es el rescate de la sensibilidad frente a la memoria y el paisaje, por lo que opté por indagar en tecnologías productivas alternativas de antaño, llegando así a la impresión al carbón.

Esta técnica fotográfica de larga data utiliza gelatina, pigmento y un agente sensibilizador para dar vida a las imágenes expuestas, por lo que era necesario contar con negativos fotográficos, químicos y demás materiales de difícil acceso, más aún cuando su realización fue programada en meses de cuarentena total. Dicho esto, la realización de las impresiones no fue algo fácil pero si algo necesario dado que complementan al proyecto al entregar una perspectiva más amplia de la transformación del paisaje y sus vestigios.

La posibilidad de utilizar el mismo carbón rescatado de mina Elena ahora como pigmento

fotográfico fue lo que me hizo decantarme por este método, más aún cuando, teniendo en cuenta los tiempos de exposición, se puede controlar la cantidad de pigmento que quedará solidificado, por lo mismo, decidí sobreexponer los negativos del pasado, debido a que en la época que retratan el carbón era un mineral que se encontraba en grandes cantidades en la isla y parecía que nunca se acabaría, hasta que su extracción se volvió cada vez más lenta y tuvieron que abandonar las faenas habiendo explotado hasta la última piedra que se les permitió; esto último es lo que retrata el presente, con impresiones subexpuestas que evidencian la sequía de las galerías que quedan en Isla Riesco.

En el proceso de creación contaba con que las impresiones no fueran perfectas y tuvieran un aspecto crudo que evidenciara el material, su fragilidad y originalidad, dado que no se pueden hacer 2 copias exactamente iguales al utilizar un pigmento granulado; es por esto que en muchas impresiones se pueden encontrar “fallos” como gelatinas arrugadas o pequeñas piedras de carbón que terminaron colándose en las gelatinas las cuales en vez de representar un error, forman parte de la estética y carácter sensible del proyecto.

Una vez conté con las impresiones confeccioné un álbum en donde pudiese enfrentar cada par

fotográfico para hacer más evidente su vínculo.

Este álbum está pensado como un bloque más de carbón, una piedra mineral en cuyas vetas se puede leer la historia del asentamiento a través de la transformación de su paisaje, de allí la selección de un material oscuro y texturizado como la cartulina Malmero, y la elección de dejar el lomo al descubierto para expresar la crudeza y honestidad del relato; es así como la creación artesanal fue, nuevamente, la ruta más óptima para el proyecto ya que otorga total control sobre el acabado de cada pieza.

VESTIGIOS Y RECOLECCIÓN.

Por último, la caja fuerte que engloba este sistema de objetos fue uno de los elementos más cuestionados como decisión en la resolución técnica del proyecto, ya que en un principio diseñaría una caja en metal para contener la casa y álbum, pero esta incorporación sería meramente práctica ya que no aportaría más que ser un recipiente para ambas piezas, no obstante, indagando en mis lecturas sobre la historia de mina Elena me topé con la anécdota de Inés Prieto y Héctor Vargas, ambos ex residentes del poblado quienes el año 2011 fueron llevados a Isla Riesco para ser entrevistados en el sitio donde

vivieron sus años de infancia¹, allí se enfrentaron a la desoladora imagen actual de la isla tan contrastaste con sus recuerdos, sin embargo en dicha fecha aún existían vestigios de lo que fue la escuela y pulpería de la Isla donde encontraron restos de la caja fuerte donde se almacenaba el sueldo de los mineros, según relatan.

Su encuentro fortuito con estos vestigios que revivieron parte de la historia del poblado, tal como si se resistiera a quedar en el olvido, posiciona a la caja fuerte como único testigo material del paso de todas las décadas y transformaciones que sufrió el sitio y fue objeto de inspiración para incorporar al relato una nueva dimensión económica, además de ser un espacio seguro, de resguardo para aquello de valor y de importancia, ya que evidencia que con el pasar del tiempo lo máspreciado que se tiene son los recuerdos de una vida y las memorias en colectivo que deben ser preservadas y atesoradas.

Es por esto que surge la necesidad de contar con un elemento que referencie a la caja fuerte propia del poblado y para ello me propuse encontrar una caja contemporánea a la original entre los locales de antigüedades de la ciudad, encontrando una en excelente estado en los galpones de Los

¹ Cristian Morales. “Regreso a Mina Elena” En *Tras la ruta del carbón* (Punta Arenas: Mina Invierno, 2014)

Reyes, cuyas dimensiones eran cómodas para el transporte y de las cuales se desprenden las medidas para el álbum y la casa de carbón.

El uso de este elemento reciclado de segunda mano también propone una visión económica ecológica frente al sistema liberal antes criticado desde el extractivismo, donde se daña el ecosistema en búsqueda de producir nuevas mercancías y explotar recursos no renovables de la tierra sin tener una noción responsable de las consecuencias permanentes que este modelo conlleva para el medioambiente, por esto, la decisión de recolectar en vez de crear desde cero una caja fuerte fue tomada desde distintas perspectivas en donde la mejor resolución fue la honestidad del relato por sobre la pulcritud de la recreación.

ORIGINAL Y COPIA.

Frágiles y combustibles es un proyecto pensado para capturar su esencia en vivo y conectar con él en base a la experiencia material y sensorial del mismo, sin embargo, a la fecha de su realización nos encontramos sumidos en una inesperada pandemia que nos mantiene confinados en nuestros hogares y obligados a mantener la distancia del resto de personas, por lo cual su original permanece resguardado, lejano a su

exposición como objeto de arte y a la espera de ser explorado cuando las condiciones mejoren.

En este contexto es que se plantea una salida digital provisoria que le permita al proyecto tener el alcance necesario para mostrarse lo más cercano a su original a través de una pantalla, siendo la única alternativa de reproducción a distancia viable que mantiene los protocolos sanitarios y que permite mantener el control de lo que se muestra del proyecto. Dicha salida consta de un video de 5 minutos el cual explora de manera minuciosa los detalles de cada pieza que conforma el proyecto.

En un inicio, a modo de presentación se abre la caja fuerte como forma de invitación y se sacan de su interior la casa de carbón y álbum, a continuación se presentará cada elemento con énfasis en sus detalles particulares con un encuadre fijo y cuya dinámica esta guiada por el desenfoque manual que se aplicó a las piezas estáticas.

En la presentación de la casa de carbón se reconoce que su cualidad estética más sobresaliente es que está conformada enteramente por pequeñas piedras de carbón mineral pegadas a mano por toda la superficie, así, los planos que se muestran de ella busca en sus distintos ángulos que se aprecie su



CAPTURA DE VIDEO “FRÁGILES Y COMBUSTIBLES”

Captura de la presentación de los objetos que conforman la obra.

singularidad como pieza de arte a la vez que se profundiza en el detalle más que el todo.

En seguida se muestra el álbum fotográfico, elemento del proyecto que se ve beneficiado al tomar un rumbo digital en donde todas las fotografías pueden presentarse bajo una misma condición lumínica, escaladas al tamaño de pantalla lo cual hace notar mejor todos los pequeños detalles que a escala real pudiesen pasar desapercibidos como sus pliegues y fisuras. En este sentido, la revisión del álbum esta acompañada del sonido de las hojas al pasar con el fin de acercar al espectador a la acción de revisión. También, se llega a inspeccionar el tipo de encuadernado del álbum y la materialidad del mismo.

Finalmente, se vuelve a presentar la caja fuerte donde tanto álbum como casa se resguardan a modo de performance.

El interés de esta última pieza para el proyecto está en que data del año 1940, algo que si bien no se puede comprobar a través del video si se puede mostrar su aspecto envejecido, abollado por el tiempo y el uso, en conjunto con sus sonidos chirriantes y metálicos al abrirse y cerrarse de manera laboriosa, de ahí la deliberada decisión de no contar con audio de relleno ni narración ya que entorpecería la experiencia como tal que

dicta cuales son las cualidades sensoriales de cada elemento del proyecto, y en cambio se opta por los sonidos originales producto de su revisión con lo que se busca brindar una sensación de intimidad al explorar el proyecto en este formato.

En este ejercicio de copia, resuena la palabra “archivo”, y es que al existir un solo original, su reproducción digital lo rescata de las eventualidades que puedan dañarlo y transformarlo, e incluso lo hace superar la barrera del tiempo convirtiéndolo en eterno mientras exista la tecnología para visualizarlo, sin embargo, el archivo digital pierde ante su original análogo quien lo reconoce como una reproducción fiel, un simulacro de si mismo, pero que nunca podrá enclaustrar su alma que habita en la singularidad.

Obra y proyecto

Para llevar a cabo el sistema de objetos planteado fue necesario compartimentar los procesos siendo cada elemento un universo de decisiones que tomar y pasos a seguir en base a técnicas experimentales y relatos conceptuales, por lo que a continuación se detallará el desarrollo de cada pieza del proyecto las cuales contienen un viaje de ensayo y error que es preciso mostrar antes de llegar al objeto final.

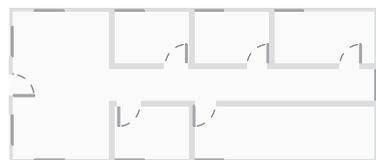
CASAS DE CARBÓN.

En una primera instancia, el proyecto buscaba ser una reproducción en carbón del asentamiento

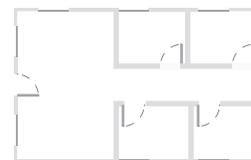
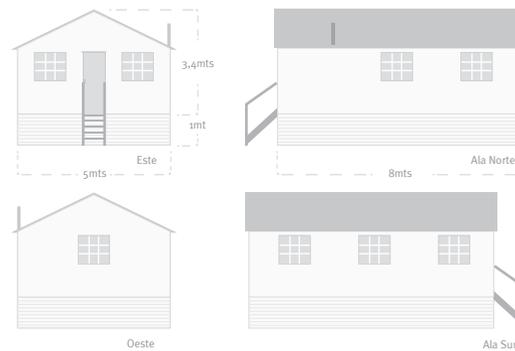
minero Elena en su totalidad, pero el primer desafío técnico que encontré al plantear esta idea fue la escala del asentamiento, la falta de planos y la discordancia entre relatos y fotografías; donde se hablaba de 2000 habitantes, las fotografías mostraban no más de 70 residencias, por lo que, sin ánimos de rebatir la historia y tomando en cuenta que muchas fotografías omitían parte importante del territorio, comencé bocetos de un plano ficticio pero que se basa en datos escritos, fotografías, google earth y mi propia experiencia en la isla. Así también, determiné las dimensiones de muchas de las construcciones que se muestran en las fotografías e ideé planos ficticios para 4 tipos de residencias que solían repetirse en las imágenes. Sin embargo, el cómo llegar a una forma de reproducción eficiente y la escala a la cual trabajar seguía siendo un problema a tratar.

Consideré la idea de tallar el carbón, pero al cabo de un par de pruebas esto se volvió una solución inviable debido a la fragilidad del material, además de la cantidad a utilizar versus la cantidad disponible y el tiempo que tomaría tallar el asentamiento por completo, por lo que, surgió la idea de utilizar una mezcla de resina y carbón se presentó como una de las mejores opciones.

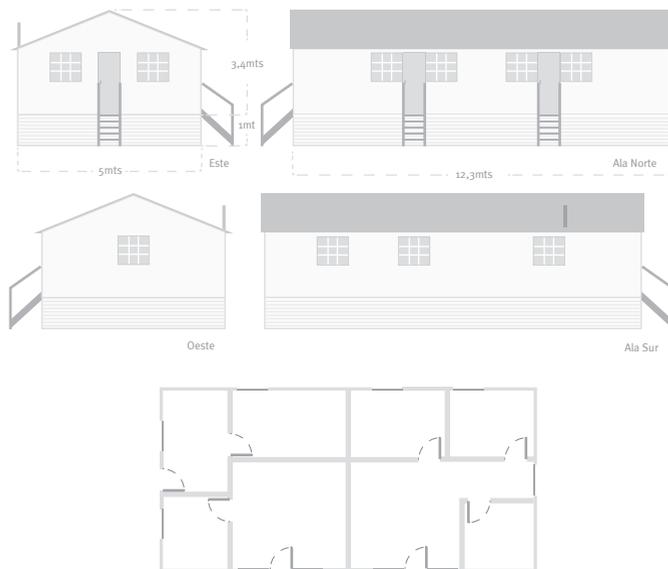
Para iniciar con las pruebas tomé uno de los planos de residencias antes mencionados y lo moldee a escala 250:1 con plasticina, esto con



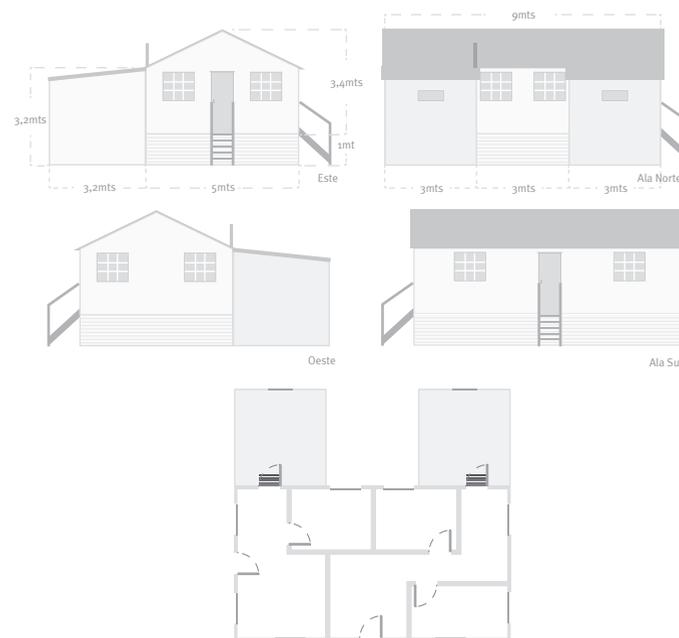
CASA TIPO A.
Plano ficticio.



CASA TIPO B.
Plano ficticio.



CASA TIPO C.
Plano ficticio.



CASA TIPO D.
Plano ficticio.



MAPA DE MINA ELENA.

Mapa de confección propia con Google Earth donde a partir de diversas fuentes de información se intenta dar forma y dimensiones certeras al poblado minero Elena.

la finalidad de obtener un molde de silicona que permitiera la reproducción de varias casas a la vez, además, este método permitía tener más control sobre los detalles de cada construcción. No obstante, este procedimiento parecía demasiado frívolo y carente de relato al utilizar un medio como la resina epóxica y luego de variadas pruebas con el material se desechó esta idea.

Como una tercera solución consideré la idea de hacer sólo casas de carbón en lugar del asentamiento completo, esto como una abstracción del mismo y del concepto de hogar, un espacio donde se construyen memorias significativas y donde se comparte con la familia y el compañero. La noción del hogar como pieza central siempre estuvo ahí, sólo que planteada a una escala, quizá, demasiado grande como para llegar a dimensionar su relevancia, por lo mismo, la reproducción del asentamiento completo fue apartada y comencé a trabajar en una reproducción más detallada de una de las casas, para esto se obtendría una base a escala fabricada con un material rígido al que se pudiesen adherir pedazos de carbón para luego ser tallados a mano.

Las primeras maquetas se construyeron con madera de balsa a tamaño 50:1 del modelo tipo A, sin considerar puerta ni ventanas en la fabricación de la base, sin embargo, estas pruebas



MODELO DE CASA CARBÓN-RESINA

Modelo en resina epóxica y polvo de carbón mineral.
Dimensiones: 60x20x20 mm aprox.



MODELO DE CASA CARBÓN-RESINA

Modelo en resina epóxica y polvo de carbón mineral tallado con torno.
Dimensiones: 60x20x20 mm aprox.



MODELO DE CASA CARBÓN-MADERA

Modelo de carbón sobre madera de balsa sin terminar.

