



**BIENVENIDO A CREAR**

**UNIVERSIDAD DE ARTES, CIENCIAS Y COMUNICACIÓN**

**Facultad de Arte, Diseño y Arquitectura**

**Carrera de Artes Visuales**

**PERFORMANCE: Sewell, un cuerpo social**

Proyecto para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes Visuales y Fotografía y al

Título Profesional de Artista Visual y Fotógrafa

Profesor guía:

Yennyferth Becerra.

Estudiante:

Catalina Mardones.

Incluye versión digital, CD-ROM

Santiago de Chile, Octubre de 2020

[Escriba texto]

## Índice

<b>Resumen</b> .....	3
<b>Estado del arte</b> .....	5
<b>Presentación</b> .....	7
<b>Capítulo I Cuerpo y performance</b>	
1.1. <i>Mi lugar de enunciación</i> .....	10
1.2. <i>La performance como disciplina artística</i> .....	10
1.3. <i>La performance como proceso cultural</i> .....	23
1.4. <i>La perspectiva de la relación con el espacio público, el espacio del otro</i> .....	25
1.5. <i>El cuerpo y la institucionalidad</i> .....	32
<b>Capítulo II La memoria social</b>	
2.1. <i>Lo colectivo como huella corporal</i> .....	37
2.2. <i>Historia social de Chile (Gabriel Salazar)</i> .....	39
2.3. <i>Sucesos de la Brader Cooper Company (el Teniente)</i> .....	45
2.4. <i>Cuerpo social, cuerpos, amputaciones, accidentes (Eduardo Castillo)</i> .....	47
<b>Capítulo III Performance social</b>	
3.1. <i>Historia de Sewell</i> .....	53
3.2. <i>Historias de los cuerpos en Sewell, todo lo referido a cicatrices</i> .....	92
<b>Capítulo IV Performance art</b>	
4.1. <i>Performance en el espacio público (Catedra, Plaza de armas, Universidad, Supermercado, Rancagua Centro Histórico)</i> .....	99
<b>Capítulo V Conclusiones</b>	
5.1. <i>Cicatrices sociales</i> .....	125

## Resumen

Hasta ahora, no me he encontrado con investigaciones que logren una relación directa entre vida y arte, que se den de una forma natural y espontánea, como es el caso de tomar elementos de la vida diaria para ser utilizadas de forma directa con el Arte conceptual. He observado que varios artistas toman elementos de la vida para transformarlos, y hacerlos parte de un trabajo artístico, pero esto sucede desde un afuera, y nunca perdiendo el lugar protagonista del artista. Me interesa el sentido social que puede tomar un trabajo artístico, utilizando al artista como un instrumento del público, de aquí mi interés por trabajar con la performance, una disciplina, donde existe una fuerte conexión entre el artista y espectadores, devolviéndole su protagonismo a este mundo, al cual se debe la obra de arte. Por otra parte, el encuentro social permite tocar temas muy relevantes para producir cambios, articulando un trabajo crítico, desde el cuerpo, a la memoria y la performance.

Esta memoria se basa en el trabajo realizado por cinco años en la escuela de Artes Uniacc, donde mi desarrollo artístico siempre se vio influenciado por los conceptos: cuerpo, performance, biografía. Por lo tanto mi investigación establece como hilo conductor lo biográfico, explorando diferentes disciplinas artísticas, desde la pintura a la búsqueda del cuestionamiento al entorno, llegando así al uso del cuerpo y la performance, donde se establece una contestación directa a la institucionalidad del arte. Este proceso fue posible mediante la investigación de la historia social de los pueblos, tanto de Chile como de Sewell, como también una investigación profunda al concepto de la performance.

La investigación, se estructura mediante tres capítulos. En el capítulo I, se desarrollan conceptos como, el cuerpo, la performance y la liminalidad ocurrida en instancias sociales. En el capítulo

II, se trata el tema de la memoria social, historia de Chile desde la mirada del historiador Gabriel Salazar y los sucesos históricos ocurridos en la Brader Cooper Company. En el capítulo III, se entrega una mirada a la historia del campamento Sewell, y algunas recopilaciones de relatos de sus ex habitantes, que hablan de cicatrices ocurridas en los años de vida en el campamento minero. Finalmente, en el capítulo IV, desarrollo lo que es la performance art, en el espacio público, a partir del trabajo artístico desarrollado como alumna en la Escuela de Arte Uniacc.

Palabras claves: Memoria, Cuerpo, Huella, Performance, Identidad, Sewell, Acción.

## ESTADO DEL ARTE

### **Problema de investigación:**

Investigar la analogía generada entre un cuerpo individual y cuerpo social. Ambos cuerpos se establecen como limitados y normados por diferentes estructuras de poder. Se busca poner en manifiesto las relaciones que se establecen en ambos cuerpos. La investigación de práctica artística y de memoria permitirá una forma de conectar de manera directa el arte con la vida.

### **Objetivos:**

1. Investigar la historia y memoria colectiva de los ex habitantes del campamento minero Sewell, como hecho histórico que pone de manifiesto los problemas sociales que se vivieron y que no se encuentran en la historia oficial.
  - 1.1. Generar la participación ciudadana, trabajando mancomunadamente con el círculo social Sewell articulando el tema de la memoria colectiva.
  - 1.2. Evidenciar el traspaso cultural de las antiguas generaciones, desde una mirada crítica al modelo de vida impuesto en el campamento Sewell, el que dejó huellas en sus ex habitantes, entregando una nueva mirada a la historia y memoria del campamento. Se buscan generar instancias para replantear una realidad en la actualidad, estableciendo diálogos con las nuevas generaciones.
  - 1.3. Incentivar la mirada de la comunidad minera en el mundo moderno.
2. Establecer la relación entre arte y vida tomando elementos de la vida cotidiana como material de trabajo.

- 2.1. Utilizar el cuerpo como material de reconstrucción de una historia social, donde la performance explora la problemática personal, política, económica y social, transformando al cuerpo en el medio para hablar sobre hechos ahí sucedidos.
  - 2.2. Dar cuenta de los problemas sociales, políticos y culturales de Sewell, y como el cuerpo de sus habitantes funciona como una matriz de carácter político, social, económico, en el que se plasman los distintos estados sociales y que se reflejan en las posturas geopolíticas de sus habitantes.
  - 2.3. Lograr un reconocimiento en el espacio público y con esto generar un dialogo entre los habitantes de Sewell y la ciudad de Rancagua.
3. Establecer una discusión entre mi cuerpo y el del “otro” cuerpo social, además cómo yo me reconozco en relación a ese otro, generando lazos de historia e identidad.
    - 3.1. Contribuir culturalmente al desarrollo de la comuna.

## Presentación

Mi proyecto de tesis tratará como tema central la relación entre cuerpo y memoria, cómo ambos conceptos se vinculan con el espacio. El cuerpo limitado por los estatutos de poder, como lo es la institucionalidad y la memoria, restringida por medio de su contexto. Se investigará el cuerpo como frontera, como entidad, como estatuto propio, que contiene nuestra subjetividad. Desde la Grecia clásica hasta la modernidad, se cree en la superioridad de la razón por sobre lo banal y marginal de la carne.

¿Qué marcas dejan en la piel, en la carne, en nuestra imagen corporal, los intercambios con el mundo? ¿En qué momento adquirimos conciencia del lugar corporal que habitamos?, ¿qué procesos y mecanismos intervienen en el logro de una representación acerca de quiénes somos y el cuerpo que poseemos? ¿Qué papel juega en dicha representación, nuestra experiencia con esta masa y materia, compuesta por orificios, extremidades, heridas, huellas, que llamamos piel?, ¿cuál es el rol del otro en este contexto?; es por medio de estas preguntas que se acciona el ejercicio artístico. El cuerpo deja de ser propio y se transforma en un cuerpo social que refleja los contextos socioeconómicos y los problemas que dominan nuestra vida cotidiana, transformándose en una unión entre arte y vida.

En mi caso, ocupo la performance como medio de expresión: el cuerpo del artista de performance es el soporte de la obra. Su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma, el cuerpo es una herramienta como un producto. Una especie de mercancía que permite la búsqueda del propio cuerpo, pudiendo convertirse en un tramado de significado y significantes, en objeto y sujeto de la acción.

Este proyecto, busca reconstruir parte del patrimonio inmaterial del ya desaparecido campamento Sewell, campamento de suma importancia en el desarrollo industrial del país. Gracias al sacrificio de sus habitantes, que contribuyeron en desarrollo de una comunidad e identidad e hicieron posibles todos estos procesos de desarrollo, pero que han recibido muy poco valor y reconocimiento por parte de los distintos actores sociales. Dentro de estos héroes anónimos que vivieron una vida de sacrificios en la montaña, se encuentra mi abuelo. Hombre trabajador y padre de familia, que vivió entre los años 30 y 70 en Sewell, y también trabajando en Teniente.

Todos esos años de vida en el campamento relatados por él, llenos de sacrificios, quedó plasmado en la pérdida corporal de su dedo, cuerpos marcados por acontecimientos de una vida esforzada, en *pos* de un desarrollo industrial, pero del que nunca han sido reconocidos o compensados por los dueños del mineral. Estas marcas en el cuerpo se relacionan de forma directa con mi trabajo, el que habla del cuerpo como transformador de cambios sociales, y como una matriz que va tomando formas de acuerdo a los procesos que se van desencadenando, como un material político.

Es por esto que nació la necesidad de hacerme cargo de mi historia familiar, aportando en algo a toda esa historia humana, que hablan de memorias que van pasando de generación a generación, como un reconocimiento a estas historias no oficiales. También la necesidad de trabajar directamente con las personas, por medio de actos performáticos, que establecen una conexión directa entre arte y vida, la cual debería ser la base para cualquier manifestación artística.



Este marco teórico está referido a este campamento por su notable relevancia al ser patrimonio de la humanidad, destacándose en su progreso en una época de la historia, pero omitiendo lo deficiente respecto a la humanidad con que eran tratados sus habitantes, todo esto englobado por un sistema totalitario.

Me gustaría sintetizar mi proyecto y trabajar con las personas que vivieron esa parte de la historia y como estos procesos de vida, quedaron evidenciados en sus cuerpos. Por otra parte, esta investigación valora el traspaso cultural de las antiguas generaciones con las de este momento, replanteando realidades desde una mirada más contemporánea, logrando la participación ciudadana, parte fundamental en la identidad de la comuna de Machalí.

## **Capítulo I – Cuerpo y performance**

### **1.1- Mi lugar de enunciación**

Mi trabajo artístico siempre ha tenido una estrecha relación con mi biografía. Estudiante de Arte, proveniente de una familia muy conservadora y tradicionalista, con un pasado histórico por parte de mi padre muy marcado, heredando una cultura machista y patriarcal. Esta cultura heredada, proviene de Sewell, campamento minero ubicado a 64 kilómetros de la ciudad de Rancagua. En este campamento nació mi abuelo y posteriormente mi padre quien vivió hasta su edad adulta, con el tiempo este campamento fue desalojado y sus habitantes fueron trasladados a la ciudad de Rancagua.

Rancagua, también fue mi lugar de nacimiento. Es una ciudad muy relevante en la historia de Chile, reflejado en su casco histórico, donde prima las construcciones antiguas de adobe y teja, además de varios lugares emblemáticos para la historia del país. Se puede decir que es una ciudad pequeña que ha ido creciendo, pero donde sus habitantes aún mantienen esa cercanía y sentido de comunidad de pueblo.

Posteriormente, comencé mis estudios superiores en Santiago pero siempre manteniendo esa conexión directa con Rancagua, cinco años viajando diariamente desde Rancagua a Santiago. Esta relación tan cercana con mis raíces siempre se vio reflejada en mi trabajo artístico, el que permanentemente mostró características biográficas, destacando conceptos como, ciudad, patrimonio e identidad.

### **1.2- La performance como disciplina artística**

La performance tuvo sus orígenes en Alemania a comienzos del siglo XX, formándose en el teatro, más específicamente surge en base a las ciencias teatrales. El concepto fue fundado por el alemán Max Hermann, quien producto de la inconsistencia del teatro existente, y queriendo ser más preciso, puso énfasis en el concepto de puesta en escena, idea que daría el sentido fundamental al teatro y no así la literatura, como se concebía desde un principio.

Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt (2008) explican que para Hermann: “El teatro y el drama son, según mi creencia, [...] en un principio contradictorios ya que es demasiado evidente que sus síntomas no pueden sostenerse constantemente: el drama es la creación de la palabra como creación artística del individuo, el teatro es el mérito del público y sus servidores” (p. 2). Siguiendo la definición de puesta en escena impuesta por Hermann podríamos indagar en tres conceptos claves: materialidad, medialidad y esteticidad.

El primero que definiremos será la *Materialidad*, término, donde el cuerpo del artista juega un papel clave. Es el material principal y fundamental, debido a su condición de movilidad, que le permite ser un elemento transitorio y fugaz, de forma única e irrepetible. El cuerpo al no ser un objeto fijo permite el desplazamiento en el espacio, dándole la condición de irrepetible a la performance. Sólo queda el instante en que fue realizada, aunque se logre una reproducción o registro de ésta, no será lo mismo, ya que su inmediatez y fugacidad son las que le dan el sentido; su esencia es lo que no puede ser reproducido, para esto, es el tiempo lo que enmarca e inscribe su desarrollo.

Las ideas planteadas y la interpretación de los espectadores no es el asunto más importante, sino lo que realmente toma importancia, son los procesos que se desencadenan mediante dos factores claves: el espacio y el cuerpo. Estos interactúan en un momento de

sincronía permitiendo crear realidades espaciales, en una fracción de tiempo. Todo esto permite un juego con el tiempo, convirtiendo a este en un factor sumamente importante, como una situación, un evento o punto de encuentro, el que propicia un aumento de la experiencia estética mediante su actualización temporal, puesto que bajo este punto de vista una performance puede tener un tiempo indefinido de horas, días, meses permitiendo una experiencia temporal. Muchas veces una performance se vuelve temporal mediante el agotamiento de los recursos materiales, como el desgaste físico por parte del performance, o la finalización intencionada de alguna acción.

Para entender mejor el sentido de una performance, deberíamos definir también el concepto de *Medialidad*, como aquel ordenamiento y funcionamiento de todos los participantes de una performance; actores y espectadores, quienes cumplen un rol fundamental puesto que ambos son necesarios e indispensables. En manos del espectador, se encuentra el desarrollo y desenlace de una performance. Su carácter social, donde se desarrolla un juego colectivo donde todos son parte esencial, tanto participantes como espectadores, generando interacciones y posteriores experiencias transformadoras en ese espacio colectivo de participación.

Todas las interacciones entre espectadores y performance son el punto central de la performance como obra, siendo importante la emergencia del acontecimiento de que algo sucede, más que lo que acontece realmente y las consecuencias que esto conlleva. Durante el proceso de la performance se producen transformaciones e intercambios de energía, entre producción y recepción, donde cada uno complementa al otro. También existen experiencias corporales que se producen en los espectadores, como el acto de la participación social en comunidad, mediante interacciones entre todos quienes se encuentran en ese momento, hasta la experiencia estética,

desde la vivencia del cuerpo en un espacio- tiempo real, las que son únicas e irreproducibles puesto que solo un cuerpo único estuvo en esa fracción de espacio y tiempo.

Los cuerpos son capaces de captar esto y procesarlo, creando su propia reproducción lo más fiel posible al intercambio de acciones y situaciones que se dan en una puesta en escena. Las preguntas surgen al espectador, ¿de qué manera influyo en cada uno?, ¿cómo dialogan actores y espectadores en tiempo real y en un espacio compartido para funcionar en conjunto?, y, ¿qué sucede con el lugar contemplado como un escenario para una puesta en escena?

Es así como Herrmann pone su énfasis no en los asuntos de representación o interpretación del quehacer de los actores, sino que, para él lo más significativo estaría en el desarrollo de una puesta en escena mediante la experiencia corporal en un espacio específico a través de mecanismos de relaciones entre actores y espectadores, y de cómo estas interacciones son capaces de crear el sentido de comunidad. “Por una parte la lucha de cada cual, como también [...] principalmente la lucha de las masas, la batalla [...] El segundo aspecto de representaciones teatrales es, sin lugar a dudas, la acción pública [...] Proceso en los cuales la simple vida puede trascender por un momento hacia la superficie” (Fischer-Lichte y Roselt, 2008, p. 5).

Herrmann, concibe a la puesta en escena como un acto participativo más que una forma de representación, y es ahí donde radica su importancia, ya que toda la tensión se centra en el acto mismo de los actores y espectadores, sus cuerpos ejecutando las acciones evocadas en el instante mismo, y donde estas acciones van dando paso a un nuevo concepto de lo performativo, el que Herrmann definiría como: “[...] la personificación de lo performativo, que es, por lo

demás, como se define por excelencia lo performativo. De esta forma el teatro puede considerarse el arte performativo par *excellence*.” (Fischer-Lichte y Roselt, 2008, p. 6).