Dimensiones: 120x50x50 mm aprox.

fueron rápidamente desechadas debido a que el carbón utilizado era de composición blanda y coloración mayormente grisácea por la cantidad de sedimento que contenía, lo que, a pesar de servir para tallar, empobrecía visualmente la construcción. Además, la madera no fue teñida ni preparada previamente por lo que entre los pedazos de carbón se podía ver claramente la madera de base.

Tomando en consideración todas las falencias de las primeras pruebas comencé por hacer una selección y limpieza de material, tomando sólo el carbón mineral más puro y negro, quitando cada rastro de sedimento en este y moliendo parte de la selección para hacer un polvillo de carbón para cubrir las bases. Además, al ser un modelo más detallado opté por una escala más pequeña de 100:1 del modelo tipo A.

Para la preparación de la maqueta utilicé cartón kraft, debido a que es lo suficientemente rígido y no aporta demasiado volumen a la base. En esta ocasión se hicieron huecos en puerta y ventanas debido a que el mineral seleccionado era mucho más duro y por lo tanto, tallarlo no se veía como una opción viable.

Luego de armar la base y cubrirla de polvo de carbón procedí a cubrir con pequeñas rocas toda la superficie de la misma e incorporé detalles como una chimenea y puertas y ventanas



MODELO DE CASA CARBÓN-CARTÓN KRAFT

Modelo de carbón sobre cartón kraft. Puerta y ventanas en papel diamante con carboncillo.

Dimensiones: 85x50x60 mm aprox.

CONSTRUCCIÓN DE MODELO

Proceso de construcción del primer modelo de casa en cartón kraft.

BASE DE LA MAQUETA FINAL

Base de cartón kraft armada sin preparar.





MODELO DE CASA CARBÓN-CARTÓN KRAFT

Modelo definitivo de carbón sobre cartón kraft. Puerta y ventanas en papel diamante con carboncillo. Base de cartón piedra forrado en papel negro.

Dimensiones: 18x12x80 mm aprox.

traslúcidas de papel diamante pintado con carboncillo.

El resultado de este método de trabajo fue muy satisfactorio, sin embargo, el cambio de escala no era favorecedor por lo que para la maqueta final se construyó un duplicado de la misma construcción en escala 50:1.

Estos dos últimos modelos fueron llevadas de vuelta al sitio de donde se extrajo el carbón para su fabricación como un acto simbólico de reconstrucción de memorias.

CAJA FUERTE 1940.

La caja fuerte, como objeto, sirve para contener cosas valiosas, cosas que deben protegerse, a menudo de gran valor económico como dinero, joyas, escrituras, etc. En el caso de este proyecto se toma el ejemplo de aquella perteneciente a Mina Elena, la cual contenía los salarios de sus trabajadores, sin embargo, hoy lo más valioso que guardan quienes aún recuerdan su paso por el Poblado Elena son sus memorias, fabricadas en base al trabajo de muchos mineros quienes formaron comunidad en la isla y que hoy son aquello que se debe atesorar.

La caja utilizada en el proyecto, data de la década



CAJA FUERTE, 1940.

Caja fuerte rescatada del galpón de Los reyes. Data aproximada de la década del 40.

Cerradura en mal estado y múltiples abolladuras en el latón.

Dimensiones: 300x200x130 mm aprox.

de los 40 haciendo alusión a la época dorada de la mina, y fue rescatada en el Galpón de Los reyes, ubicado en plena esquina de Balmaceda y Brasil en la comuna de Santiago, donde funciona su propia agrupación de anticuarios; Estos fueron capaces de proporcionar el único dato temporal que se puede inferir de la caja fuerte, ya que, como era de esperarse, su propia historia se ha perdido con el paso de los años, pero hoy cobra un nuevo significado al incorporarse como un elemento esencial del proyecto ya que renace como un objeto simbólico que se reutiliza y recicla para demostrar que un relato puede construirse sin necesidad de crear desde cero o utilizar nuevos materiales, dando una mirada al pasado para encontrar respuestas que satisfagan nuestro presente y futuro.

IMPRESIÓN AL CARBÓN.

Ante la necesidad de tener un registro fotográfico tangible que evidenciara el antes y después del poblado minero Elena, decidí incorporar al proyecto un álbum fotográfico que, en principio, enfrentaría el terruño y el paso del tiempo, así como la materia y el vestigio; Para esto hice una edición de 24 fotografías, 12 correspondientes al periodo activo de la mina, y 12 de autoría propia correspondientes al día 12 de Mayo del año 2019 y al 21 de Enero del año 2020. Dicha selección pone

en diálogo el presente y el pasado desprovistos de color donde la única evidencia del tiempo es el despojo de la naturaleza, el abandono del sitio, y la reconversión de la tierra.

Sin embargo, la plática temporal por sí sola no rescata la sensibilidad material del proyecto, por lo que para este álbum las fotografías debían ser planteadas como una pieza de extracción, es por eso que entre los métodos de revelado alternativo la Impresión al Carbón surgió como la mejor opción.

La técnica de impresión al Carbón data alrededor del año 1864, año en el cual, luego de múltiples experimentos con coloides dicromatados y observar sus efectos al ser expuestos a la luz solar, el químico francés Alphonse-Louise Poitevin volcó estos resultados hacia el ámbito fotográfico y los aplicó como una nueva técnica de impresión, es por ello que se le considera el inventor de este proceso.

Para sus impresiones, Poitevin utilizaba una mezcla de dicromato de potasio, gelatina y pigmento, este último era un derivado del carbón y es debido a esto el nombre de la técnica, sin embargo, al pasar el tiempo, el proceso fue refinado por distintos artistas y fotógrafos quienes vieron un potencial mayor en la técnica y comenzaron a utilizar diferentes pigmentos de

variados colores, incluso hoy en día podemos encontrar impresiones desarrolladas en cuatricromía.

Se considera que la superioridad de este método frente a otros radica en el rango de posibilidades y variantes que se pueden considerar para hacer de cada impresión una copia única y en control de cada aspecto gráfico ya sea color, soporte, contraste, tamaño, etc.

Tomando en cuenta lo anterior, y que este es un proceso alternativo, decidí alterar muchas de las instrucciones originales¹ para el revelado de las fotografías, siempre considerando que si bien la fidelidad en cuanto a imagen podría peligrar, la materialidad estaría acompañando de forma coherente al relato del proyecto, ya que la variante principal en el medio sería la utilización de polvillo de carbón de mina Elena.

Este riesgo fue tomado debido a que en pruebas anteriores con el material determiné que este polvo mineral es hidrófobo por lo que al utilizarlo como pigmento dentro de la gelatina no estaría absorbiendo ningún químico que afectara en la exposición, sin embargo al no existir antecedentes

¹ Para la documentación de la técnica e instrucción del proceso utilicé principalmente los manuales, libros, foros y blog de Sandy King. <http://www.alternativephotography.com/the-carbon-transfer-process/>

previos que respalden esta hipótesis, su efectividad está sujeta a ensayo y error.

A continuación se detallarán los pasos para llevar a cabo este método:

GELATINA PIGMENTADA.

- En primer lugar, se debe preparar una solución de 100gr de gelatina con 900ml de agua destilada a una temperatura de 20°C aproximadamente, y dejar reposar por 30 minutos. Al concluir este tiempo la gelatina habrá tomado consistencia espesa por lo que se debe calentar, estando dentro de un contenedor de plástico o vidrio, en un cazo con agua a 50°C aproximadamente para que vuelva a su estado líquido. Este proceso se hace principalmente para que las burbujas que se forman en la mezcla sean eliminadas a través del calor.

- Una vez la gelatina alcance su estado líquido se deben incorporar 40gr de azúcar, este ingrediente es esencial para la plasticidad de la gelatina y que no se quiebre una vez seque en su soporte.

- Lo siguiente es añadir el pigmento, en este caso añadí aproximadamente 30gr de polvillo de carbón y lo colé para que se incorporara

correctamente a la solución, además, apoyé la pigmentación con unas gotas de tinta negra.

- Se debe añadir agua destilada hasta tener 925ml de solución y mezclar por un minuto. Además, se debe añadir 50ml de alcohol, esto al igual que el calor, ayudará con las burbujas que se puedan formar en la mezcla. También se deben añadir unas gotas de thymol al 30%, principalmente para que no se formen hongos en la mezcla; para este caso particular utilicé formalina al 37%.

- Finalmente se debe agregar agua destilada hasta llegar a una mezcla de 1.000ml y reservar por al menos una hora en el caso de agua caliente antes de utilizarla.

Esta gelatina pigmentada debe ir sobre un soporte para luego ser sensibilizada. Según distintas fuentes particulares en foros, el soporte que mejor se adapta es el papel sintético Yupo, pero debido a la imposibilidad de obtener dicho material utilicé 2 tipos de soporte alternos: micas transparentes y radiografías, las cuales se limpiaron previamente con cloro por 30 minutos.

Luego de varios ensayos concluí que las micas no sirven como soporte debido a que la gelatina tiende a desprenderse conforme se

seca, en cambio, las radiografías solo tienden a curvarse pero la gelatina no se desprende de su superficie.

SOPORTE.

- En paralelo, se debe preparar el soporte final para las fotografías, en este caso utilicé papel Canson de 300gr, libre de ácido.

- Para que la gelatina se adhiera bien al papel una solución de gelatina al 5% con unas gotas de formalina debe prepararse y dejar reposar por un tiempo. La formalina ayudará a que no se formen hongos en los papeles, además de ser un agente endurecedor en la mezcla. Mientras tanto se debe humedecer el papel en agua caliente de 5 a 10 minutos.

- Finalmente, con una brocha, se debe cubrir una cara del papel con gelatina y dejar secar. Idealmente, cubrir de 2 a 3 veces cada papel, dejando secar entre capas, ya que una sola capa de gelatina puede resultar en que, durante el proceso de transferencia de imagen, la capa se disuelva en el agua y no sea capaz de actuar como adhesivo para la fotografía. Un método alternativo de soporte fue testado al utilizar el mismo tipo de sustrato pero tratado con 2 capas de gesso imprimante. El

resultado fue cero adherencia de las gelatinas al soporte.

SENSIBILIZADOR.

- Como sensibilizador para la gelatina pigmentada preparé una mezcla de dicromato de potasio al 5% y acetona en proporción 1:1, estas proporciones fueron pensadas debido a que como negativos fotográficos utilicé transparencias impresas en láser por lo que muchos detalles podían llegar a perderse debido a que el contraste en estas transparencias es muy bajo, para contrarrestar, una solución alta en dicromato aumenta el contraste y la acetona ayuda a que el tiempo de secado no sea muy prolongado.

- En este caso particular escogí el método de sensibilización conocido como *Spirit Sensitizing*, el cual consiste en usar una brocha para esparcir uniformemente el dicromato en la gelatina hasta que lo absorba por completo. Para el tamaño de mis gelatinas 8ml de sensibilizador fueron necesarios en cada una.

EXPOSICIÓN Y TRANSFERENCIA.

- Una vez secas las gelatinas toca



PROCESO DE TRANSFERENCIA.

Baño de agua fría para la transferencia de gelatinas a sustrato en cuarto oscuro.

exponerlas a la luz UV en conjunto con los negativos. Para este proyecto se optó por exponer las gelatinas directamente al sol debido a la inviabilidad de conseguir una fuente de luz artificial, es por esto que se hicieron múltiples pruebas de exposición las cuales se detallarán mas adelante.

- Para la transferencia de las gelatinas ya expuestas al soporte final, se deben sumergir en agua fría tanto el soporte como la gelatina por 1 minuto y, bajo el agua, juntar ambas caras, esto ayudará a reducir las burbujas que puedan quedar entremedio. Al retirar del agua ambos sustratos deben seguir pegados, para finalmente retirar el exceso de agua con un raspador. Es importante dejar el sandwich de soporte y gelatina por a lo menos 30 minutos bajo presión para que la transferencia se realice con éxito.

Estos pasos deben realizarse en un cuarto oscuro con el fin de no velar las gelatinas, de todas formas, las gelatinas son muy poco sensibles y tanto la luz roja como la naranja no les afecta en nada.

- Por último, para revelar la imagen se debe utilizar agua entre 41°C a 46°C en una bandeja y dejar reposar el sandwich por a lo menos

15 minutos en este baño. Una vez la gelatina comience a derretirse por los bordes de los soportes es hora de despegar ambas caras.

- Con el soporte final y la gelatina adherida a este último sustrato se debe dejar revelar la imagen por unos minutos hasta obtener una impresión nítida y dejar secar.

PRUEBAS DE EXPOSICIÓN.

El día 13 de Julio del 2020 a las 15:00 hrs, se llevaron a cabo pruebas de exposición al sol en sombra y cielo despejado. Debido a la época del año y horario, el índice UV con el que se trabajó en esta ocasión es bajo², teniendo su punto más alto entre las 10:00 y 13:00 hrs.

Con todo esto en consideración se determinaron cuatro tiempos de 15, 30, 45 y 60 minutos en los cuales se expusieron tres negativos de autoría propia y una de las muestras rescatadas en la investigación, siendo esta última la que contaría con mayor tiempo de exposición.

En pruebas siguientes bajo condiciones similares, se llevaron a cabo pruebas con

² índice de 1,02 según datos extrídos del Departamento de Física de la Universidad de Santiago cuyo detector se encuentra en Estación central, Santiago.

tiempos de exposición intermedios que tenían en consideración el índice UV, horario y grosor de las gelatinas. Debido a este ejercicio de ensayo y error se determinaron dos tiempos de exposición para las impresiones finales, cuyo propósito era el de obtener una imagen nítida pero no del todo reveladora que sirviera para constatar el impacto del decaimiento en las reservas de carbón, hasta el punto histórico actual donde no existe carbón ni poblado, por lo que, siguiendo esta lógica, las fotografías antiguas del poblado se expusieron por 43 minutos, con el fin de que sean imágenes oscuras y contengan una mayor concentración de pigmento de carbón, en cambio, las fotografías actuales fueron expuestas durante 23 minutos, obteniendo impresiones más claras, con menos pigmento y así generar un mayor contraste entre el pasado, el presente, y el cómo un mineral fue determinante para el curso de vida de muchas personas.

ÁLBUM.

Para poner a resguardo las impresiones diseñé un álbum fotográfico el cual se hizo a medida para presentarse junto a la casa de carbón, dentro de la caja fuerte, y así unificar los tres elementos que componen el proyecto.



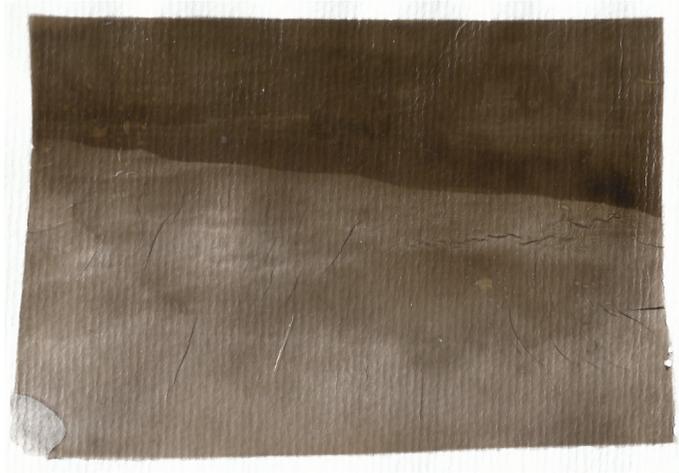
ÁLBUM FOTOGRÁFICO.

Fabricación y encuadernación artesanal en cartón piedra forrado con cartulina malmero para la tapas, cartulina de 200gr para el interior y lomo, y papel diamante.

Contiene 24 impresiones al carbón de 128x88mm.
Dimensiones: 280x120x30mm aprox.

El álbum de publicación única es fabricado a mano, en tapa dura y encuadernación copta. Utiliza cartulina Malmero negra en sus tapas, la cual debido a su naturaleza simula la textura orgánica de las vetas de carbón. Por dentro, sus hojas son de cartulina Fabriano Colore negra de 200gr, libre de ácido y papel diamante intercalado entre cada hoja.