Es así, como los conceptos de puesta en escena que me interesan indagar son los establecidos por Herrmann, los que se encuentran centrados en la personificación de lo performativo y donde el acto se roba todo el protagonismo. Un concepto nuevo que se incorpora es la *semiotividad*, el cual responde a la interrogante del origen de significados en una puesta en escena, dado que en esta no tiene importancia en su significación la interacción de los cuerpos, ni su movilidad en el espacio, sino que lo realmente toma relevancia, es el contexto. De este, el acto performativo encuentra su utilidad, y surgen los significados, que se presentan en el desarrollo de la performance por medio de las interacciones con el medio que mantienen los espectadores, interacciones intencionadas que serán tomadas y utilizadas para próximas puestas en escena.

Estas definiciones de puesta en escena fueron relevantes para la década de los 70 para el arte de acción, los *Happening* y el arte performativo. En un comienzo sus mayores exponentes eran artistas plásticos, luego el interés se desbordaría a los actores de teatro, músicos y poetas. Una Performance o arte performativo, corresponde a una manifestación artística que se realiza por medio de una acción en un lugar determinado, siendo el cuerpo el protagonista de la acción y donde no necesariamente debe intervenir el público. Por lo tanto, la interacción con el cuerpo es fundamental para su realización, tomando el artista un rol protagónico en su desarrollo. Existen varias acepciones que pueden definir este término genérico que se les otorga a las muchas manifestaciones artísticas, como las acciones de Arte o los *happenings*.

Una acción de arte a diferencia de una performance es un término genérico a varias disciplinas artísticas que elevan el proceso o acción artística por sobre el producto final. Este

movimiento tuvo sus primeros indicios en Europa a comienzos de los años 20's dentro de los dadaístas de aquella época. Sus cimientos se forjaron en el *Cabaret Voltaire*, un cabaret ubicado en Suiza a cargo de los artistas Hugo Ball y Tristan Tzara. Aquí los artistas se volcaron a la experimentación de nuevas tendencias artísticas, todo esto en respuesta a la Primera Guerra Mundial, donde existía un descontento generalizado y una indiferencia a la situación social vivida en Europa en aquella época.

Los dadaístas ingresaron a la escena con un discurso subversivo contra el sistema del arte y la burguesía. Estas acciones de arte suponían un desplazamiento en todas las formas artísticas existentes, desde la escultura, la pintura, la música y la poesía. Con el tiempo, se fue desarrollando de una manera más extensa, dando paso a nuevas formas de hacer arte, con conceptos y definiciones cada vez más amplias, donde los límites ya no se encuentran de manera tan clara. En este tipo de experimentación artística tenía gran importancia la acción, el desarrollo de alguna idea, provocando una estimulación intelectual en los espectadores, dejando atrás la plasticidad y estética que venía predominando por años en la historia del arte. Con esto se instaura un nuevo lenguaje, un “antiarte”, que iría en contra de todos los cánones establecidos, buscando todo el tiempo la provocación al orden determinado.

Con el paso del tiempo, el arte de acción tuvo un gran impacto logrando apoderarse de su propio espacio dentro del mismo arte. Cabe destacar grupos o movimientos de esta época como lo fueron las sesiones dadaístas o las también llamadas serenatas futuristas, las cuales se fueron desarrollando en Italia a comienzos de 1910. El arte de acción fue evolucionando en su desarrollo, en conjunto con su contexto. Es así, como en los años 60's producto del desarrollo industrial y de la tecnología, los países de occidente, como el continente europeo y parte de américa, entraron en una etapa de prosperidad económica, y como de era de esperar en estos

sucesos sociales, existió una contracultura sobre las estructuras impuestas por el modelo de desarrollo industrial. Esta nueva corriente de contestación impulsada por los jóvenes de la época buscaba romper las estructuras autoritarias interpuestas por la sociedad industrial, dando surgimiento a movimientos como el *hippie*, la contracultura norteamericana y en Europa: el movimiento de *mayo francés*, impulsado por los jóvenes de la época. Todos estos movimientos fueron el inicio para las nuevas manifestaciones de arte gestadas en aquella época, alimentadas por estas agitaciones sociales y nueva conciencia. Propondrán un giro hacia el contexto de la obra y a la importancia en su condición de objeto de arte único. Esta nueva concepción del arte supuso un gran desinterés en su valoración, desde la tradición de sus características esenciales como el aura, estilo y valor, los cuales fueron criticados y ridiculizados por muchos artistas que buscaban huir del entorno elitista que envolvía tanto al arte como sus artistas.

Esta disciplina permitió que los artistas fueran sobrepasando los límites cada vez más, logrando una fusión entre arte y vida, por medio de la acción integrada a la obra, concentrando todo el valor artístico de producción, más que en un producto final. Si bien el arte de acción en sus inicios de los años 20's, estaba preestablecido dentro de un marco de actividades artísticas desarrolladas por un grupo de artistas o personas en solitario, esto fue evolucionando con el tiempo y es así como en los años 50's estas definiciones se fueron ampliando, y definiendo de manera más específica con la etapa de las nuevas vanguardias. Esto también supuso un quiebre en los postulados del arte como un producto y mercancía, por su carácter de efímero e irrepetible.

Chile no estuvo ajeno a todo este movimiento artístico. Es así, como a finales de los años 70's nace el grupo CADA a cargo de un grupo interdisciplinario, formado por los poetas, Diamela Eltit y Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells, y los artistas Juan Castillo y Lotty Rosenfeld. Este movimiento artístico, buscaba hacer frente y entregar un aporte al contexto en el



cual se encontraba Chile en esa época, proponiendo un nuevo lenguaje en plena dictadura militar. El grupo entrega un contenido solapado para evitar la censura vivida por muchos artistas del momento.

Los artistas del grupo CADA, llegaron a estos nuevos desplazamientos del arte, cuestionándose lo que estaban realizando hasta el momento y para quienes no tenía ningún sentido ni utilidad. Se vieron en la necesidad de dejar de lado las prácticas más convencionales que realizaban y tomar la decisión de salir a la calle. Comenzaron a realizar acciones de arte en el espacio público, empujando los límites del arte. Presentaron una potente crítica al arte y la política que venían desarrollando otros artistas más convencionales, los que a su juicio eran muy literales y condescendientes.

Todos estos asuntos sociales que eran observados y cuestionados por el grupo CADA, fueron entablando las bases para un nuevo lenguaje de arte, que era capaz de enfrentar y actuar de una manera rápida y eficaz por medio de la contestación frente a su contexto y estableciendo un nuevo diálogo con su entorno.

Las acciones realizadas por el grupo CADA, tomaban mucho tiempo en el diseño de una idea a desarrollar, pero la acción realizada, duraba apenas unos minutos. Estos operativos de arte solían ser muy efímeros e irrepetibles, una condición imprescindible del arte de acción, ya que la acción política de presentar un cuestionamiento al entorno es lo que da sentido dentro de esta nueva forma artística, como también, el desarrollo de consecuencias posteriores en su entorno, a modo de reflexión, uniendo arte y vida.

En un comienzo tuvieron muchos detractores, los que manifestaban una fuerte oposición, declarando que eso no podía ser considerado como arte, la reestructuración estratégica al

concepto era algo totalmente nuevo y desafiante para una época marcada por procesos políticos, donde el arte debía ser una parte integral de cambio. Estas acciones artísticas eran un llamado a que el mundo del arte en Chile se uniera a este nuevo lenguaje, modificando la mentalidad de la producción. Otros artistas fueron más colaboradores, cambiando sus prácticas y participando de ello, también invitaban a artistas internacionales para de alguna forma abrir las fronteras del mundo artístico chileno.

Es así como las acciones de arte fueron tomando fuerza desde una estrategia, donde se trataba lo político desde la desobediencia a la autoridad, desde la acción, activismo y la militancia, estableciendo un camino sin una reflexión preestablecido. Esto es lo que realizaba el grupo CADA. El arte manifiesta sus causas más profundas en lo social e histórico, por medio de lo radical, convirtiendo al pensamiento en algo real.

En el caso del *Happening* también llamado Acontecimiento, la acción artística es realizada en tiempo real, en este tipo de acción es muy importante la interacción o intervención del público. Esta disciplina, posee un margen de espacio muy amplio, puesto que puede desarrollarse en espacios institucionales del arte, como también en lugares públicos o privados. Tiene un comienzo determinado, pero el final es inesperado, cualquier cosa puede pasar. Si bien cuenta con una estructura, esta se da de forma abierta, por lo que se permite en un grado importante la improvisación. El *happening*, es una manifestación artística multidisciplinar, por lo que se puede complementar con elementos como: la música, teatro y soportes de arte visuales. Su postura declara en contra del objeto artístico y el mercado del arte, proponiendo un valor en lo efímero de su realización.

La performance no se rige tras ninguna regla, se crea a si misma por medio de su interacción con el entorno, puesto que su relación con la vida hace que no pueda estar ajena a las circunstancias sociales, políticas y contextuales del momento, convirtiéndose esto, en una de sus características principales. También lo es, su inmediatez y fugacidad, transformándolo en un tipo de arte transitorio que se va adecuando al momento. Todo está permitido en una puesta en escena, donde su mayor valor artístico se encuentra en el espacio que se forma entre la presentación y la percepción, entregando una experiencia única y donde el espectador de cierta forma, busca sentirse identificado con el otro. Todo esto dificulta su definición, donde todo es transitorio y efímero.

La performance es una disciplina que va evolucionando y acomodándose a los nuevos tiempos, ya que guarda estrecha relación con su contexto y temporalidad, siempre sujeta a una provocación en su recepción. La materialidad en la performance es la que conduce a divagar entre lo privado y lo público, lo cotidiano y lo artístico, cambiando los parámetros establecidos y teniendo la capacidad como ninguna otra disciplina de deambular por los espacios que estime conveniente para su total desarrollo.

Otro elemento esencial es el cuerpo, este se presenta mediante su condición de cuerpo en sí, potenciando sus elementos y condiciones como: arrugas, imperfecciones, amputaciones, cicatrices, heridas autoinfligidas, fluidos y secreciones, piezas claves a la hora de dirigir la mirada a una especial corporalidad. Todos estos elementos conducen la percepción del espectador hacia el cuerpo real que vive y siente, que es vulnerable y puede ser dañado. Sólo ese cuerpo real es capaz de crear algo único e irrepetible dentro de un acto performativo.

El segundo elemento clave, es su *medialidad*. Esta no se rige por una idea habitual del espacio, ni tampoco tiene un modo de operar específico, donde cada uno desempeñe un lugar establecido, permitiendo suponer que los espectadores deambulan en el espacio sin un rol determinante dentro de ella y generando distintos puntos de vista.

Los espectadores cumplen un rol fundamental dentro de una performance, puesto que ellos desde su lugar de observadores presencian el desarrollo de los hechos y también, a los otros espectadores que observan la escena desde su mirada individual. Estos permiten remarcar estados de percepción de la corporalidad, sus efectos en los que perciben y sus posibles reacciones a dichas percepciones. Todo, como una experiencia individual de lo que se ve y se oye en ese espacio, convirtiendo al espectador en un agente más de la performance; el espectador es tanto y más importante que el mismo performance siendo un participante activo dentro de ella, como mediador del espacio. En él está la misión de mover las próximas jugadas con las que se desarrollará el acto, también a los otros espectadores que observan la escena desde su mirada única. Esto permite remarcar estados de percepción de la corporalidad, sus efectos en los que se perciben y sus posibles reacciones. Performance y espectadores están libres de acción para establecer sus propias reglas del juego, deshacerlas y rearmarlas si así lo quieren, puesto que por medio de su co-presencia corporal establecen un papel dentro de ella, pudiendo ser partícipes o decretando su desenlace.

El objetivo de la performance es la provocación mediante la incitación de acciones, desavenencias y experiencias únicas. Estas como consecuencia, desencadenarán un cambio en el espectador a nivel fisiológico y afectivo, el cual se dará como una reacción posterior a la experiencia corporal vivida.

El último concepto que Hermann propone es la esteticidad, que en una performance se manifiesta por medio de la experiencia estética, la que se logra en parte por la percepción de su materialidad. Estos pueden ser el espacio, el cuerpo, los sonidos y los objetos. Y también por medio de las reacciones fisiológicas, afectivas y motrices que se manifiestan como experiencias posteriores, determinantes a la hora de una toma de decisión por parte del espectador, la que está determinada por el efecto que tuvo la performance en él, y que es de suma importancia para su desarrollo, ya que esto será determinante para el proceso o fin de esta.

Según la percepción del espectador, una performance puede desencadenarse en una experiencia ética o estética. La primera experiencia ética se refiere cuando se encuentra en manos del espectador la toma de decisión, donde interviene para poder resolver lo que le está inquietando. La segunda experiencia, la *estética*, se refiere a la percepción de los elementos de una performance, como su materialidad y medialidad, donde el espectador percibe los eventos que se desencadenan, tomando una posición de observador o participando en ella mediante las dinámicas sugeridas, pero esto no llega a involucrarlo completamente para sentirse comprometido a intervenir, como sería en una posición ética, donde la vida del performance podría estar en juego, llevando a la obra a algo más cercano a lo real.

El tiempo también se considera, no sólo en cuanto al desarrollo de la obra en sí, sino que también en la percepción que se establece con los espectadores, quienes viven la escena durante su permanencia. Muchas veces, cuando el tiempo es largo, deben estar expectantes a los sucesos que se desencadenaran, sucesos que no se tienen claro con exactitud cuándo ocurrirán, pero que mantienen una tensión en la performance. Cualquier cosa puede suceder, pero no siempre puede ser significativa para el espectador, de ahí su intención de intervenir en ella. Todo depende de la construcción individual de ese espectador y de los elementos que el performance construya y

establezca para articular la puesta en escena total. El fin de una performance, puede ser incierto o a veces estar muy definido, no se encuentra sujeto a ninguna regla ni definición exacta. Esto responde a la propia naturaleza de las acciones. Ninguna manifestación artística tiene un modo de operar tan ilimitado, por lo que cada performance se ejecuta de manera única, sujeta a las propias reglas de ese momento de acción establecida por los operantes y espectadores.

Otro concepto importante dentro de la performance es la *semiotividad*, la cual se manifiesta mediante la materialidad de los objetos, las acciones o los usos que se le dan a esos objetos, los cuales no significan otra cosa que lo que son. La percepción, se dirige a las propiedades de la materialidad en específico, puesto que mediante esto se reduce su grado de semiotividad codificada, permitiendo abrir un amplio campo de significados planteados por cada espectador por medio de su propia construcción social y con ello crear diferentes significados, asociaciones e impresiones, en definitiva, una semiotividad conceptualizada.

La *semiotividad* se entiende como el accionar de los performances o los objetos que encuentran su utilidad dentro de ella como elementos que la constituyen, elementos que no poseen una semiotividad, puesto que son presentados mediante su específica materialidad y no significan más que lo que son. La performance no se limita a una semiotividad codificada, sino que se abre camino dentro de una mucho más amplia, por medio de su particular materialidad, ofreciendo a la percepción un sinnúmero de campos semánticos mediante la percepción conceptualizada. Esto ya que las acciones u objetos que utiliza no son más que eso, elementos con un uso específico, reduciendo el grado de semiotividad codificada, y permitiendo que el espectador realice su propia construcción social y asocie diferentes significados e impresiones. En definitiva, se convierte en una semiotividad conceptualizada, aunque actualmente no se lleva a cabo en totalidad de los casos, puesto que hay performance muy ligadas a la narración y a

situaciones forzadas que se encuentran guiadas, como es el caso de los juegos de roles, construcción de cuentos, modelos narrativos entre otros, donde se rigen por una fabricación de acontecimientos previos.

### **1.3- La performance como proceso cultural**

Muchas veces nos planteamos la interrogante, si la performance es un proceso cultural. Frente a esta pregunta se podrían hacer algunas aproximaciones, observando las instancias en las cuales se desarrolla y considerando los distintos campos por donde se mueve. Si bien se encuentran diferenciadas de otras disciplinas, como la danza, el teatro o la música, podemos encontrar características comunes entre todas, por lo que su fusión es inevitable.

Lo que sí se puede considerar son algunas acuñaciones al término “cultural performance”, definido en los años 50 por el etnólogo norteamericano Milton Singer, quien utilizaba el término para la descripción de instancias sociales, como: rituales religiosos, reuniones, juegos, danzas y conciertos musicales entre otros. Estas instancias eran espacios donde se representa a la cultura por medio de un autorretrato, mediante significados que surgen de acciones en concreto, que pueden entregar reflexiones o planteamientos a su propia realidad u a otras realidades y en conjunto con participantes ajenos.