El contenido del álbum son las impresiones en carbón, enfrentando presente y pasado en cada una de sus páginas, separándolas por un velo de papel diamante que protege las impresiones a la vez que actúa como una delicada barrera temporal.



15 MINUTOS DE EXPOSICIÓN

La fotografía revelada apenas tiene un ligero contraste entre tierra y cielo. Si bien, se adhirió de manera correcta al sustrato con gelatina, a partir de la mitad de imagen se desprendió del mismo. Esto puede deberse a un sinnúmero de factores, pero el más relevante es la presión ejercida en el momento de juntar las gelatinas y el tiempo que se debe esperar antes de pasar al baño de agua caliente.



30 MINUTOS DE EXPOSICIÓN

En esta fotografía es visible un poco más de detalle, aunque el contraste sigue siendo muy plano. La gelatina fue revelada en un soporte tratado con gesso imprimante y no tuvo ningún tipo de adhesión al mismo.



45 MINUTOS DE EXPOSICIÓN

El contraste mejora muchísimo en comparación a las otras pruebas y las nubes se ven bien formadas, sin embargo, el terreno queda sobreexpuesto por lo que es difícil distinguir la fotografía en la mitad de tierra. Esta gelatina fue revelada sobre un soporte tratado con gesso imprimante y no se adhirió al papel.



60 MINUTOS DE EXPOSICIÓN

En esta fotografía el contraste es extremo debido a la sobreexposición, no rescata prácticamente ningún detalle del terreno ni del mar, pero, las construcciones guardan mucho detalle de grises. En este caso, la gelatina fue revelada sobre un sustrato tratado con gelatina y tuvo adherencia en el medio, a diferencia de los bordes que se despegaron por completo. Más tarde, en un nuevo baño de agua caliente para aclarar un poco más la fotografía, terminó de desprenderse por completo de su sustrato debido a que la gelatina de este fue disuelta en su totalidad.

Muestra fotográfica

En las siguientes páginas se presenta la muestra fotográfica completa de impresiones y originales que conforman el proyecto *Frágiles y combustibles*.



| AUTORIA PROPIA, CALDERAS DE MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

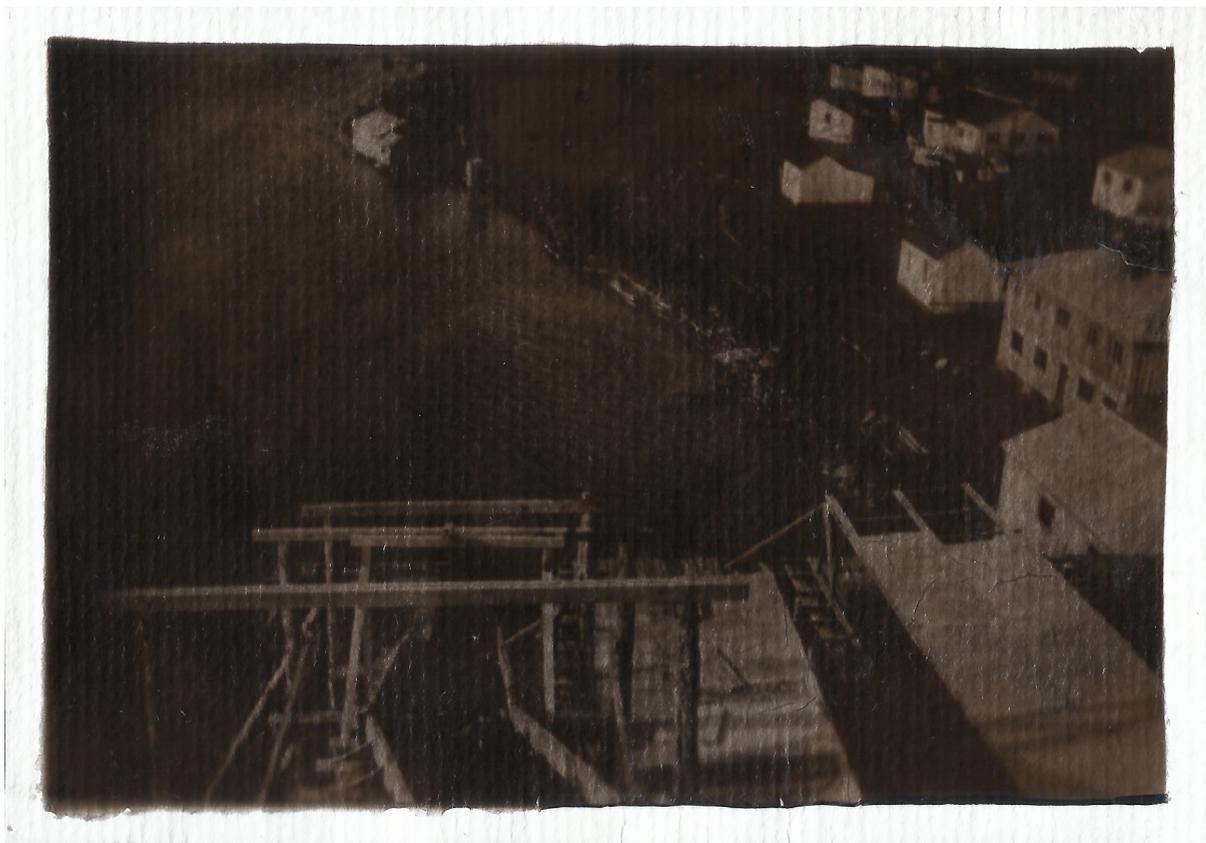
Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



PUERTO DE MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA
DESCONOCIDOS).

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



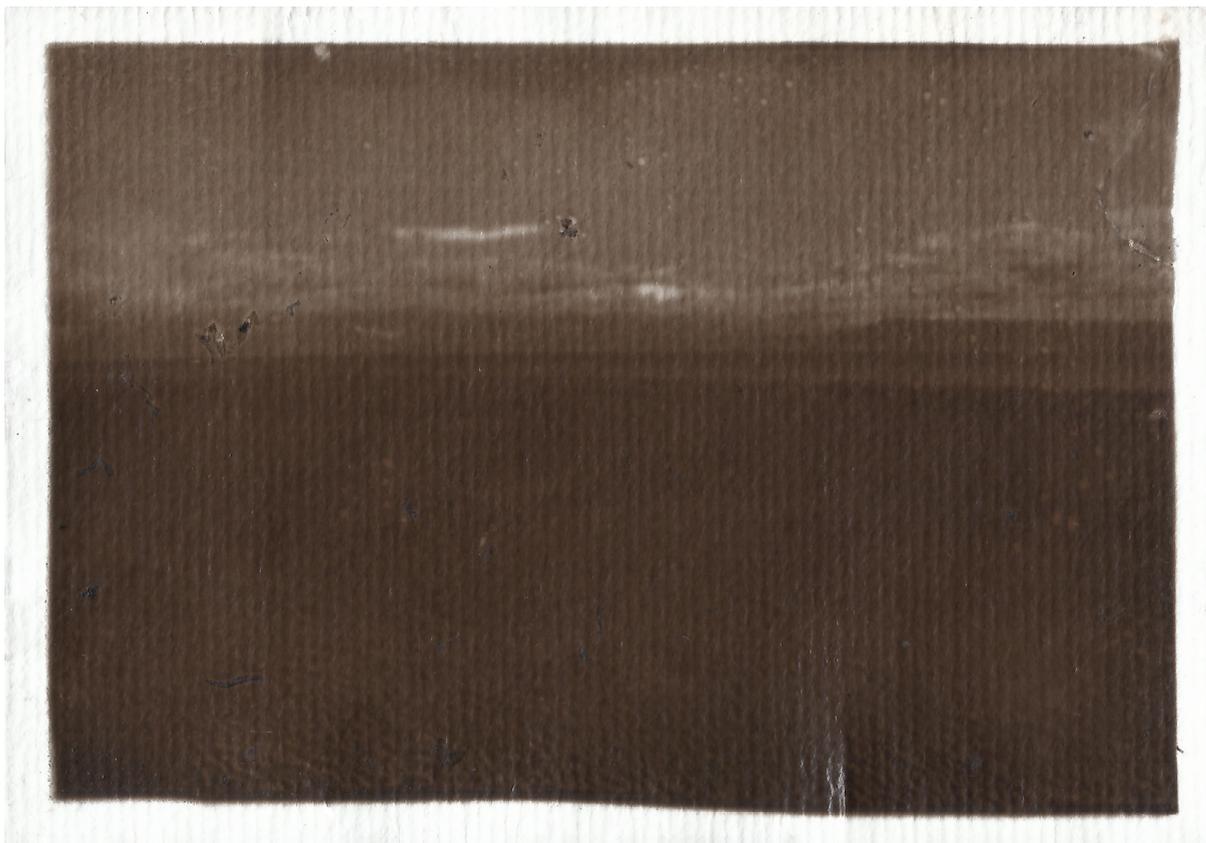
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



PUERTO DE MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA
DESCONOCIDOS).

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



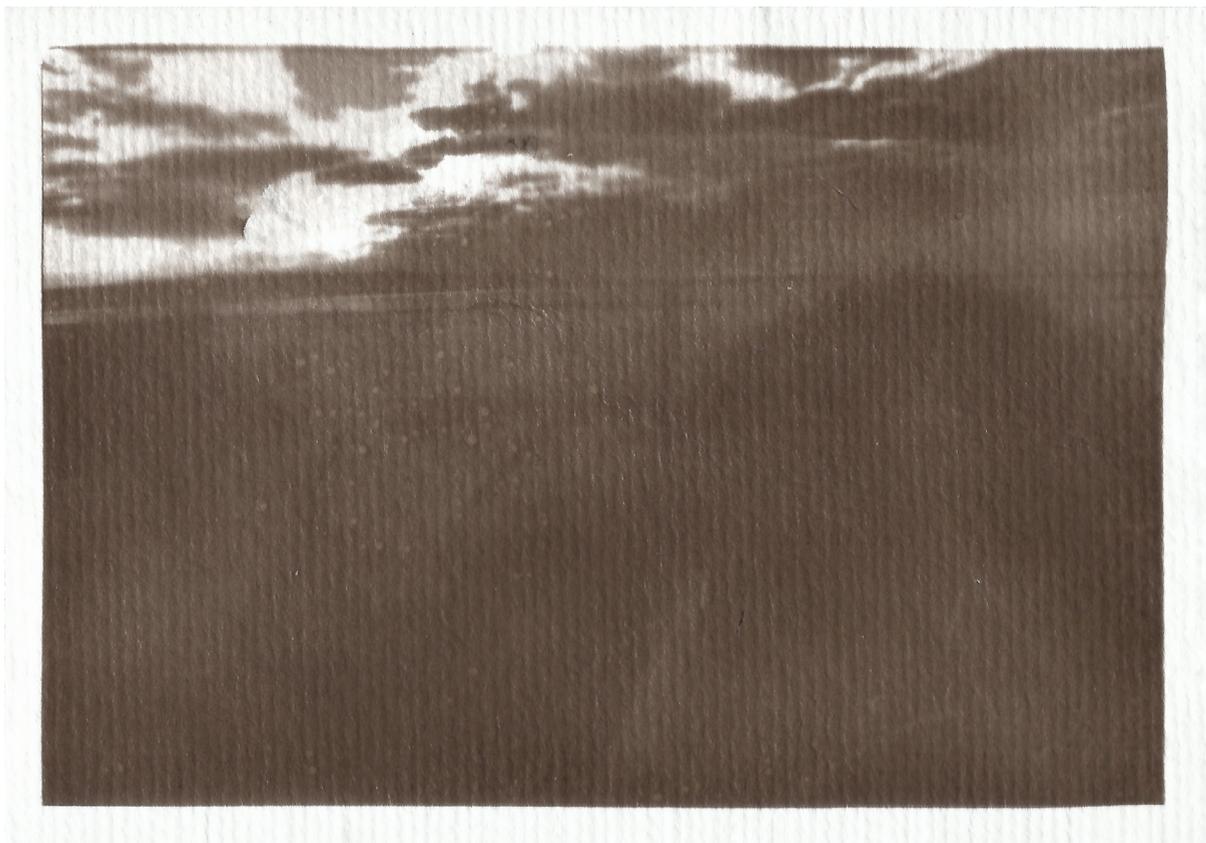
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.
Dimensiones: 128x88mm



VAPOR ARGENTINO MADRYN CARGANDO CARBÓN EN MINA ELENA, (AUTOR DESCONOCIDOS), 1940.

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico, Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.
Dimensiones: 128x88mm



AUTORIA PROPIA, ENTRADA DE GALERIA DE MINA ELENA,
2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

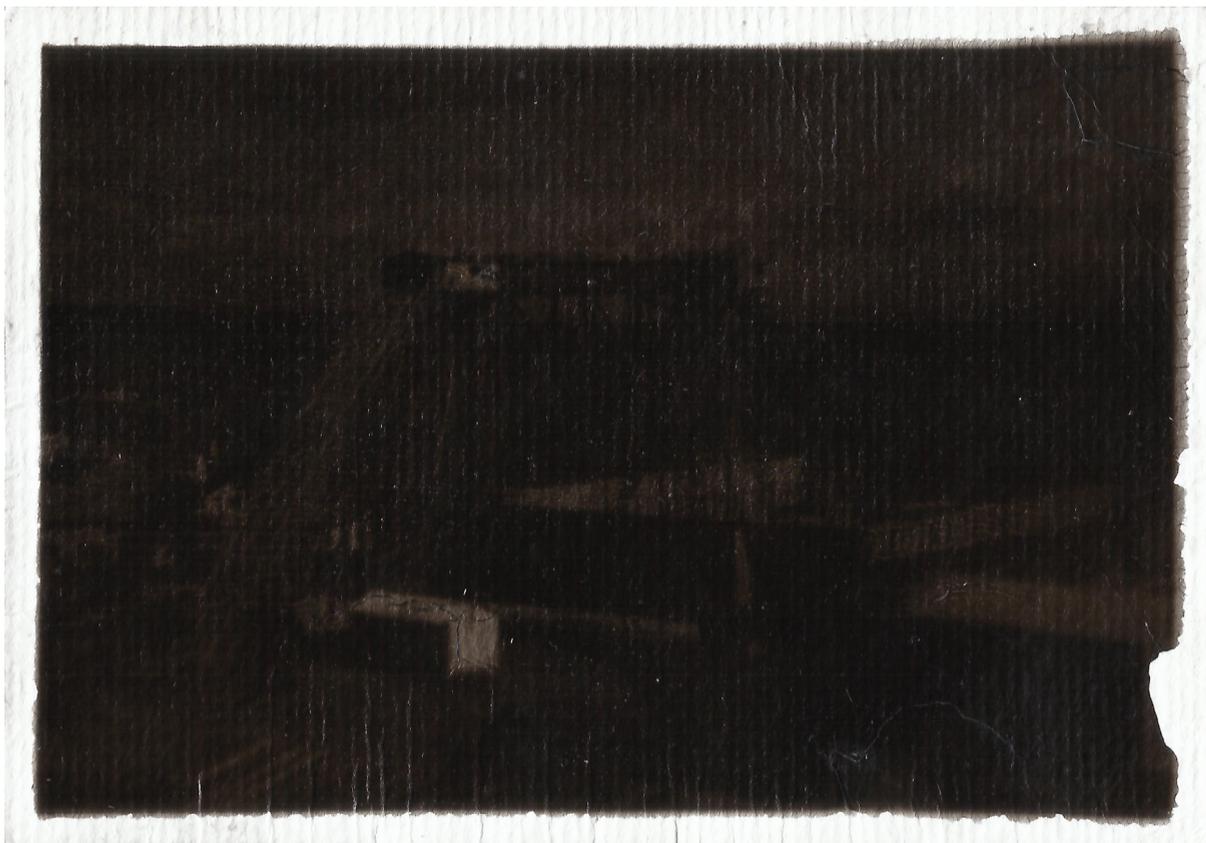
Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