Una performance está muy lejos de tener la intención de contar algo, de lo contrario, busca realizar algo con alguien y desde aquí buscar significantes. El artista tampoco es capaz de responder cabalmente a esta interrogante ya que, por medio de evasiones para no enfrentar el problema, se escuda en lo *aurático* de su acción, incluso muchas veces, bajándole el perfil a la complejidad del problema por medio de su banalización, planteando que no existe una diferencia sustancial entre arte y cultura, lo que no soluciona el problema sino todo lo contrario, lo

complejiza. Una manera muy simple de tratar esta problemática es no oponerse a definir, pero si a ampliar el campo de definición.

El filósofo Jacques Derrida profundiza en estas ideas, Mauricio Barría (2010) relaciona lo expuesto por este pensador y su relación con la performance:

No es posible el funcionamiento de un performativo sin admitir un contexto citacional previo. Entonces, ya no se trataría de pensar si hay algo más allá de la representación, sino de pensar los límites de la misma, los que se develarían críticamente como procedimientos históricos y culturalmente determinados. La cuestión deviene en saber qué clase de citacionalidad o iterabilidad es a la que apela un performativo y ya no si lo performativo es igual a “no representación. (p. 1)

Es así como Derrida, plantea ampliar los límites que sostienen a una performance, como dispositivos en permanente desarrollo, donde el lenguaje no representa al mundo, si no que actúa sobre él.

No cita a ningún referente exterior, él es su propio referente, describe algo que se encuentre fuera de él, por lo que no es ni falso ni verdadero. De ahí surge su “no representación” puesto que produce o transforma una situación. Sus signos operan desde la ausencia, porque está dado por la diferenciación con otros signos, o por su repetición en un contexto citacional. Por lo que desaparece la intencionalidad del sujeto. El lenguaje de los signos va más allá y se escapa de todo control, puesto que por sí mismo puede transformar la realidad y su valor se encuentra en la forma en la que se integra a la vida.

En este mismo ensayo Barría (2010) también revisa los postulados de Josette Féral, quien sigue una línea similar de reflexión:



[...] lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, sino en el efecto que produce sobre el público y sobre el performer mismo; dicho de otro modo reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida. Contra la obra de museo, la performance ha elegido la confrontación con el público... (p.3)

Su carácter de temporal y espacial, lo hace una expresión artística única, puesto que esta condición favorece la intensidad que genera entre espectadores y performer. El intercambio de energías que solo el cuerpo en acción puede desencadenar, genera una experiencia irrepetible e incapaz de ser reproducida, puesto que las condiciones se dieron en ese momento único, por medio de lo evidente de la acción que pesa por sobre la categoría de semiótico, quedando fuera de toda categoría definible y limitada a un sentido determinado.

Es así, como se constituye una performance a partir de una red de entramados, donde la diversidad de formas artísticas, desde las artes visuales a las artes escénicas, generan interrogantes. Estas no buscan responder algo específico, sino producir cuestionamientos. Al no poseer un campo determinado que la defina, no tiene características fijas que la encasillen en una disciplina y como tal, no guarda lazo alguno con la historia ni memoria de los lugares, existiendo una especie de amnesia territorial, factor clave a la hora de poner en manifiesto el simulacro que conlleva toda realización artística y cultural.

#### **1.4- La perspectiva de la relación con el espacio público, el espacio del otro.**

Tomaremos el simulacro que conlleva toda manifestación artística o cultural, como base para profundizar en ello, a partir de los estudios del antropólogo escocés Victor Turner, quien desde sus investigaciones referentes a *liminalidad* o umbral, profundizó en el análisis estético de

las artes escénicas. Básicamente a lo que apunta la teoría de Turner, es que toda sociedad dispone de un estado *limial*. Un estado que parte desde la individualidad para hacerse colectivo, donde el sujeto se encuentra inserto en una sociedad, en la que existen dos fuerzas en disputa. La primera, es la estructura, que es donde se supone se desarrolla el individuo. Es la que se encuentra regida por sistemas de relaciones y *status* sociales. Por otro lado, tenemos las *comunnitas* como le denominaría Turner, lo que sería la antiestructura, la que se caracteriza por relaciones de comunidad, donde prima la igualdad y la espontaneidad, sin legislación ni subordinación a relaciones de parentesco, vinculadas a momentos de antiestructura como sería el caso de los ritos de pasaje, el que se define como un tiempo de transición entre dos estados y se compone de tres momentos:

Separación: momento en el que se separa a la persona de la estructura en la que se encuentra inserto. Limen: momento de transición o tiempo de alejamiento de los procesos normales de una sociedad, donde el sujeto ha sido desclasificado de su antigua condición y aún no ha sido clasificado en una nueva, Ileana Diéguez (2009) explica la idea de Turner:

[...] un extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen acercarlos, una vez más, a experiencias rituales. (p.3)

Es el instante en el cual mediante reuniones o eventos colectivos se buscan momentos autorreflexivos y donde el sujeto da paso a una experiencia modificadora.

Tanto el arte como el ritual, son procesos creadores de liminalidad, en los que se dan importantes transformaciones y cambios, generando experiencias rituales trascendentales, convirtiéndose en un espacio clave para la reestructuración de una sociedad ya que en dichos estados liminales emergen los conflictos latentes a nivel general. Por medio de esta interrupción temporal de la identidad y de las manifestaciones culturales de una sociedad, se develan los dispositivos que articulan el desaparecimiento de la simulación. Es ahí donde aparece lo real. En la diferencia se pueden comparar, y se pueden ver los conflictos reales de una sociedad, que aparecen en esta simulación, conflictos latentes como:

[...] como categoría que expresaba la analogía entre una secuencia de acontecimientos supuestamente espontáneos que manifestaban las tensiones de una comunidad, y la forma procesal y concentrada que caracteriza a la expresión dramática occidental. En la vida rutinaria de una comunidad percibió la instalación de un tiempo dramático y de conductas exaltadas, concluyendo que en el quehacer normal de una sociedad se abría una brecha pública como resultado de una conmoción emocional o de “un acto político encaminado a retar la estructura de poder. (Diéguez, 2009, p.3)

Turner en sus escritos afirma que existen cuatro fases dentro de esta categoría de dramas sociales: la brecha; entendida como un momento de separación de estados de vivencia. La crisis o también llamada drama social, donde se manifiestan los conflictos latentes a nivel colectivo. La acción reparadora y la reintegración, donde el sujeto se reincorpora a la sociedad, renovado por la experiencia vivida.

Dentro de estas fases una de las más relevantes corresponde a la *liminalidad*, puesto que su desarrollo se establece como un momento propicio que se da en la vida cotidiana provocando a sus representantes a replantearse. Establece debates para reflexionar sobre los desplazamientos escénicos que se dan en estos espacios sociales y sus políticas y reestructurando el funcionamiento de una sociedad, conceptos cada vez más cercanos a la idea de liminalidad entendiendo desde su cercanía con lo cotidiano. Este concepto está inserto en el núcleo de la sociedad y alejado de la idea de sagrado y divino que se le pudiera otorgar, más bien se entiende como una situación de experiencia directa de vivencia en el acontecer diario.

La *liminalidad* por medio de los espacios de participación ciudadana, crea una atmósfera especial para el desarrollo de *communitas metafóricas*, puesto que por medio de *happenings* o alguna práctica escénica que se da en estos espacios sociales, se busca llegar a los conflictos más profundos de la sociedad, desarticulando esta colisión de fuerzas por medio de una dimensión simbólica y un lenguaje más poético:

Han ido modificando el status del artista. Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez “observadores”, mediadores y testimoniantes, los creadores juegan una condición dual y roles menos protagónicos; más que representar un status asumen su trabajo como una praxis para develar y visualizar utilizando su propio “plus diferencial”. (Diéguez, 2009, p.4)

La relevancia de estas instancias sociales, no va desde su valor estético, sino que reside en los efectos que provoca tanto en el espectador como en el performance, donde ambos son vulnerados, dejando en evidencia sus construcciones y conflictos sociales.

De esta forma, la obra se integra de manera directa a la vida, contraponiéndose a la obra de museo y en confrontación con el público. Estas prácticas sociales donde se generan estos estados de *liminalidad*, han ido restándole protagonismo al artista, presentándolo como un mero participante, capaz de desarrollar distintos roles, dejando el de protagonista y convirtiéndose en una figura versátil y activa, capaz de contribuir en el develamiento de los comportamientos sociales y que por medio de su gratificación de artista generar de forma inmediata estos espacios de comunidad participativos.

El concepto de teatralidad queda fuera de toda categoría que pueda definirlo, debido a que se encuentra condicionado por los cambios de sus realidades, en relación directa con el tejido social en el que se inserta. Pues su característica de hibridismo artístico, permite un desplazamiento en sus formas teatrales de representación, transgrediendo y fusionándose con el entramado social en el que se desarrolla. Busca adaptarse a la realidad del momento, superando muchas veces los imaginarios estéticos y convirtiéndose en un verdadero desafío para el discurso artístico. En otras ocasiones busca exteriorizar la realidad mediante formas discursivas para los espacios estéticos.