SHOOTER Y ASERRADERO DE MINA ELENA, (AUTOR Y
FECHA DESCONOCIDOS)

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, PUERTO DE MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



MUELLE DE MINA ELENA, (AUTOR DESCONOCIDOS), 1932.
Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



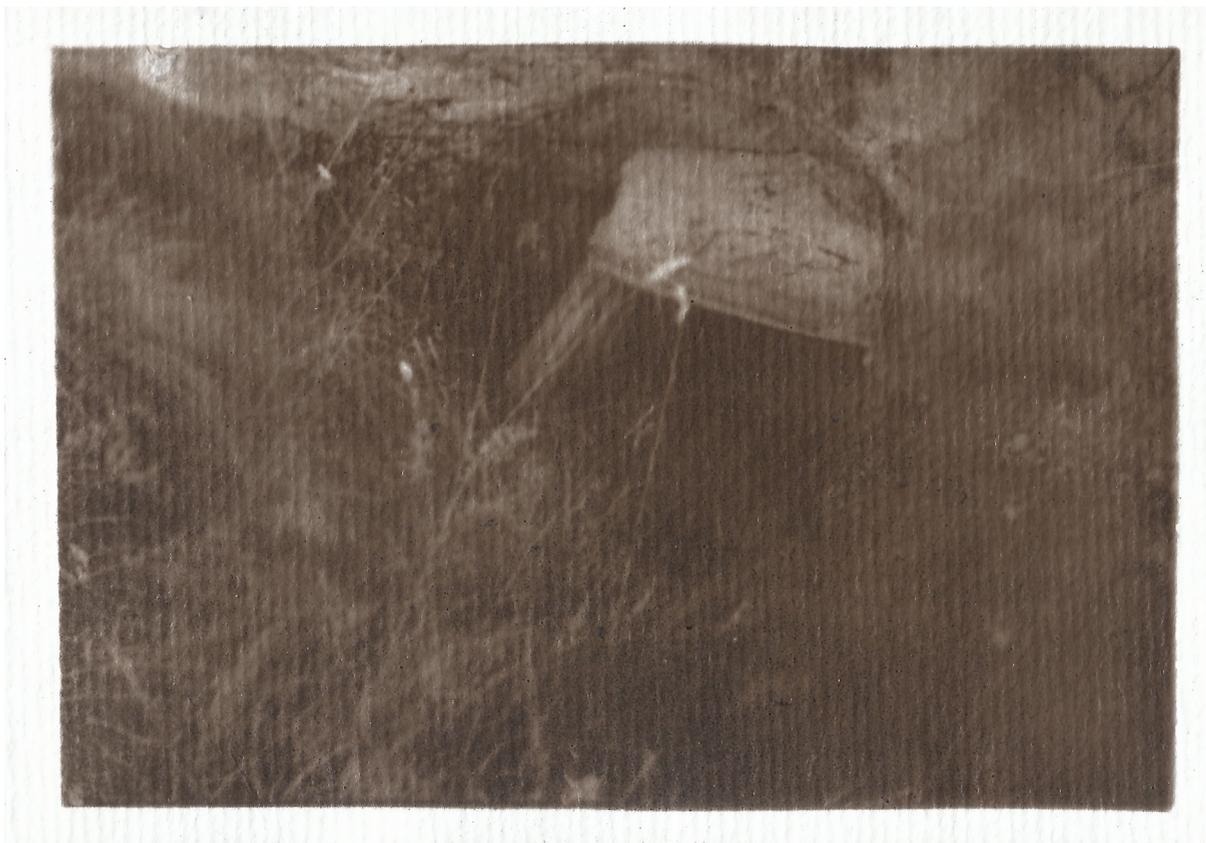
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, GALERIA DE MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



ASERRADERO DE MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA
DESCONOCIDOS),

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



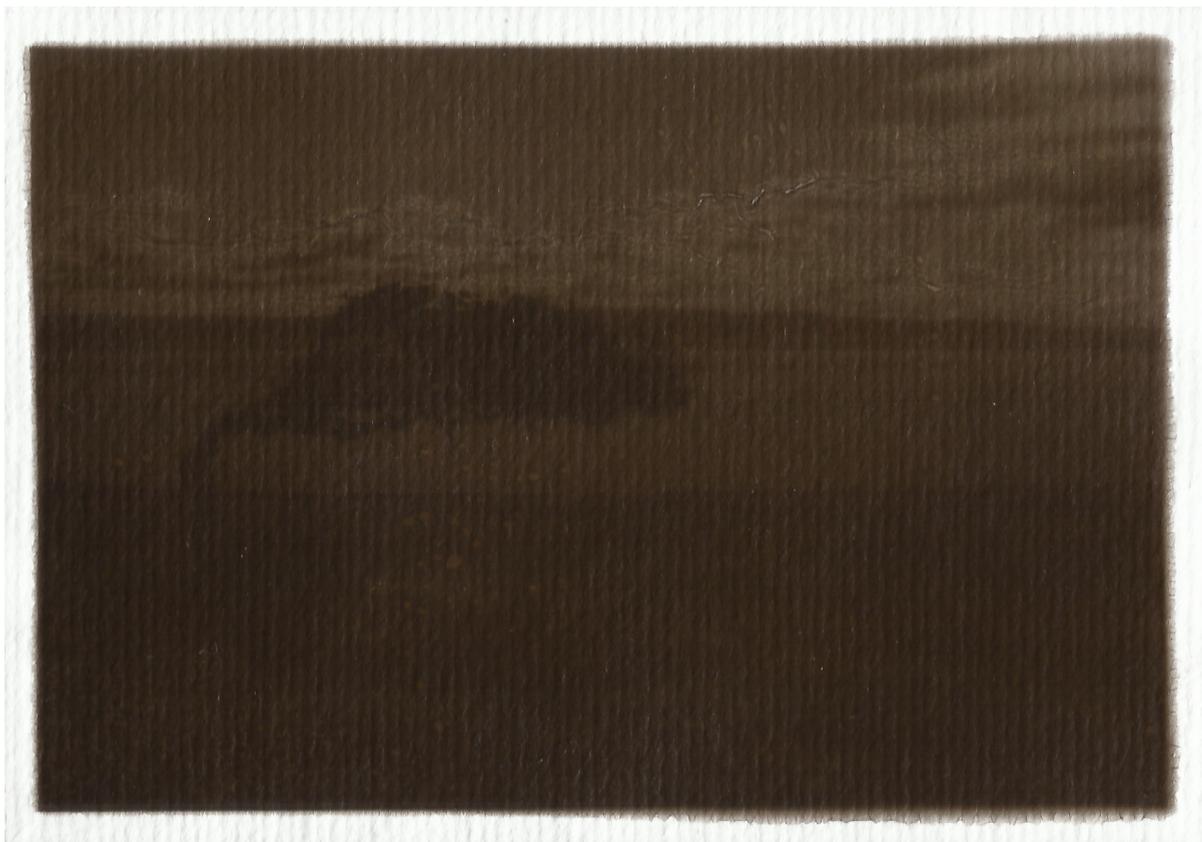
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

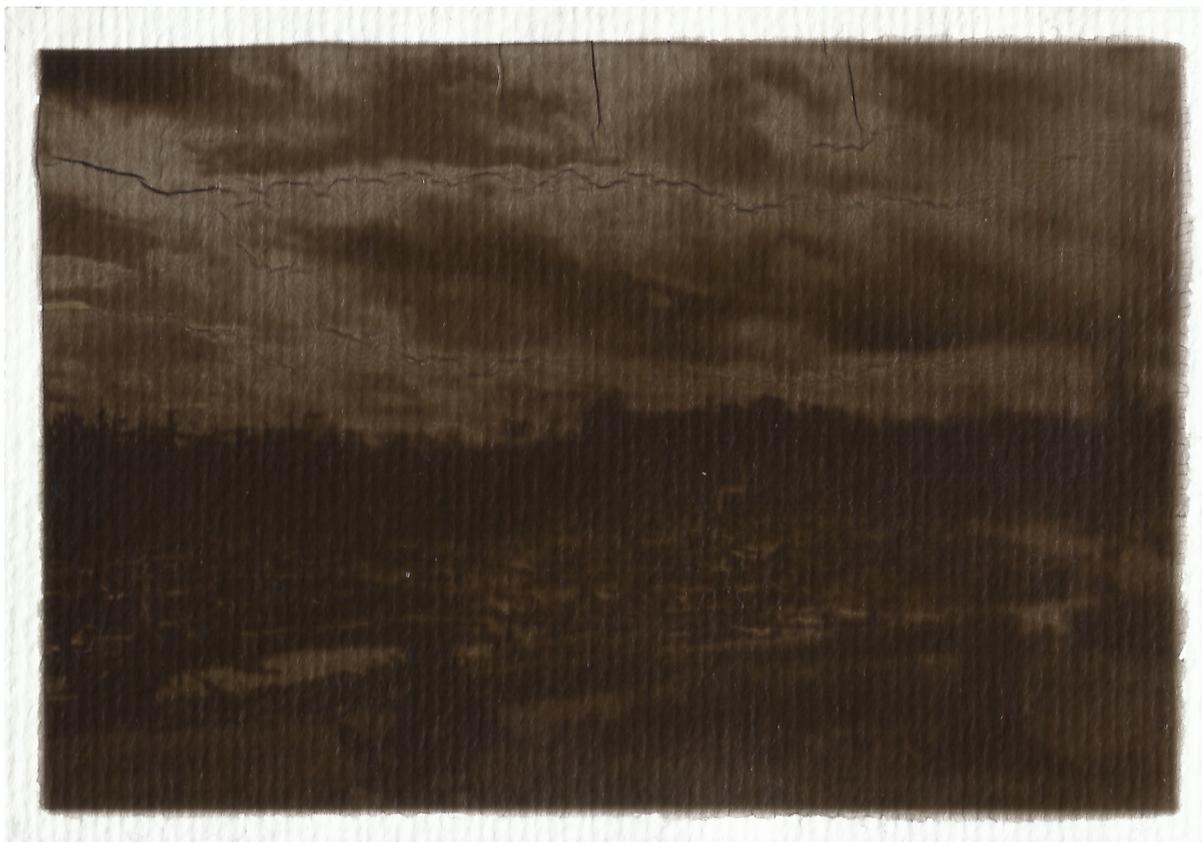
Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



TALA DE BOSQUE NATIVO EN MINA ELENA, (AUTOR Y
FECHA DESCONOCIDOS),

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



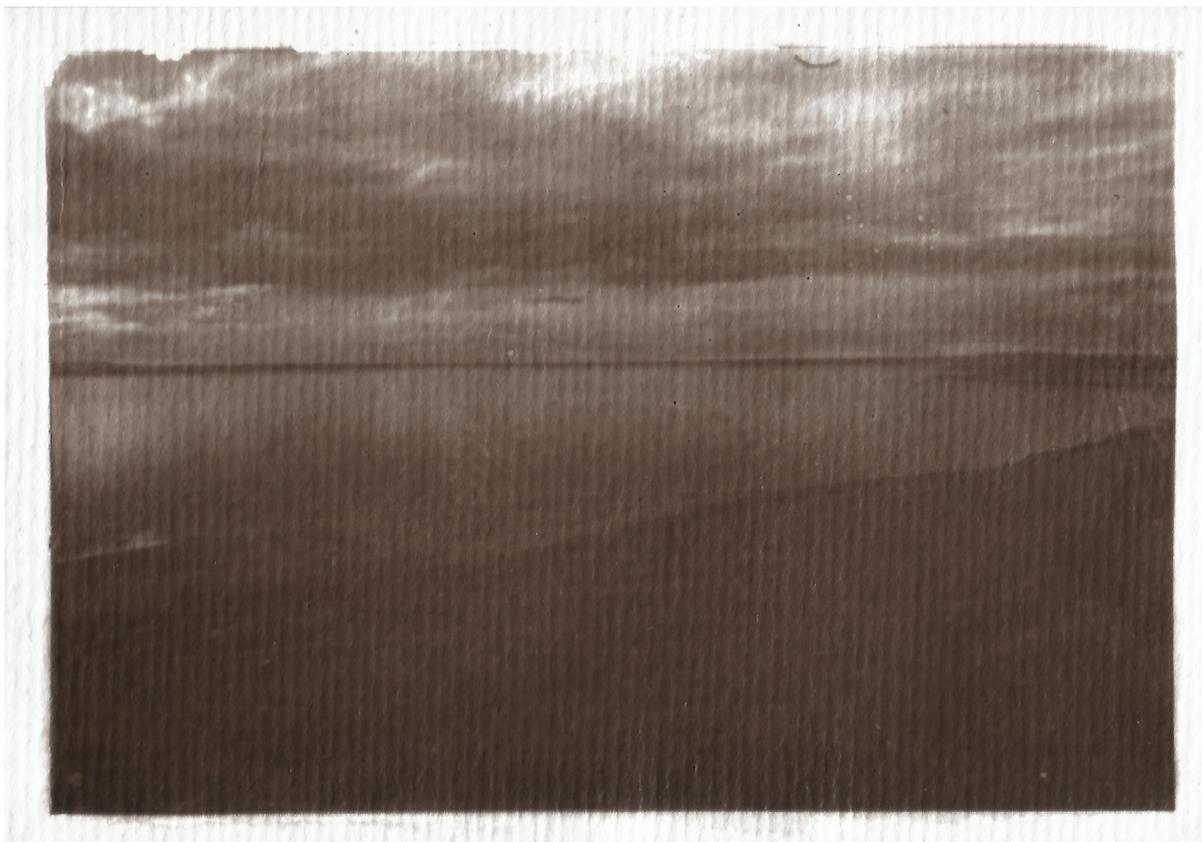
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPRIA, MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



MINA ELENA, (AUTOR DESCONOCIDO), 1943.

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



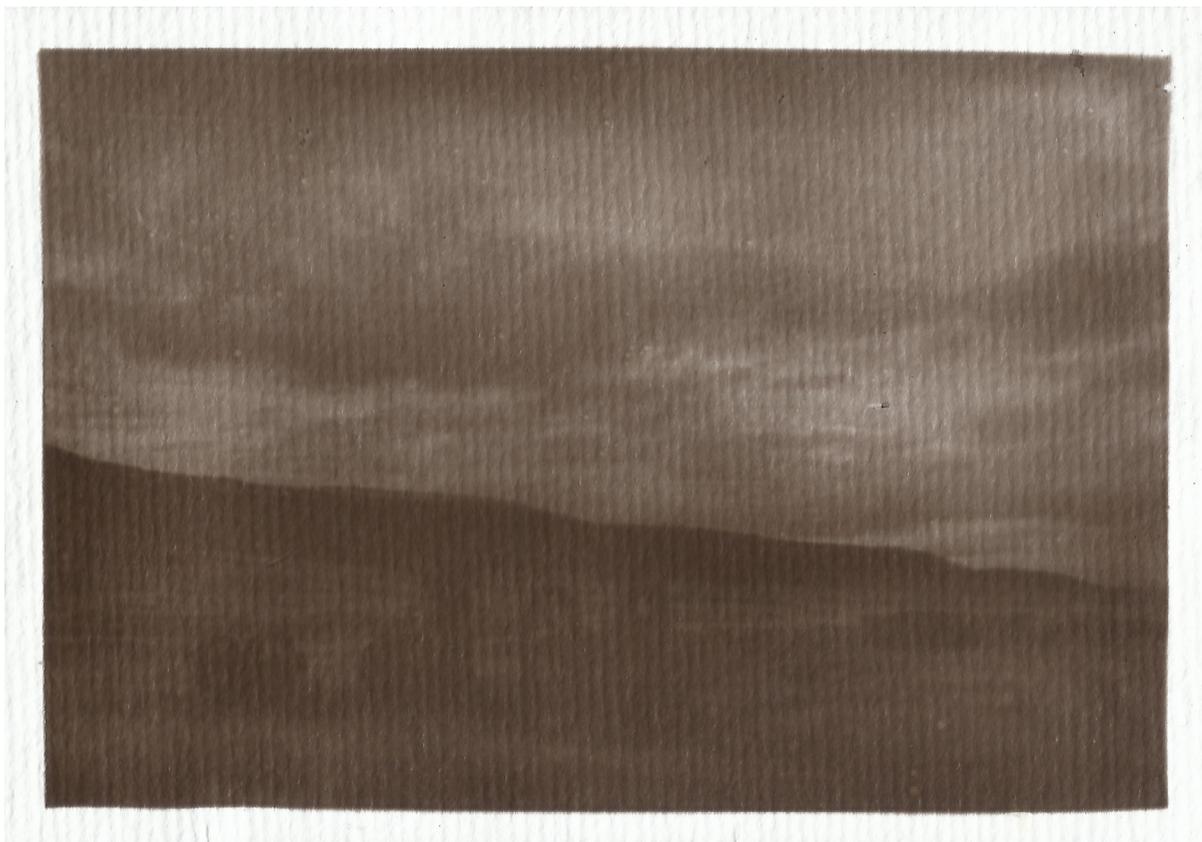
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, VESTIGIOS DE MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



MINA ELENA, (AUTOR DESCONOCIDO), 1943.

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



MINA ELENA, (AUTOR DESCONOCIDO), 1943.

Archivo de Mateo Martinic, rescatado desde El Carbón en Magallanes Historia y Futuro. (Punta Arenas: Mina Invierno, 2015), 77.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, VAGONES DE MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

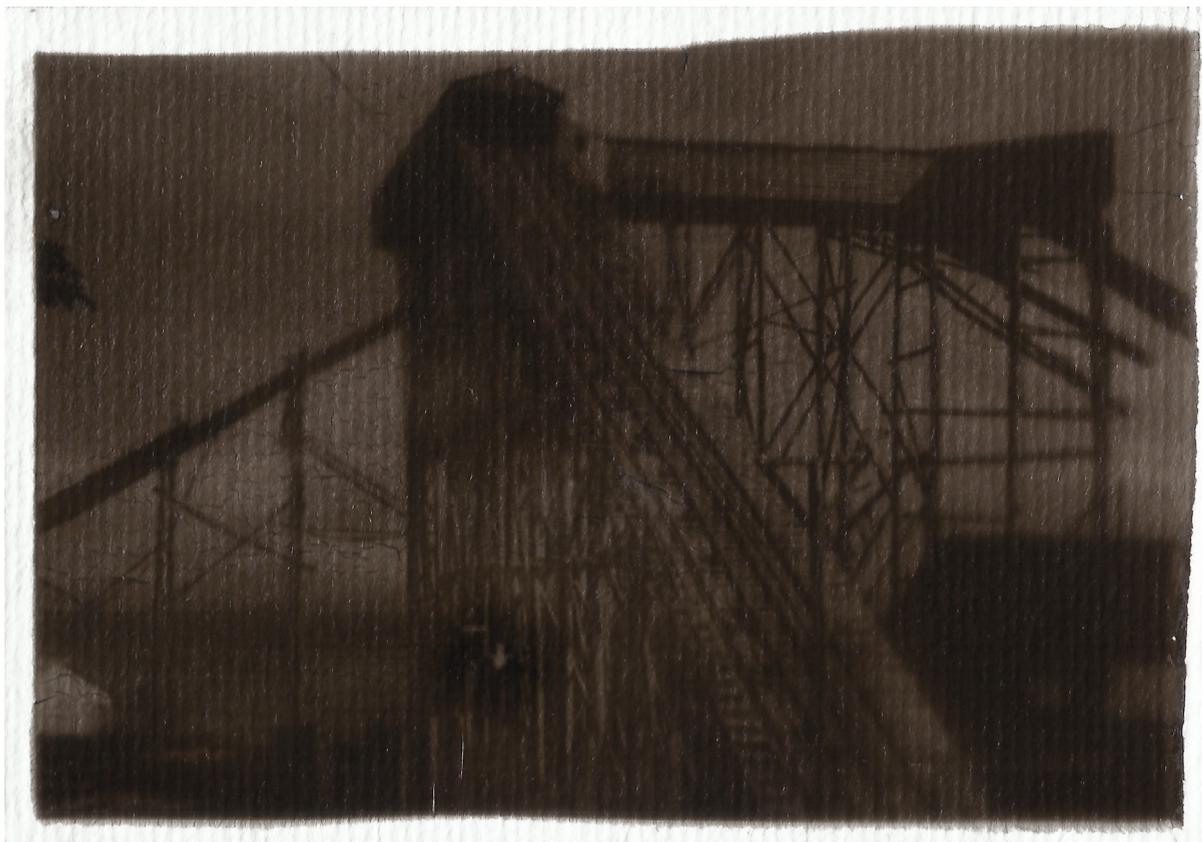
Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



SHOOTER DE MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA
DESCONOCIDOS)

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



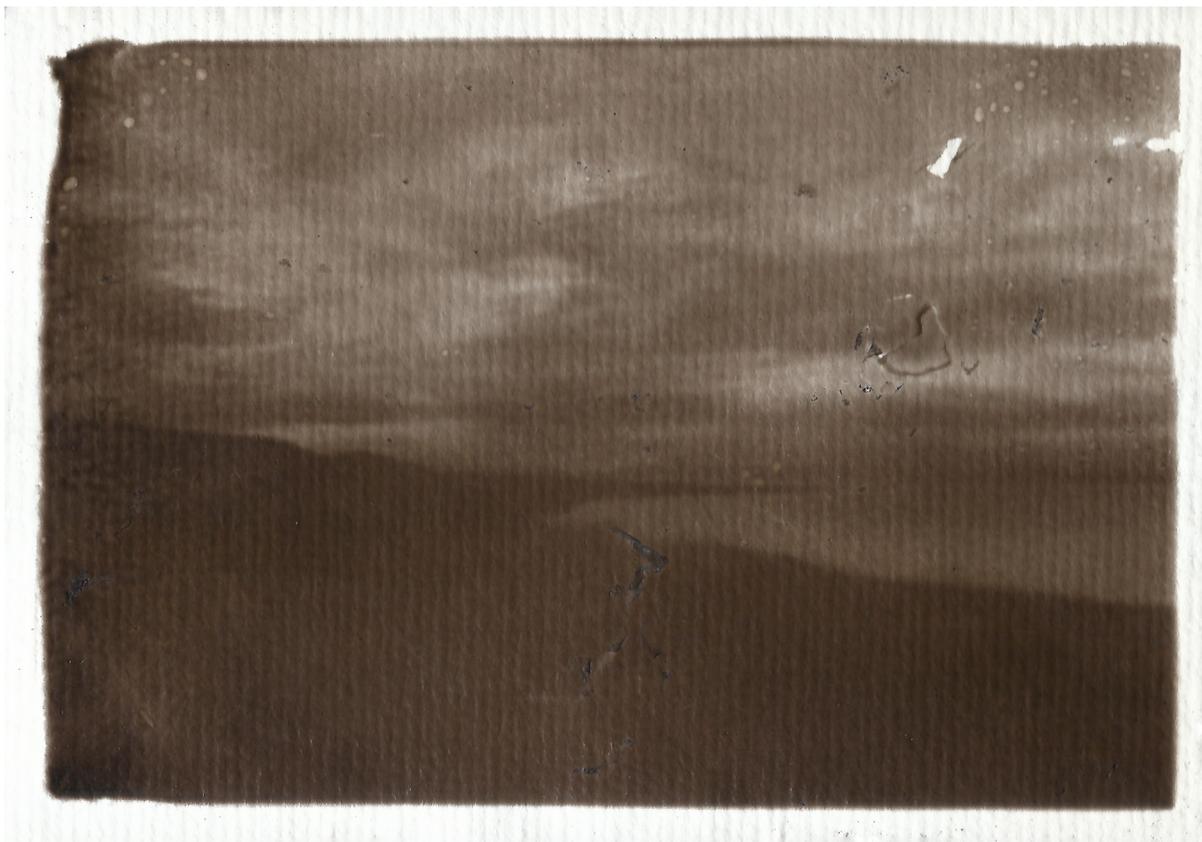
IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



| AUTORIA PROPIA, MINA ELENA, 2019.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm



MINA ELENA, (AUTOR Y FECHA DESCONOCIDOS)

Fotografía propiedad del Archivo fotográfico histórico,
Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la
Patagonia, Universidad de Magallanes.



IMPRESIÓN AL CARBÓN

Gelatina pigmentada con polvo de carbón.

Dimensiones: 128x88mm

Conclusiones

Al cierre de esta investigación y proyecto no queda más que revisar si ha cumplido con los objetivos que fueron planteados en un principio, y a pesar de existe una satisfacción personal al decir que sí, cumple con todo (o al menos su mayoría), mi sensación final es que hay algo que falta, hay algo que nunca concluye; porque este ha sido un largo camino, con pausas, con incertidumbres, inserto en una contingencia global que hoy más que nunca nos hace valorar nuestro presente, y es justamente esa incertidumbre que nos rodea la que nos hace mirar al pasado y ver como han actuado otros en circunstancias similares a la nuestra, es ahí donde el rol de la historia cobra su relevancia y nos tranquiliza, nos hace ver que

siempre hay un mañana, a pesar de que hoy pareciera nunca acabar.

Encerrados y apartados, hemos tenido que adaptarnos a nuestras nuevas circunstancias, unas que son tan sorprendidas que en la conformación de *Frágiles y combustibles* jamás se podría haber intuido, porque si hay algo que este proyecto no ha podido concretar es justamente salir al mundo, ser visto, tocado, ser sentido, ser paisaje, por lo que ante esto su salida digital no termina de hacerle justicia, no lo expande hacia los otros, no porque su recepción sea acotada o no se muestre en su totalidad, sino porque su propia materialidad necesita un espacio íntimo que la pantalla no puede otorgar; en las palabras de Walter Benjamin: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.”¹. Por esto, la reproducción en digital del proyecto termina por encasillarlo en un archivo, una salida global que respeta sus principios pero no su propia aura.

Pero entonces, ¿qué se espera de este proyecto?; Al ser un objeto que nace como una inquietud personal naturalista y autobiográfica, y que encuentra en su camino la historia de todo

¹ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” En *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 20.

un poblado minero, se espera que pueda ser apreciado por quienes esta historia les llega de cerca, por quienes desconocen mina Elena y cual fue su relevancia para el desarrollo de la región de Magallanes, por quienes incentivan el modelo extractivista sin miras hacia el futuro o por quienes lo combaten mediante el activismo medioambiental, ya que al fin y al cabo este proyecto es una representación de paisaje atemporal que involucra pasado, presente y futuro en un mismo sistema como experiencia, debido a esto su circulación siempre ha sido pensada como objeto de arte interactivo en galerías y/o museos que estén abiertos a la posibilidad de exploración sensorial que entrega el proyecto en sí.

Si bien su real alcance fuera del universo del diseño puede aún ser una intriga, lo cierto es que puede aportar mucho para la propia disciplina partiendo por su metodología, la cual obliga a involucrarse, a sincerarse en que todo lo que construimos parte desde una subjetividad que no podemos obviar y que como diseñadores tenemos un rol clave en la comunicación, por lo que es nuestra responsabilidad levantar proyectos honestos que desde su núcleo sean una fabricación del alma. En este caso concreto, la investigación de campo fue esencial no solo para levantar material, sino para comprometerme con la historia y el lugar al que se referencia, así como visitar distintos sitios dentro de la ciudad

que se encargan de conservar la memoria de Magallanes como el Instituto de la Patagonia o la Prensa Austral, espacios donde existen registros históricos no digitalizados y que cuyo acceso es restringido por la fragilidad de los mismos; por ello, poner al alcance de todos fragmentos de la historia es una labor que como diseñadora revalida mi vocación.

A su vez, el ejercicio de experimentar con carbón mineral y sus posibilidades como material demuestra que aún hay muchos campos que explorar desde la gráfica y que las decisiones técnicas influyen en como se percibe un proyecto, debido a que son la última capa que sensibiliza una obra. Como ejemplo, ya se ha mencionado que *Frágiles y combustibles* debe su nombre a las propias características del lignito y la memoria, pero además, todo el proyecto se configuró alrededor de este material reconociendo sus virtudes y limitantes a la hora de trabajar con él, transformándolo en un lenguaje para la obra. Sin embargo, los lenguajes que el diseño puede configurar no siempre tienen que ser a partir de una materialidad concreta, pueden ser diagramas, formas o matices cromáticos, los que entre un amplio abanico de particularidades pueden resignificar un proceso creativo desde la forma para hablar del contenido.

Los aprendizajes que rescato de esta travesía son de diversa índole, desde la documentación hasta el descubrimiento y perfeccionamiento de nuevas técnicas de representación, no obstante, a lo largo del proceso siempre existió la inquietud por definir y enmarcar el proyecto dentro de lo que se asocia al diseño gráfico, pero no fue hasta que comenzó a estructurarse cada pieza del proyecto como un sistema completo que toda duda desapareció al ver como todo conectaba de forma híbrida y orgánica. Y es que finalmente el diseño, si no se apoya de otras disciplinas no puede avanzar; tanto el dibujo, fotografía, escultura y pintura, son artes que nutren al diseño desde sus campos particulares pero que no se cierran a explorar en pos del mensaje que quieren transmitir. Es por esto que definiendo un diseño abierto y receptor de nuevos medios, que involucre el continuo estudio y práctica del arte y oficio para ampliar su campo de acción.

Desde un punto de vista personal, considero que es importante que el diseño refleje nuestro contexto social y cultural, más allá de que esté implícito en nuestra forma de abordar los proyectos, necesitamos hablar de las transformaciones que vivimos como sociedad. En este sentido, los procesos políticos en los cuales se encuentra Chile en la actualidad me hacen desear que se abran más espacios para el debate entorno a nuestro modelo extractivista, cuyos

principios han sido denunciados en la presente investigación y puestos en tela de juicio sobre su continuidad si queremos un país que mire hacia el desarrollo y la sustentabilidad. Así mismo, el cuidado y rescate de las zonas protegidas para convivir en armonía con la naturaleza y sus ciclos es un tema que desde el comienzo de este proceso ha sido relevante. Hoy, mina Invierno, el caso de problemática medioambiental que me llevó a recorrer Isla Riesco, ha concluido sus operaciones debido a la resolución del Tercer Tribunal Ambiental de Valdivia que anuló la aprobación de nuevas tronaduras en el sitio, lo que representó una caída de su producción y posterior cierre. Si bien es una noticia esperanzadora para futuros casos en que exista daño ambiental y promoción de energías no renovables, existe todo un desafío entorno a la reconversión de trabajadores cuyo sustento ha desaparecido y con ello, parte de su historia, volviendo a pasar por el ciclo en el que una vez se vio envuelto mina Elena.

La temática medioambiental también revisita el problema del paisaje sobre el cual me gustaría conceder una última reflexión, ya que vivimos una era individualista en la cual las personas se ven reflejadas en cada estímulo, en cada imagen y en cada paisaje. La idea de pertenencia se ha vuelto realmente amplia puesto que nuevas generaciones consideran que pertenecen al espacio virtual donde las líneas geográficas no

existen y por lo tanto está la noción colectiva de ser ciudadanos del mundo, apropiándose de todos los espacios, públicos y privados, a la vez que comparte los que están más a su alcance con otras personas por lo que el territorio digital se vuelve abierto para todos y queda preguntarnos, ¿qué pasa con el paisaje? Podemos intuir que al distorsionarse tanto la barrera entre pertenencia, familiaridad y entorno, el paisaje también muta a ser percibido por sus cualidades estéticas estandarizadas y se ovaciona desde la novedad en la era digital. He allí el reto que encuentra el diseño al enfrentarse con una sociedad que consume desde cada frente global; abordar temáticas desde la empatía y la sensibilidad, reflejar que existimos como comunidad en ejercicio de nuestra individualidad para así levantar proyectos que no sólo deslumbren por su estética sino que además sean capaces de transmitir un mensaje que atañe a la condición humana y su entorno, sea digital o físico.