Esta hibridación de elementos es a lo que la teórica Nelly Richard se refiere, expone Dieguéz (2009): “ha identificado como una “estética del collage” en la que se mezclan los “estilos del arte” y “el violento desorden de lo estético” (p.4). La acción de la performance, produce una fusión intencionada de dispositivos de diferentes campos, que en el espacio social genera grandes experiencias a nivel colectivo, interpelando a los elementos culturales que la componen.

Turner también tiene una mirada muy particular sobre esto, definiéndola como una manera de mostrar los diferentes actos simbólicos de la cultura. Estos, los divide en “dramas estéticos y en “dramas sociales”. Planteando una mirada hacia lo socio- estético, que va desde las performances sociales a las performances estéticas, produciendo una dualidad en su manera de provocar y permitiendo al individuo tanto la revelación de significados, como el autoconocimiento: “En el performance el hombre se revela a sí mismo”, “un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el performance generado y presentado por otro grupo humano” (Diéguez, 2009, p.4). Es por esto, que para Turner es muy importante la experiencia vivida, ya que esta permite el aprendizaje experiencial. Se puede participar en una performance espontánea o inducida en el entorno social, ambas difieren en su accionar. Estas pueden producirse en la cotidianidad de la vida o en un espacio limitado estéticamente.

La performance se encuentra estrechamente ligada a la problemática de la performatividad, definiéndolo como un discurso del cuerpo y la realización simultánea de acciones. Turner, lo definirá como “una secuencia de actos simbólicos” que dan paso a nuevos significantes por medio de manifestaciones en el espacio público, que en su mayoría son de carácter inarmónico, como los dramas sociales y las representaciones performativas. En ellas, se busca un desajuste en el acontecer diario y en sus normas sociales para establecer interrogantes generando algún cambio que puede ser práctico o simbólico.

En los dramas sociales, se producen realidades de “caos fecundo”, en el cual la *liminalidad* ocupa un factor clave, ya que, permite estados de circulación de energías colectivos de manera abierta que provocan uniones pasajeras no jerarquizadas, momentos de antiestructura, donde se generan acciones sociales que buscan transformaciones y que muchas veces se

manifiestan como espacios simbólicos transformadores. Es una especie de ritual público, capaz de transformar las demandas colectivas en un lenguaje más poético, donde se representan los anhelos e ilusiones de la sociedad por medio de sus presencias en este contexto social. Al ser creados estos espacios de liminalidad, se intenta problematizar las relaciones sociales como estado de antiestructura, produciendo un trance en los sistemas de *status* social. Un estado de “caos potencial” desde el cual no se transa con el orden imperante o las instituciones, sino que, se trabaja con él desde un afuera. Jamás forma parte de él, ya qué es la vía más factible para impulsar un lenguaje propio que vaya en contra de lo convencional, generando un enriquecimiento de las formas discursivas en el campo de lo artístico y político.

La performance es un campo indeterminado de cualidades, donde se mezclan varias disciplinas, puesto que no posee una sola forma para desarrollarse. Cabe destacar, que gran parte de sus exponentes proceden de otras áreas artísticas y se han desplazado hacia esta nueva disciplina, ya sea por asuntos de recursos de materialidad, alguna eventualidad en particular o llanamente por la exposición de problemas formales. Por su carácter de transitorio y efímero, y al no establecer un género determinado, puede adaptarse con mucha facilidad a cualquier situación, transformándose en una disciplina muy directa con las problemáticas reales.

Sin embargo, se encuentra estrechamente vinculado con el arte conceptual, ya que en ambos son relevantes los procesos artísticos, como la exploración, investigación y mecanismo de desarrollo de la obra visual ante la manufactura del objeto. Importan todos aquellos procesos que revelan los mecanismos que forman y estructuran la obra visual tal como expresa Féral:

El performer se interroga sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad (...) e intenta poner en

marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad. (Diéguez, 2009, p.4)

Feral, considera que una teorización de la percepción, donde se revelan los mecanismos de representación que definen el nexo entre el actor y el público, es de suma importancia para el artista, puesto que al cuestionarse estos mecanismos los pone en juego en su naturalidad, permitiéndole encontrar nuevos dispositivos de apreciación que no son los establecidos habitualmente. La performance se cuestiona tanto los límites sensoriales del accionista, como los límites de los receptores.

### **1.5- El cuerpo y la institucionalidad**

Un factor clave en una performance es lo referido al cuerpo, el que, por excelencia, es utilizado como soporte para realizar la obra. Se establece una dualidad entre materialidad y acción, permitiendo que la atención no se centre solo en una reflexión del cuerpo, sino que se extienda sobre una política de este. El cuerpo desarticula las políticas de imagen de lo corporal, por medio de la exposición, entendido como un soporte presente en el instante mismo, en el aquí y el ahora, y no como convencionalmente se le da uso, mediante su mera fiscalidad de carne.

La problemática del cuerpo es mucho más profunda, y se potencia al no trabajar con el tiempo, desde su omisión, donde el cuerpo se presenta mediante su materialidad y acción, no desde una reflexión del cuerpo, sino más bien desde una política del cuerpo. La performance se define como un arte del cuerpo en acción, y al producir esta acción que se extiende en el tiempo, se produce una omisión con el tiempo, dejando que los acontecimientos sucedan sin una estructura con una intención determinada, por lo que se produce un efecto de transitoriedad y de no representación, produciendo un desconcierto en los espectadores.



La performance no se encuentra sujeta a ninguna estructura narrativa, por lo que no se le exige al momento de su realización un guion, ni tampoco una elaboración previa de sucesos en función de lograr un objetivo determinado. Por lo que su entramado de significados o de narratividad en algunos casos, funciona mediante la yuxtaposición de elementos significantes, donde la urgencia de un relato va generando una sensación de representacionalidad.

Susan Sotang se refirió a ello, como:

[...] no es cierto (como suponen algunos asistentes a los happenings) que los happenings sean improvisados en el lugar. [...] Gran parte de lo que ocurre en la representación ha sido elaborado y coreografiado en ensayo por los mismos actores [...] (Diéguez, 2009, p. 5)

Un claro ejemplo de esto es el concepto de temporalidad, fundamental en los años sesenta, impuesto por una nueva disciplina que estaba naciendo: los *happenings*, tal como lo explica Sotang.

Disciplina artística donde se trabaja el tiempo dado que el desarrollo de un *happening* es impredecible, en vista de que no se estima un tiempo fijo, ni un contenido determinado, sino que esto queda a merced de su desarrollo y eficacia. La performance no posee un argumento y una intencionalidad determinada, es decir, no se espera un final previamente establecido, como sería en el caso de un guion, donde se encuentra predeterminado por una matriz narrativa y personajes. Esta sustracción de elementos que distingue a la performance, actúa desde una incógnita constante, donde una red de sorpresas operan en muchos casos sin llegar a un desenlace ni conclusión, por lo mismo, en cada instancia, sus tiempos son intrínsecos a su eficacia, a causa de su naturaleza impredecible donde una secuencia de actos “a-lógica” son determinantes para su

eficacia. Si bien el desarrollo de un *happening*, no posee una narratividad lógica, esto no quiere decir, que no existe una previa elaboración de esquema o de como ocurrirán los sucesos. Incluso puede haber sido ensayado por parte del accionista y considerado de la misma forma y rigor con que se desarrolla todo lo que ocurre dentro de las acciones.

Michael Kirby (1976) también definiría el happening: “un tipo de teatralidad sin matriz narrativa y personajes. Tomando como referencia las puestas en escena de John Cage, quien suprime la estructura composicional reemplazándola por la duración” (p. 66). Como una teatralidad pero sin un origen narrativo ni personajes, anulando la disposición composicional. A diferencia de esto la sustituye; por el tiempo en su duración.

En el caso de Feral afirma que el uso de fragmentos de significantes dispuestos en serie se va agrupando en el desarrollo de la acción, pero sin componer una estructura definida que sea prolongada; es lo que la haría quedar fuera de toda idea de narratividad propiamente tal. La performance, se encuentra muy ajena al concepto de narrativo, puesto que no se articula con una intencionalidad o propósito previamente fijado en función de un efecto anticipado, como lo sería en el caso del teatro: “La multiplicidad de estructuras simultaneas [...] (qué se ve en obra en la performance) parece reducirse, de hecho, a una infra-teatralidad sin autor, sin actor y sin escenógrafo” (Diéguez, 2009, p. 7) Ferrel expone que podría perfectamente acotarse a un dispositivo con significantes presentados en serie que se aproximan a una infra-teatralidad.