Finalmente, espero que *Frágiles y combustibles* demuestre que el hacer desde lo análogo es una alternativa que, si bien puede considerarse en desuso, otorga un aura especial al resultado final, por lo que vale la pena rescatar tecnologías y oficios en declive e integrarlos a nuestro trabajo para conseguir resultados únicos y significantes en cada ocasión.

Agradecimientos

Llegados al fin de este largo camino, no me queda más que agradecer a quienes hicieron que todo este viaje culminara en uno de los proyectos más lindos y enriquecedores que he podido concebir:

En primer lugar, al profesor Daniel Reyes León, quien supo hilar mis pensamientos y me instó a desarrollar el proyecto apenas me escuchó hablar de él, sus consejos siempre han sido bienvenidos y me siento afortunada de poder haber trabajado bajo su guía.

A Danilo Tobar Salinas, Víctor Sierpe y Fabiana Martín, miembros del Centro de Estudios del Hombre Austral, Instituto de la Patagonia; quienes

gestionaron los permisos de acceso y uso de las fotografías de mina Elena, y que sin su disposición este proyecto no hubiese podido concretarse.

Al profesor Hugo Rivera-Scott, quien alimentó la curiosidad acerca de la temática del paisaje y guió los primeros acercamientos al estudio del mismo. También, a Francisca Armijo, cuyo camino se cruzó con el mío y decidimos navegar juntas en *Representación del paisaje como imaginario de país. Análisis de visualización artística del paisaje en la pintura*, investigación que sentó las bases para *Frágiles y combustibles*.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia quienes siempre me han apoyado, creído en mis capacidades y alimentado mis esperanzas, en especial a mi mamá y papá porque sin ellos este viaje ni siquiera hubiese comenzado, me entregaron todas las herramientas que estuvieron a su disposición y no dudaron ni un segundo en tomar mi mano y emprender esta aventura. A mi tata, quien visualizaba un futuro próspero para mí incluso cuando no llegó a conocer mi camino. A Eliseo, quien estuvo para contenerme en este proceso con amor y distensión. A Camila, quien me entregó comprensión y ayuda en los momentos que todo se veía cuesta arriba. A mi querida familia en Punta Arenas quienes me han brindado techo, comida y amor desde que tengo uso de razón, lo cual motivó mi interés en la región y cuya

ayuda fue un pilar esencial en el desarrollo de este proyecto. A Pancho cuya guía en la isla fue clave para reconocer el territorio y su historia. A mis amigos, por comprender y seguir a mi lado incluso cuando la comunicación se volvía escasa.

A todos, gracias,
muchas gracias.

Bibliografía

LIBROS Y CAPÍTULOS

Andaur, Rodolfo. *Paisajes Tarapaqueños*. Santiago: Metales Pesados, 2015.

Antonelli, Mirta. “Elementos para el análisis del discurso extractivista” En *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*, 26-29. Santiago: Quimantú, 2014.

Arfuch, Leonor. “La mirada como autobiografía: el tiempo, el lugar, los objetos” En *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, 27-60. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Arfuch, Leonor. “Memoria e imagen” En *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, 61-72. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Buenos aires: Paidós, 1989.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica” En *Discursos Interrumpidos I*, 17-57. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Castro, Fernando. “El arte (de perderse) en un bosque” En *Paisaje y Territorio*, editado por Javier Maderuelo, 83-142. Madrid: Abada editores, 2008.

Cuenca, Lucio. “Proyecciones del Chile extractivista” En *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*, 34-37. Santiago: Quimantú, 2014.

Cuenca, Lucio. “La profundización del extractivismo en Chile” En *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*, 112-114. Santiago: Quimantú, 2014.

Goffard, Nathalie. *Imagen Criolla: Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. (Santiago: Metales Pesados, 2013)

Guasch, Anna Maria. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

Gudynas, Eduardo. “Alternativas al extractivismo” En *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*, 131-136. Santiago: Quimantú, 2014.

Gudynas, Eduardo. “Los extractivismos en sus contextos globales, regionales y locales” En *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*, 11-24. Santiago: Quimantú, 2014.

Gudynas, Eduardo, Et. Al. “Los saberes colectivos” En *Memoria seminario internacional; Extractivismo en America Latina: Agua que no has de beber*, 53-92. Santiago: Quimantú, 2014.

Halbwachs, Maurice. “Memoria colectiva y el espacio.” En *La memoria colectiva*, 131-163. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

Halbwachs, Maurice. "Memoria colectiva y memoria histórica" En *La memoria colectiva*, 53-89. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

Halbwachs, Maurice. "Memoria colectiva y memoria individual" En *La memoria colectiva*, 25-53. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

Luginbühl, Yves. "Representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones" En *Paisaje y Territorio*, editado por Javier Maderuelo, 143-180. Madrid: Abada editores, 2008.

Lynch, Kevin. "La forma urbana" En *La imagen de la ciudad*, 112-144. La Habana: Ediciones de ciencia y técnica Instituto del Libro, 1970.

Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

Marchán Fiz, Simón. "Nuevos comportamientos Artísticos y extensión del arte" En *Del arte objetual al arte de concepto*, 151-232. Madrid: Ediciones Akal, 1994

Martinic, Mateo. *El carbón en Magallanes. Historia y Futuro*. Punta Arenas: La Prensa Austral, 2015.

Milani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Morales, Cristian. *Tras la Ruta del Carbón, la historia olvidada*. Punta Arenas: La Prensa Austral, 2014.

Munari, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Nogué, Joan. "Al margen. Los paisajes que no vemos" En *Paisaje y Territorio*, editado por Javier Maderuelo, 181-202. Madrid: Abada editores, 2008.

Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Sontag, Susan. "En la caverna de Platón" En *Sobre la fotografía*, 13-45. México: Santillana Ediciones

Generales, 2006.

Zlatar, Andelka, Guillermo Muñóz, y Rodrigo Ivanovich. *Historia del carbón en la reserva nacional Magallanes*. Santiago: Maval, 2019.

ARTÍCULOS

Acosta, Alberto. “Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición”. Ecoportal, 2012. https://www.ecoportal.net/temas-especiales/mineria/extractivismo_y_neoextractivismo_dos_caras_de_la_misma_maldicion/?cn-reloaded=1&cn-reloaded=1

Andermann, Jens. “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius* 13, no.14, (2008) https://www.researchgate.net/publication/28253439_Paisaje_Imagen_entorno_ensamble

Assmann, Aleida. “Memory, Individual and Collective”, *Oxford Handbooks Online*, (2006): 210-225.

Assmann, Aleida. “Transformations between History and Memory”, *Social Research* 75, no.1 (2006): 49-72.

Caro, Vania. “Economía de sitio, exposición colectiva”. 2013. <http://esculturayescena.blogspot.com/2013/05/economia-de-sitio-exposicion-colectiva.html>

Fernandez, René, y Sebastián Arriaza. “Lecciones de los fracasos del modelo extractivista chileno”, *Revista Chilena de Economía y Sociedad* 11, no.2 (2017): 38-50

Guasch, Anna Maria. “Los lugares de la Memoria: El arte de archivar y recordar”, *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, no.5 (2005): 157-183.

Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”, *Teoría* 6-5 (1975): 150-162. <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

King, Sandy. "The carbon transfer process" AlternativePhotography.com, 2010.
<http://www.alternativephotography.com/the-carbon-transfer-process/>

Martinic, Mateo. "La Minería del Carbón en Magallanes entre 1868 - 2003", *Historia* 37, no.1 (2004): 129-167.

Mazzei de Grazia, Leonardo. "Los británicos y el carbón de Chile", *Atenea. Ciencia arte y literatura. Revista de la Universidad de Concepción*, no.475 (1997): 137-167
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:98816>

Noguer, Ester. "Paisaje o paisajes?". *Revista Iberoamericana de Turismo* 2, no.2 (2012): 23-29.
<http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/675>.

Pelfini, Alejandro, y Rodolfo Mena. "Oligarquización y extractivismo. Cerrojos a la democratización de la política ambiental en Chile" *Perfiles Latinoamericanos* 25, no.49. (2014): 251-276.

Smets, René. "Carbon printing". Picto Benelux, 2010.
http://www.picto.info/carbondoc/carbon_RS.pdf

Vega Cantor, Renán. "Extractivismo, enclaves y destrucción ambiental" *CEPA*, no.19 (2014).
<https://rebellion.org/extractivismo-enclaves-y-destruccion-ambiental/>

INVESTIGACIONES

Armijo, Francisca, y Daniela Saavedra. *Representación del paisaje como imaginario de país. Análisis de visualización artística del paisaje en la pintura; Investigación Base Memoria*. Santiago: Universidad de Chile, 2018.

Flores González-Moro, Isabel. *El imaginario del paisaje; Tesis doctoral*. Tenerife: Universidad de La

Laguna, 2012.

Llinares Solbes, Clara. “¿Qué contienen los paisajes?” En *El arte del paisaje: dimensión pedagógica y cultural; Tesis de grado*, 17-22. Soria: Universidad de Valladolid, 2014.

Santiago Martín de Madrid, Paula. *Visiones del entorno; paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales; Tesis Doctoral*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

Anexos

A continuación se presentan documentos, fotografías y ensayos que han sido parte del proceso de trabajo.

Permisos de uso y acceso fotográfico

Para acceder a la mayoría de fotografías históricas de mina Elena tuve que entrar en contacto vía correo electrónico con Danilo Tobar Salinas, coordinador de la sección de historia en el Centro de estudios del Hombre austral en el Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes.

En este intercambio de correos la mayoría tiene avisos de confidencialidad por lo que no es posible adjuntarlos todos, sin embargo fue necesario el envío de una carta y formulario declarando el uso que se le daría al archivo.

Finalmente, tras 9 meses de gestión fueron enviadas 16 fotografías correspondientes a mina

Elena bajo el compromiso de reconocer su valioso aporte en la conformación del proyecto.

Daniela Saavedra Pittet <daniela.saavedrapittet@gmail.com>
para danilo.tobar ▾

jue, 30 de may. de 2019 02:13 ☆ ↶ ⋮

Estimado,

Junto con saludar me dirijo a usted en búsqueda de orientación. Mi nombre es Daniela Saavedra y estoy realizando la memoria de mi proyecto de título el cual investiga el paisaje de Isla Riesco, más concretamente los vestigios de Mina Elena, es por eso que buscando tuve acceso al libro "Historia del Carbón" el cual cuenta con registros fotográficos extraídos del Archivo fotográfico histórico del Centro de estudios del Hombre Austral. Al consultar en su biblioteca online no pude encontrar ninguna de las fotografías que buscaba por lo que preferí preguntarle directamente ya que su correo se encuentra en el formulario de contacto, ¿De qué manera puedo acceder a las imágenes que están en el archivo referentes a mina Elena? no puedo consultar directamente en sus bibliotecas ya que soy de Santiago y por lo que he podido buscar los sitios de consulta de mi universidad y biblioteca tampoco tienen mucho material. Quedaré atenta a su respuesta ya que estas imágenes son fundamentales para mi investigación. Muchas gracias, Saludos.

danilo tobar salinas <danilo.tobar@umag.cl>
para mí ▾

jue, 30 de may. de 2019 14:43 ☆ ↶ ⋮

Estimada Daniela saludos cordiales, en relación a su consulta la plataforma AIKE de nuestra Universidad sólo contiene una muestra de las imágenes que tenemos en nuestro archivo. Si necesita alguna de las fotos de mina Elena debe enviar una carta al suscrito con copia a la Directora del Instituto de La Patagonia Dra. Flavia Morello, donde explique el uso que hará de las imágenes, estas tienen un costo de \$ 25 000 c/u, pero si es una estudiante podemos realizar un canje y nos proporciona una copia de su tesis para que quede en nuestra biblioteca.

Quedo atento a sus comentarios.

Fraternalmente:

Danilo Tobar Salinas
COORDINADOR
Centro de Estudios del Hombre Austral
Instituto de La Patagonia
Universidad de Magallanes
Sección Historia

Daniel Reyes Leon <danielreyesleon@gmail.com>
para danilo.tobar, mí ▾

📧 jue, 20 de jun. de 2019 11:50 ☆ ↩ ⋮

Estimado Danilo:

Mi nombre es Daniel Reyes León, soy académico de la Escuela de Diseño, en FAU, Universidad de Chile, y te escribo para enviar una carta de solicitud, en beneficio de mi alumna de tesis Daniela Saavedra, para ver si pueden darle acceso a los archivos fotográficos y documentales de la Mina María Elena.

La carta, tal como le indicaste a Daniela, va dirigida a la Dra. Flavia Mora y a ti.

Espero la puedan tener en consideración pronto, en vista que Daniela viajará a Punta Arenas, como parte de su investigación, durante el mes de julio.

envío un cordial saludo y adjunto la carta

Daniel Reyes León

Adrede Editora - www.adrededitora.cl

BACO, Batuco Arte Contemporáneo - www.bacoarte.org





Santiago, 20 de junio de 2019.

Estimados Dra. Flavia Morelo, directora del Instituto de la Patagonia, y Daniel Tobar Salinas, coordinador del Centro de Estudios del Hombre Austral.

Me dirijo a ustedes en calidad de director de Proyecto de Título, de la egresada de Licenciatura en Diseño de la Universidad de Chile, Daniela Saavedra, quien se encuentra realizando su trabajo de tesis bajo mi tutela, para optar al título profesional de Diseño Gráfico.

Daniela, gracias a sus vínculos familiares y como parte de su biografía personal, tiene un especial interés en trabajar con aspectos territoriales y culturales de la Región de Magallanes, y ha desarrollado una investigación en torno a la construcción del asentamiento de la Mina Elena, actualmente desaparecido, y que mantiene algunos vestigios en la Isla Riesco.

Como parte de su investigación, ha viajado en diversas ocasiones al lugar antes mencionado. Aun así, ha buscado referencias bibliográficas y fotográficas de este asentamiento. Como parte de su investigación, ha dado con el archivo fotográfico que ustedes poseen, el cual es de sumo interés para poder desarrollar su trabajo.

Por este motivo, les pido amablemente si pueden colaborar en el proceso de titulación de Daniela, facilitando –en el marco de lo posible– el acceso a dicho archivo para usos y fines académicos. Ante esto, Daniela propone dar una contraprestación la cual implicaría la donación de su Tesis de Titulación (Con título aun por definir), y estudiar la posibilidad de generar alguna actividad de extensión que vincule los tópicos abordados en su investigación con la planificación de actividades del Instituto de la Patagonia.

Y para que así conste, firmo con fecha 20 de junio de 2019.

Daniel Reyes León
Académico Escuela de Pregrado Unificada
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Daniela Saavedra Pittet <daniela.saavedrapittet@gmail.com>
para danilo ▾

20 ene. 2020 20:13



Estimado Danilo,

Le escribo debido a que la Dra. Fabiana Martin me informó que esta vía de comunicación está disponible para contactarme con usted.

Es difícil que pueda recordar mi situación pero el año pasado le escribí para solicitar fotografías referentes al asentamiento minero Elena de isla Riesco, también le envié una carta con copia a la Dra. Flavia Morelo de parte de mi profesor de tesis Daniel Reyes para poder acceder a dichos archivos.

Sinceramente desconozco el material que tienen por lo que no puedo ser más específica en mi petición, mi tesis trata la memoria del asentamiento por lo que cualquier archivo es útil y entre más pueda recopilar es mejor.

Muchas gracias por su tiempo, sé que está con licencia médica por lo que aprecio mucho toda esta gestión.

Saludos Cordiales.

Daniela Saavedra Pittet <daniela.saavedrapittet@gmail.com>

7 feb. 2020 01:41 ☆ ↶ ⋮

para Fabiana, victor, danilo ▾

Estimados,

Adjunto el formulario de condiciones de uso de la imágenes completo con una salvedad, y es que el nombre del proyecto por ahora es sólo tentativo aunque es muy probable que sea el nombre final. Por otro lado también tengo una duda respecto a las copias de la memoria que deben ser adjuntas ya que no sé si requieren un formato especial (empastadas, anilladas, a color, en blanco y negro) o eso queda a mi criterio.

Por último, el uso que le daré a las fotografías será de análisis en la memoria de este proyecto experimental en donde busco conocer la historia del asentamiento minero Elena a través de la evolución de su paisaje, además es posible que se utilicen a modo de material sensible en el proyecto final el cual aún esta en proceso, este consiste en una caja fuerte que en su interior tendrá reproducciones de las fotografías a fin de indicarse como "objeto encontrado". Cabe destacar que estas reproducciones serán únicas y no buscan ser distribuidas, sólo se utilizarán en la presentación ante la comitiva de evaluación y eventuales muestras del proyecto en el ambiente académico.

Quedo atenta a sus respuestas.

Saludos.

...



danilo tobar salinas <danilo.tobar@umag.cl>

11 feb. 2020 21:38 ☆ ↶ ⋮

para mí ▾

En relación a las copias debes aportar dos en formato simple sin estampillas ni nada especial, las copias son ingresadas a nuestra biblioteca del Instituto de La Patagonia. Atento a tus comentarios.

Danilo Tobar Salinas
COORDINADOR
Centro de Estudios del Hombre Austral
Instituto de La Patagonia
Universidad de Magallanes
Sección Historia



Instituto de la Patagonia

Universidad de Magallanes

Avenida Bulnes N° 01890, Casilla 113-D Punta Arenas - Región de Magallanes y Antártica Chilena - Teléfono (56-61) 207051, Fax (56-61) 212973 - <http://www.umag.cl>

**CENTRO DE ESTUDIOS DEL HOMBRE AUSTRAL
ARCHIVO FOTOGRAFICO HISTÓRICO
SECCIÓN HISTORIA**

CONDICIONES DE USO DE LA COLECCIÓN FOTOGRAFÍAS CENTRO DE ESTUDIOS DEL HOMBRE AUSTRAL

Para acceder a una imagen digital de alta resolución de esta colección debe estar registrado y logeado en este sitio

El Centro de estudios del Hombre Austral (CEHA) es propietario de los derechos de reproducción de todas las imágenes que se encuentran disponibles en el catálogo, a excepción de aquellas en que se indique lo contrario. Por lo tanto, todo uso debe ser expresamente autorizado por el CEHA de forma previa.

Al hacer efectiva la tarifa señalada en la web, el usuario está facultado para hacer uso de dicha imagen sólo con el fin declarado y por una sola vez. En caso de requerir una reutilización, se solicita nos informe vía correo electrónico a danilo.tobar@umag.cl para su autorización, la que no necesariamente implica un nuevo pago si el uso es con fines de investigación o proyectos que no impliquen venta al público de ejemplares o acceso en donde se incorpore la imagen.

La autorización no permite en ningún caso su utilización en publicidad, reventa de imágenes digitales o impresas, propaganda política o en usos que impliquen desvirtuar o menoscabar el prestigio del autor de la imagen. Para el caso de uso para exposiciones de fotografía o publicaciones monográficas debe indicarse previamente en el momento de la solicitud.

Para el uso con fines exclusivamente de investigación y en que no se considere la venta al público del resultado del trabajo en que se utilizará la imagen, el solicitante puede presentar una solicitud de gratuidad y/o de descuento, el que será evaluado de acuerdo al mérito, pertinencia y fines del proyecto.

Cada usuario deberá además:

1. Completar íntegramente todos los datos solicitados; además es obligación especificar el uso que se dará a las reproducciones fotográficas.
2. Citar al pie de la imagen el crédito completo de la imagen según se indique en la ficha correspondiente y señalar en los créditos generales la propiedad de las imágenes como "Colección CEHA Archivo Fotográfico Histórico Armando Braun Menéndez" indicando el número de página en que aparezcan.
3. El permiso que el CEHA otorga es válido sólo para el uso detallado en esta solicitud. El material no podrá ser reutilizado sin una nueva autorización escrita y previo pago cuando corresponda.



Instituto de la Patagonia

Universidad de Magallanes

Avenida Bulnes N° 01890, Casilla 113-D Punta Arenas - Región de Magallanes y Antártica Chilena - Teléfono (56-61) 207051, Fax (56-61) 212973 - <http://www.umag.cl>

4. Dos copias de la publicación que contenga el material fotográfico solicitado, deberá ser enviada sin costo alguno para el Centro de Documentación del Instituto de la Patagonia.

5. El Centro de Estudios del Hombre Austral, se reserva el derecho de rechazar la presente solicitud.

La infracción de alguno de estos puntos implica no respetar las condiciones establecidas para el uso de las imágenes, las cuales se declaran conocer al visitar y utilizar esta web, lo que generará las sanciones correspondientes y dará el derecho al CEHA de ejercer las acciones legales establecidas en la Ley 17.336 y otros cuerpos legales. Asimismo, el CEHA podrá sancionar al usuario infractor limitando o prohibiendo su acceso a las imágenes del archivo fotográfico por el tiempo que estime suficiente.

Todas las imágenes que se encuentran disponibles en el sitio web están protegidas por la ley de propiedad intelectual 17.336. El CEHA conserva todos los derechos sobre las imágenes que componen el "Archivo Fotográfico Histórico Armando Braun Menéndez" y su respectiva documentación.

DATOS DEL PROYECTO

Nombre del Investigador: Daniela Saavedra Pittet

Institución: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Nombre del Proyecto: Frágiles y Combustibles; De la memoria al carbón.

Danilo Tobar Salinas
Profesor de Historia
Encargado del Archivo Fotográfico


Nombre y firma
del Investigador responsable del Proyecto

Punta Arenas 7 de Febrero de 2019

danilo tobar salinas <danilo.tobar@umag.cl>
para mí ▾

📧 13 feb. 2020 18:00 ☆ ↶ ⋮

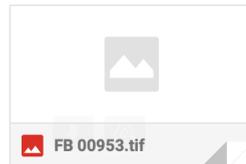
Estimada adjunto algunas imágenes solicitadas.

Saludos y atento a tus comentarios.

Danilo Tobar Salinas
COORDINADOR
Centro de Estudios del Hombre Austral
Instituto de La Patagonia
Universidad de Magallanes
Sección Historia
61 2207000
61 2207059

⋮

16 archivos adjuntos



Bitácora

En el primer viaje a Isla Riesco llevé una libreta de apuntes para ir señalando los aspectos más importantes del mismo. Su confección fue incómoda al estar itinerando todo el tiempo, sin embargo fue de mucha utilidad para el proyecto.

En ella no solo está adjunto mi relato sino que contiene instantáneas del 2019 y 2020 en la isla, flores secas recogidas en el trayecto y un mapa confeccionado en papel mantequilla que señala en color rojo la existencia de minas abandonadas.





Itinerario / Mayo 2012

- Martes 14 - Domingo 14
- Miércoles 15
 - Recorrido Seno Otway
 - + Mina Invierno
- Jueves 16
 - Recorrido Seno Skyring
 - + Minas abandonadas
- Viernes 17
 - Zonas sin intervención / protegidas
 - No privados.

· Miércoles, 15 de Mayo, 2014.

Arribamos a Isla Riesco a las 10:43m y enseguida emprendimos la ruta por la orilla del seno Otway con la idea de vislumbrar Mina Invierno, sus actuales condiciones y dimensiones.

Al avanzar por la única ruta disponible somos testigos de un paisaje intervenido por el hombre, con grandes extensiones de terreno ocupadas por estancias privadas, animales de granja y algunas aves que corresponden a la fauna local, estas condiciones responden a una zona no protegida de la Isla que al cambio, son terrenos privados y acondicionados para efectos de una vida rural.

En general, la Isla se siente deshabitada pero los avistamientos de salmoneras industriales y vehículos de carga se contraponen a esta visión de un paisaje →

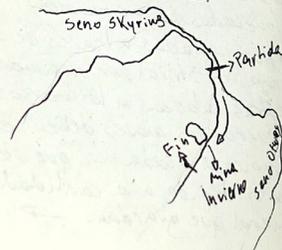
desierto y natural, asimismo, desagües, canales profundos y montañas de sedimento artificiales dan cuenta de una intensa actividad extractiva en el suroeste de la isla.

Hacia el medio día nos vemos inmersos en los terrenos de tina Invierno, aislados por un letrero que delimita la zona, desde allí las actividades productivas son más evidentes y corrientes, como por ejemplo, un gran invernadero con especies de flora nativa y exótica emerge al hacer un viraje, dicho invernadero nace como una iniciativa para contrarrestar el impacto medioambiental y reforestar las áreas intervenidas por el ~~trabajo~~ trabajo minero una vez este haya finalizado, →

o el hotel Las Bandurrias el cual alista al grueso de la fuerza laboral de la mina.

A pesar de que desde la perspectiva del camino no se ve la mina como tal y su acceso es completamente restringido, uno de los sectores más impresionantes y que dan cuenta de la magnitud de los trabajos es el puerto de carga en donde cientos de toneladas de carbón son ~~de~~ transportadas a través de una manga industrial por encima de nuestras cabezas a los barcos cargueros los cuales deben ser remolcados cada vez que se llenan debido a la cantidad de mineral que guardan. →

A diferencia de lo que pueda parecer, la información que se pudo extraer de esta primera constatación de sitio es poca, debido a lo reservada y restringida que es la actividad en la mina, más aún en un momento donde las denuncias acerca de las maduras son recientes y los movimientos de un pronto cierre comienzan a agudizarse.



Carguero.
-Estos navios al estar completamente cargados deben ser remolcados para tomar ruta.



- Doble exposición Playa-Industria.
- las fotografías son acotadas y lesanas debido a los extraños y sensibles ángulos en la mira.