Esta disminución de aristas que hace tan característico a la performance cumple su mayor funcionalidad en el relato dramático, como un soporte a las acciones con roles significantes, antes que la significancia de un quehacer. La performance al trabajar con la omisión del tiempo y de una armonía lógica o narratividad, juega en el umbral del simulacro, encontrándose siempre al

límite de obtener un resultado esperado. Estos factores, serían claves para diferenciarse del teatro, el cual recurre a una estructura de efectividad del tiempo con distintos niveles de complejidad.

Los medios de registro de la performance o también llamados “media” (teleobjetivos, aparatos de foto, cámaras, pantallas de video, televisión), presentan una gran dificultad a lo referido a espacio y tiempo, debido a la manipulación que se hace de la imagen; recorte del cuerpo, fijación de punto de vista, ampliación o edición del tiempo. La imagen presentada por el lente produce distanciamiento entre el espectador y la performance, porque no se presenta como tiempo cotidiano o tiempo real. Se produce una estructura del tiempo, existiendo una técnica temporal que se asimila como una construcción de la realidad.

Por otro lado, el video arte puede revelar lo esencialmente visible, alejándolo instantáneamente de lo narrativo y distanciándose de una mirada construida por parte de una matriz escénica. Pero, aunque no exista la intención de narratividad, esto no quiere decir que pueda aproximarse a ello, puesto que, por medio de su registro y el recorte de acciones, se pueden elevar algunos elementos, llegando a producir un relato. El registro puede constituirse posteriormente como obra independiente.

En el videoarte, también es importante el encuadre, el que se asemeja mucho con el rectángulo escénico teatral. Uno de los elementos más importantes es el relativo al tiempo, el que actuaría como foco de tensión dentro del video performance y en donde ambos se encuentran tensionados al límite del otro. En el video performance, se produce una alteración del tiempo cotidiano al mostrar encuadres e imágenes fragmentadas que no se encuentran en tiempo real, acercándose más a una teatralidad del relato. A su vez el video- arte, propone una propuesta

dirigida a una economía del relato y con un tiempo construido, como un imaginario donde se produce una manifestación de imágenes de forma aleatoria. Es en este juego, donde podría cruzar el límite, hacia una relación con el tiempo como relato.

La intención del artista puede ser, el no trabajar con el tiempo, pero es la necesidad de una cronología del tiempo por parte del espectador, lo que haría al video, caer en un relato temporal. Desde el video como registro, la situación tampoco es muy diferente, porque pone al espectador en una situación de activo, al ser indispensable su contemplación por el tiempo que dure el registro, con relación al tiempo que la acción se realizó, poniendo en evidencia nuevamente al tiempo, tanto del performance como del espectador que lo ve.

Otro punto a considerar es el que en la performance se produce un trabajo directo con lo social y cultural, mientras que el video al ser un elemento que aísla al espectador se convierte en algo más independiente, más cercano al objeto de arte, pero diferenciándose en su tiempo de contemplación, ya que en objetos artísticos más tradicionales como la pintura o la escultura, el tiempo de contemplación es más libre debido a lo predecible y duradero de su material. Puede ser contemplado en cualquier momento, ya que no se encuentra sujeto a su contexto. Por lo tanto, la relación entre tiempo y performance, siempre se encuentra en desplazamiento y constante tensión, por lo que nunca existe una eliminación total del tiempo, a veces puede estar presente, y en otros momentos desaparecer.

## Capítulo II – La memoria social

### 2.1- Lo colectivo como huella corporal

Existe una gran cantidad de acepciones que podrían definir el concepto de memoria, el concepto o idea data aproximadamente de la época clásica greco-romana, quienes lo utilizaban como rememoración o memorización. Pero la actual idea que se tiene de memoria, como un ente relacionado a los procesos sociales o colectivos de una sociedad, es algo totalmente reciente. Estas nuevas ideas de memoria colectiva tuvieron sus orígenes en las sociedades europeas quienes a finales del siglo XIX y comienzos del XX, comenzaron a gestar un sentimiento colectivo, debido a la crisis sufrida en la vida tradicional rural y la destrucción provocada por la segunda guerra mundial.

Maurice Halbwah (2004) explica que los académicos y literatos de la época lo entendían como una crisis o cambio fundamental, manifestando que no existe memoria que no sea social, tratándose más bien de una memoria colectiva, cambiando el concepto que se tenía hasta el momento, de que la memoria solo se manifestaba de manera individual, a una forma social y compartida: cada “yo estaría conectado a un “nosotros”. Explica que la memoria se forjaría mediante un proceso, donde la individual se conectaría con otras, creando por medio de esta interacción con grupos de pertenencia, como sería el caso de la familia, comunidad, un recuerdo social, entregándole la validez, y funcionalidad. Cada memoria individual se inserta dentro de una amplia gama de interpretaciones socioculturales, las cuales se encuentran definidas por su contexto.

Dentro de este contexto, la memoria se reconfigura desde su lugar de permanencia, si no existiera este contexto social, la memoria no podría tener permanencia en el tiempo. El autor llamaría a esto: “marcos sociales de la memoria”, un espacio donde la memoria individual es

recordada, reconfigurada y presentada dentro de un “marco grupal” y donde la falta de relación de la memoria individual con este marco tendría como consecuencia el olvido de ella.

El pasado se va actualizando desde su presente, es por ello por lo que la memoria se va reconfigurando, desde su selección, descripción e interpretación del recuerdo. Con ello se puede observar el desarrollo de esta memoria, que pasa de una memoria tipo archivo inalterable, a una memoria interactiva con su entorno y que está siendo constantemente reestructurada con las condiciones que le entregan su contexto.

Otro importante aporte realizado al tema de la memoria es el que realizaron Aleida Assmann y Jann Assman (1988) donde precisaron la definición de estos estados de memoria, manifestando en primera instancia que la memoria, posee un “entre”, que es donde se genera la memoria, dando importancia no a los hechos, sino que al cómo se formaron en esta memoria. Alejandro Baer (2010), expone que para Freud es bastante similar:

El planteamiento de Halbwachs esta emparentado con la perspectiva psicoanalítica de Freud sobre la llamada *Nachträglichkeit*. No hay un original de la memoria. Los recuerdos no expresan los hechos que fueron, sino como se formaron en la memoria. Objeto de la memoria para Freud no son los acontecimientos o las experiencias, sino el "espacio intersubjetivo denominado «escena». (p. 132)

Este “entre” pone principal atención en los dispositivos que desarrollan la memoria, los que están estrechamente ligados a los mecanismos de recuperación y actualización de estos registros, como recuerdos. A partir de esto Jann Assmann (1988) define dos tipos de memoria, que las llamaría “marco memorístico”. La primera forma, una “memoria comunicativa”, que

consiste en relatos de acontecimientos pasados de corta duración, en el cual, el sujeto comparte con sus pares, con un máximo de tres generaciones de portavoces vivos, y por otro lado, tenemos la “memoria cultural”, la cual trasciende por generaciones por medio del legado cultural, donde varios elementos de la cultura van pasando de generación en generación. Bajo el alero de distintos medios, como relatos, textos, archivos, figuras, rituales y así se va forjando una identidad cultural comunitaria, donde sus propios protagonistas son los que van estructurando su propia memoria, tomando conciencia de su unidad, por medio de una comunicación ceremonializada de la comunidad sobre el pasado, del cual van construyendo su futuro.

## **2.2- Historia social de Chile (Gabriel Salazar).**

Conocer la memoria social de un lugar significa conocer a cabalidad su identidad histórica, esto ayuda potencialmente para generar políticas que desarrollen la participación ciudadana. Ocurre cuando se lleva a cabo el conocimiento que entrega una comunidad por medio de su propia construcción social, recopilando sus testimonios y archivos que forman una memoria colectiva. El aporte de la memoria es fundamental para construir la historia colectiva. Son los actores de su propia historia, quienes contribuyen en articular su propia identidad.

En consecuencia, me parece muy interesante rescatar la memoria social de la comunidad minera de Sewell, tomando como método a utilizar el del historiador Gabriel Salazar, quien trabaja con la memoria viva de las comunidades, dejando atrás la memoria muerta de textos académicos, libros de historia, discursos públicos, etc. Estas vías oficiales relatan historias ficticias de comunidades muchas veces alejadas de la realidad. Existen muchas historias oficiales de la vida en el campamento minero, pero todas muy alejadas de la realidad, con relatos bastante oníricos. Me parece fundamental rescatar esos recuerdos llenos de vida, con una tremenda carga emocional, que permiten que sus habitantes hablen de su verdad.