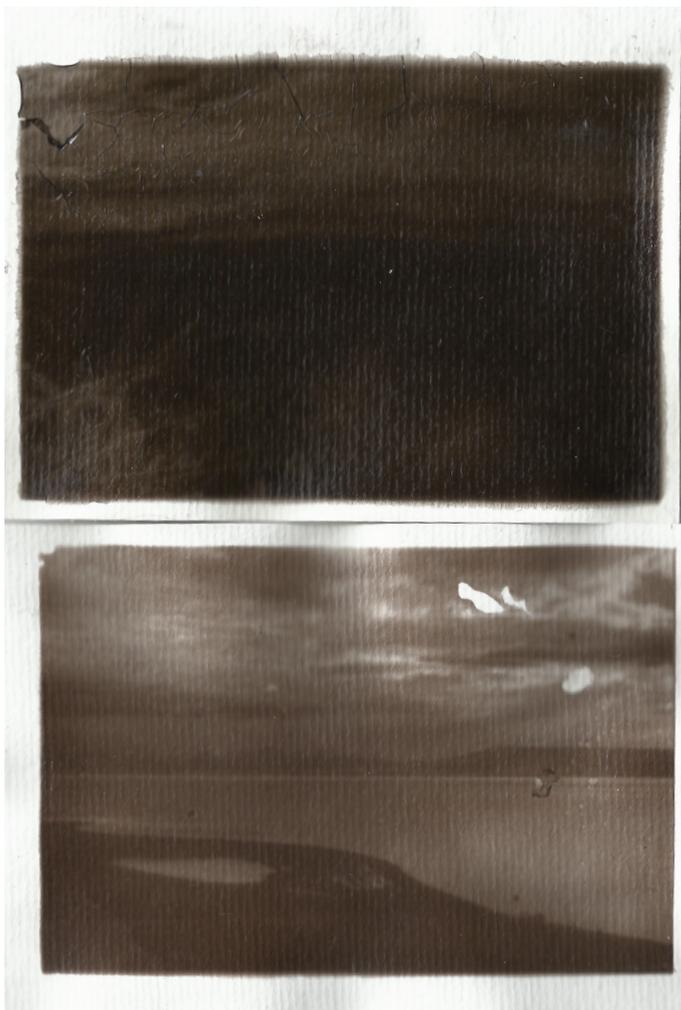


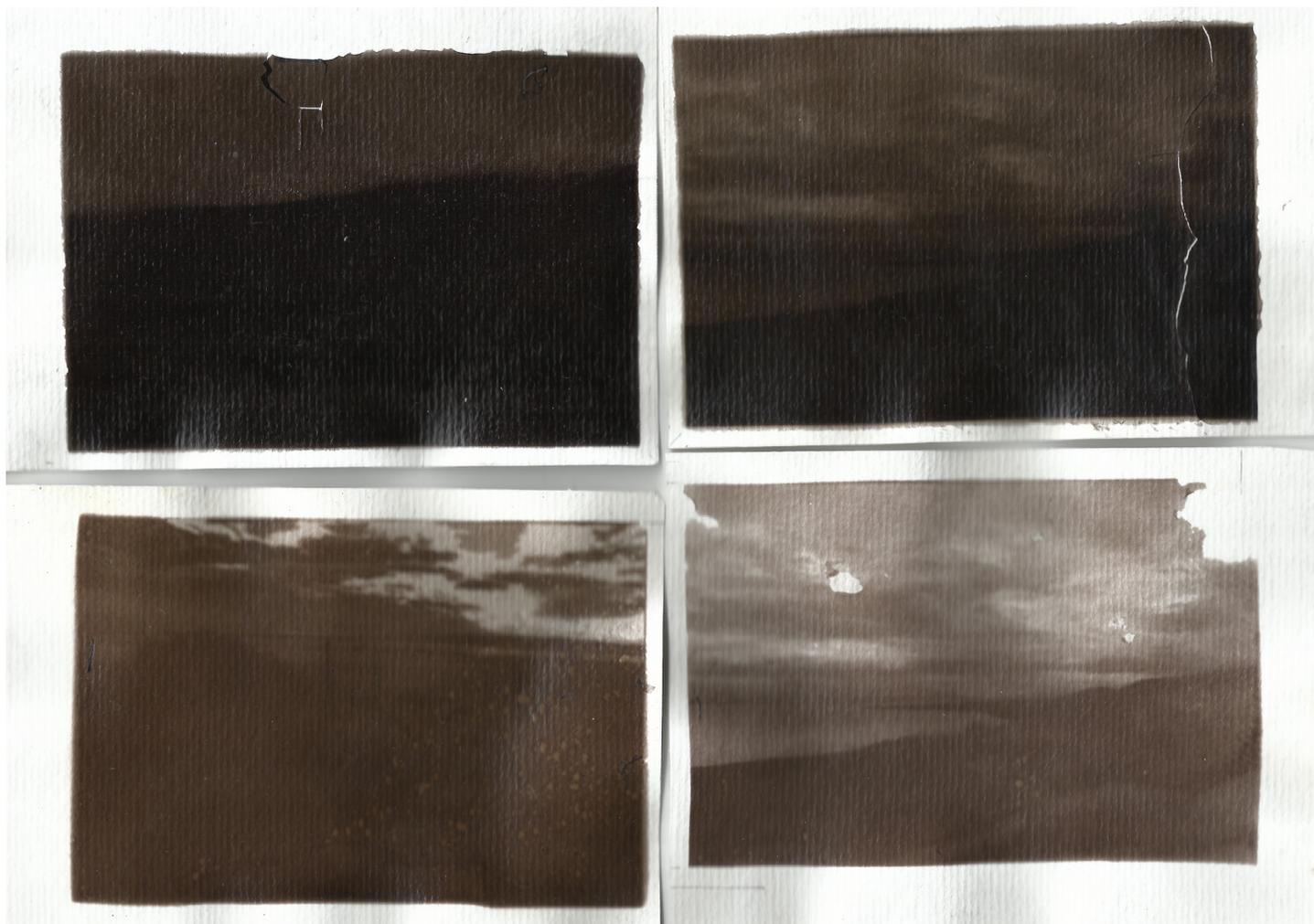


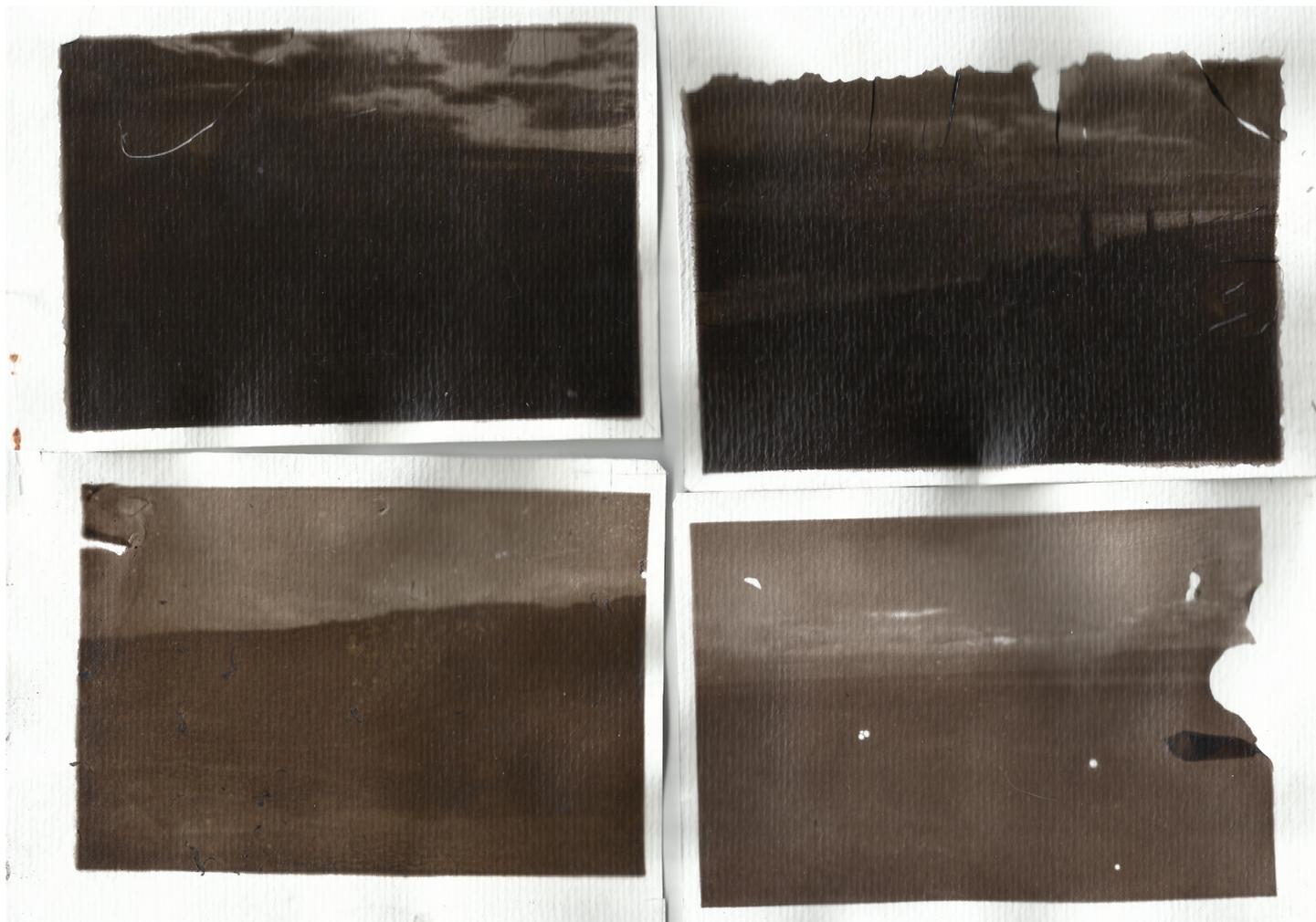
Fallos

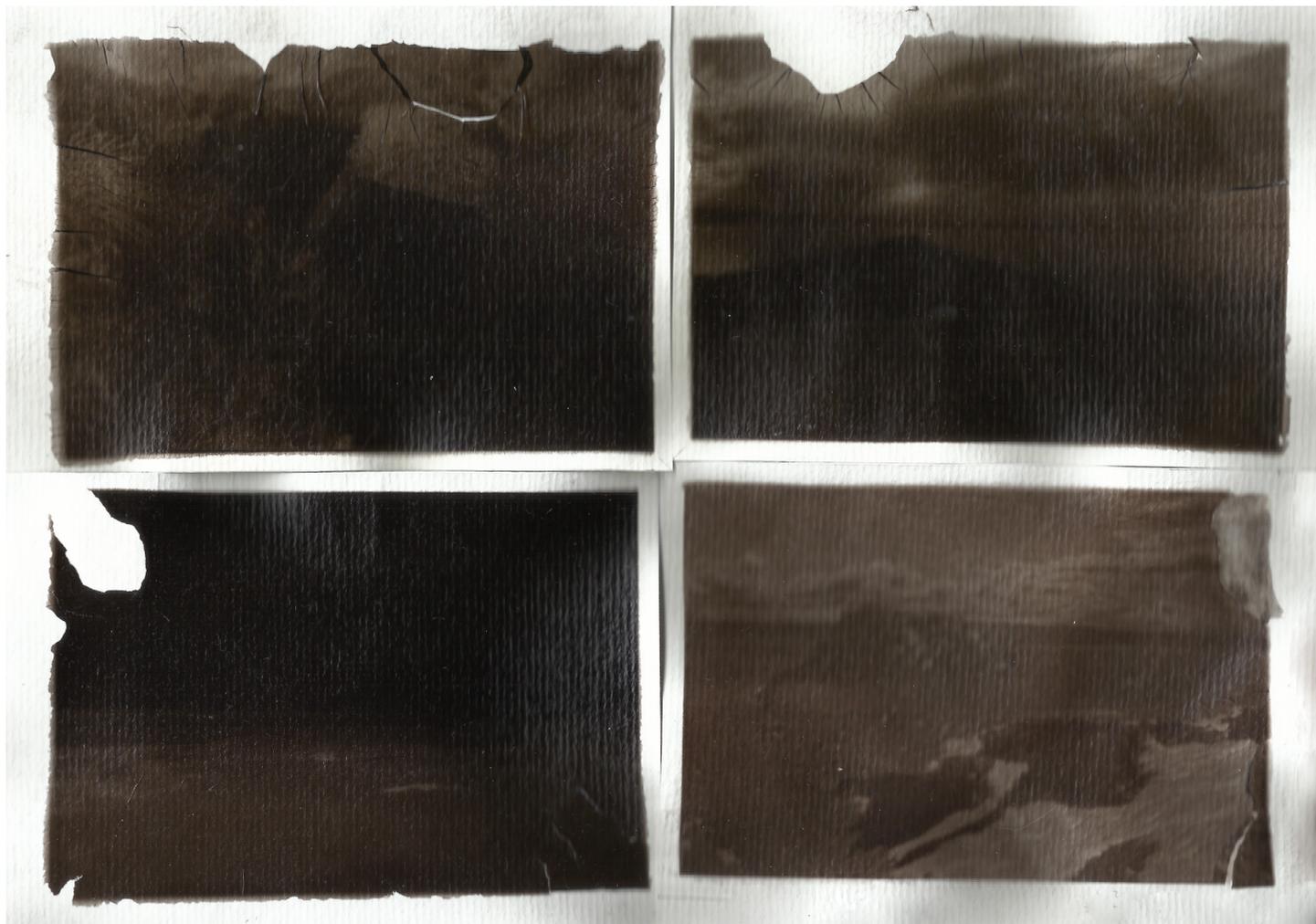
Con esta sección espero dejar constancia de que el trabajo de impresión a carbón fue un proceso complejo el cual estuvo sujeto a muchos ensayos y errores ya sea porque la exposición no fue la adecuada, porque la gelatina se desprendía del sustrato o porque simplemente se disolvían pedazos completos de la fotografía.

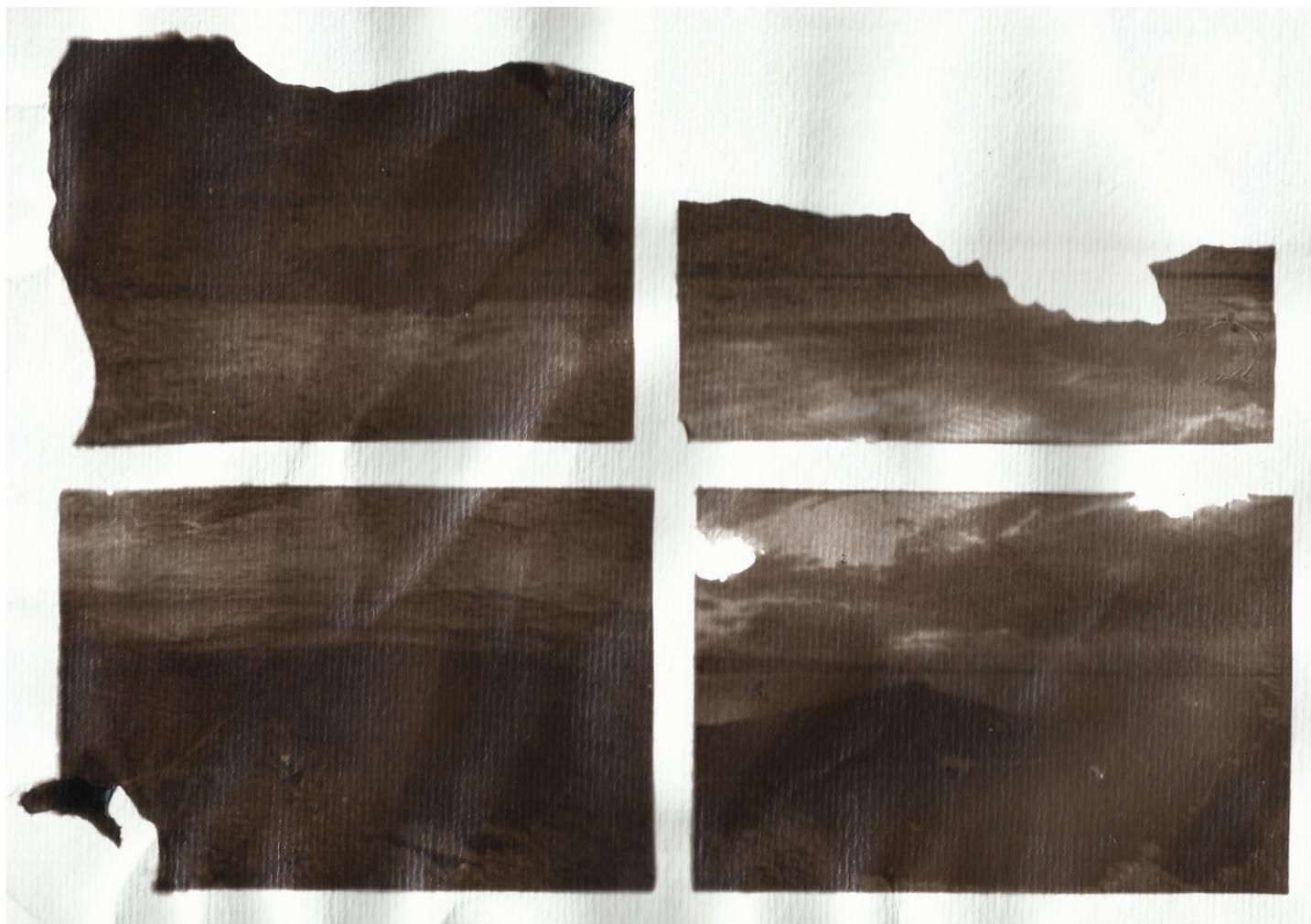
De un total de 60 impresiones se rescató la muestra de 24 que conforman el proyecto, y por ello la siguiente selección son todos los fallos que quedan como parte del aprendizaje de la técnica.

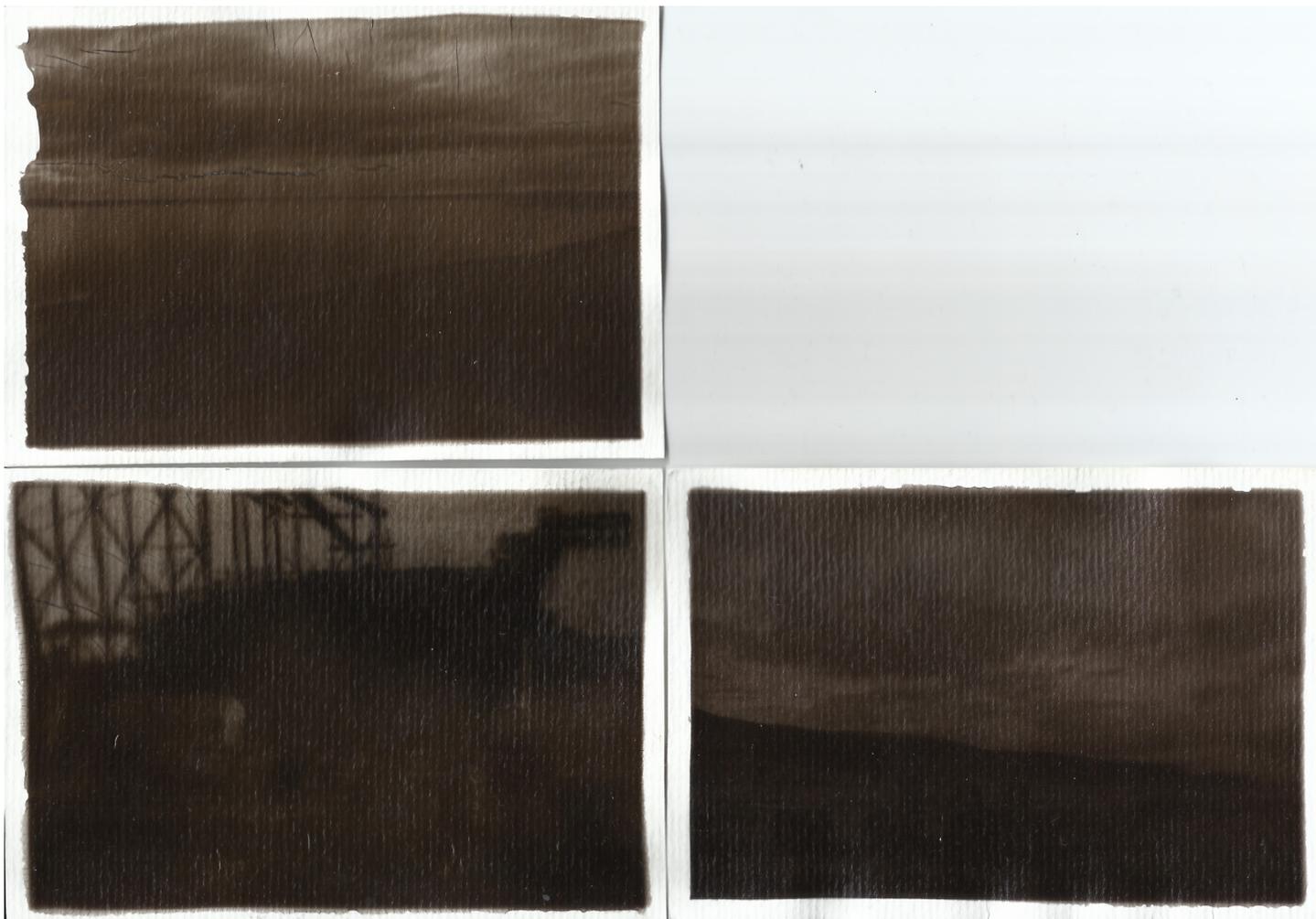














*Para Colombo y Pelusa quienes son el
hogar al cual vuelve mi corazón.*