Donde la memoria social emerja desde los recuerdos de sus ex habitantes, como una historia no contada, donde se les entrega poder a sus ex habitantes por medio de la recopilación de relatos de forma oral, convirtiéndose en un momento de encuentro casi republicano, de participación ciudadana. Puesto que, por medio de estos relatos se puede llegar a la raíz de la construcción social y de su verdad. Es por ello su importancia, porque esta construcción permite una autoconfianza de la comunidad con su propia historia, generando autonomía en sus decisiones, con cierto recelo a las fuentes que provienen de un afuera, aportando con instancias de diagnóstico, de reconocimiento de la propia identidad.

Se produce un estado de reflexión por medio de la comparación de situaciones, que permiten ver los procesos constructivos de ese lugar, lo que se puede hacer en pos de su políticas de desarrollo, se trata de ellos; actores de su propia historia. Esto lo convierte en un asunto público, lo que permite que los ciudadanos tomen acción de ese lugar con total autonomía. Con el relato se busca, llegar a comprender el funcionamiento total de un espacio, por medio de sus mismos actores, quienes son su mirada y percepción de las cosas, pueden acercarnos a esa realidad, más que conseguir antecedentes por otros medios como archivos públicos, estadísticas etc., que los asume como simples objetos de estudio.

Con el relato de ellos como protagonistas de su propia historia y utilizando la metodología de la historia oral, se logra una articulación de recuerdos para ser interpretados y sistematizados, de forma que se transforma, en una memoria colectiva representativa de la comunidad. Las bases históricas de cualquier tipo de ciudadanía popular se construyen por medio de sus pobladores, los cuales van construyendo sus propias relaciones e interrelaciones, es lo que se conoce como *sociedad civil popular*. Para Gabriel Salazar, como consecuencia van



apareciendo subproductos, de esta interacción colectiva: como casas, escuelas, juntas de vecinos, etc.

Teniendo claro el poder constructivo que posee la ciudadanía, uno se pregunta; ¿qué papel juegan las instituciones dentro de esta comunidad?:

[...] la ciudad o la materialidad de una sociedad que se fue formando a sí misma. A pulso. Colonizadora y casi heroicamente. Pues los testimonios revelan que los pobladores, pese a sus carencias (muchos analistas optan, a veces, por identificarlos únicamente como “pobres” o, peor aún, como “beneficiarios”), son sobre todo constructores de ciudad e inalcanzables tejedores de comunidad.

(Gabriel Salazar, 2000, p. 12)

Pareciera ser que solo se limitan a ser un mero acompañamiento, una especie de instrumento para el correcto funcionamiento de ella. Rol que muchas veces ha sido precario y no se ha cumplido a cabalidad por parte de las Instituciones, Municipales y de Estado dejándolos carentes de protección, reconocimiento o respaldo.

Los trabajadores y tejedores de la comunidad Sewell que actualmente habitan en la ciudad de Rancagua, al ser desalojados del campamento minero en los años 70, sufrieron un gran impacto en la conservación de su legado cultural. Se concluye que merecen y se hace indispensable, el apoyo y reconocimiento, por el gran trabajo social realizado y del cual todos los “chilenos” deberíamos estar agradecidos. Es importante que estos acontecimientos históricos dejen de ser simple recuerdos u anécdotas del pasado, para pasar a darles el rol protagónico que se merecen y el debido apoyo estructural del cual el estado nunca se ha hecho cargo.

Añade Salazar (2000) respecto del punto anterior:

Por eso, no deben ser ‘recordados’ únicamente como algo del pasado, sino asumidos también como un ‘capital social’ que puede y debe ser potenciado como un factor de desarrollo y de cambio sociales, en perspectiva de futuro. Como un poder cívico emergente, que, por ser eso, tiene mucha historia adicional todavía por construir. Y no sólo en lo local, sino también en lo nacional (p. 13)

Sorprende que no existan muchos relatos que hablen de la de las relaciones privadas y comunitarias de los habitantes de un lugar, sus interacciones personales con las calles, esquinas, y el entorno que ellos mismos fueron construyendo. Lugares donde germina esa energía de poder ciudadano, de soberanía popular y de la historia oficial estatal hace vista gorda, puesto que son elementos disuasivos que van en contra del orden y la legalidad vigente.

La memoria social de una comunidad es de suma importancia, ya que, por medio de ella, se dan a conocer los mecanismos de construcción de las redes sociales. Se establece como se va estratificando y ordenando la memoria, de acuerdo con las diferentes situaciones vividas. Se producen quiebres a esta memoria colectiva, contraponiendo, los tiempos presentes y pasados, las fases de desarrollo, como también, los momentos de crisis o las idealizaciones, donde todo tiempo pasado fue mejor.

Es acá donde la memoria juega un papel fundamental puesto que entrega las bases para los desarrollos y avances de la comunidad. La memoria que se encuentra formada por bolsones de recuerdos, en un comienzo de tipo personales y familiares, pero a medida que se van produciendo interacciones con los otros participantes de esta comunidad, se van generando tejidos o entramados de recuerdos, que ya dejan de ser privados e íntimos. Mediante estos relatos orales que se producen en encuentros sociales, estos recuerdos pasan a ser públicos y

comunitarios al encontrar concordancia con otros recuerdos, generándose memorias sociales, que van integrando distintos tipos de imágenes con diversos temas, lugares y tiempo, los que se van integrando entre sí, llegando a un fondo común.

Esta memoria social se manifiesta mediante el lenguaje oral, y permite una soberanía más directa de los ciudadanos. Se encuentra estrechamente adherido, a las experiencias, e identidades históricas, memoria que en su totalidad se transforma en un capital de desarrollo puesto que alrededor de ella giran todas las medidas tomadas por la comunidad, como lo son sus opiniones, acciones, las que ejercen mediante su soberanía, en pos del desarrollo, el cual fue impulsado por estos pobladores. Esto se refleja mediante el estado actual de esa comunidad, al conservar tal cercanía, se vuelve una memoria más privada que, la que encontramos en textos oficiales o históricos escritos por el estado, que van a un general público general.

Dentro de las memorias, tenemos personajes significativos, uno de ellos es el de los “fundadores”, hombre trabajador que algunas veces ha debido emigrar de otros lugares en busca de otras oportunidades, en muchas veces acompañados de sus familias, puesto que es él quien comienza a establecerse generando estas redes comunitarias. En los orígenes de Sewell este personaje fundador es fundamental en el desarrollo del campamento, puesto que llega a este lugar con su familia, en busca de nuevas oportunidades, pero con la responsabilidad de comenzar una ciudad desde sus inicios.

Es acá donde se va formando el trabajador, como personaje que debe ir emigrando de ciudad en ciudad en búsqueda de nuevas oportunidades, arriesgándose y tomando decisiones que en muchos casos le puede costar la vida familiar, o como en otras, donde debe trasladarse con los inconvenientes, peripecias y sacrificios que conlleva una nueva y mejor vida para su familia.

Este es el inicio de la memoria de los pobladores y trabajadores de la mina El Teniente. Una especie de elite, de aristocracia de la ciudad.

En efecto, ellos fueron los fundadores y pobladores de una comunidad que pasó a la historia, como personajes heroicos, dignos de ser reconocidos por sus pares, por el esfuerzo empleado, constituyéndose como un patrimonio a las nuevas generaciones, donde quedan plasmado los mecanismos que la forman. Las relaciones de los pobladores, cómo se forjaron estos vínculos, donde las necesidades básicas como el agua, la vivienda, los juegos, las dinámicas sociales que se daban en el día a día. Todo aquello que les permitió conocerse, conversar y crear amistades.

Estos grupos sociales pasaran de ser una vecindad a una comunidad con soberanía, por medio de sus luchas individuales, familiares y comunitarias, en las que debían dialogar, reunirse, hacer un diagnóstico de la situación en *pos* de una mejor calidad de vida. Estas instancias fueron tejiendo los hilos de la sociedad civil, la que se transformó en una gran familia, donde todo giraba alrededor de ella. Es acá donde se cuajan diferentes memorias afectivas, las que permiten mantener los recuerdos a pesar del paso del tiempo, siendo una de las más significativa, la memoria de los niños y jóvenes, las que están llenas de juegos, amistades y redes de protección, aportando las sensaciones de felicidad y alegría. En ellos se denota una frescura y libertad de infancia en comunidad, donde todo tiempo pasado realmente se recuerda mejor.

A esta memoria, se suma la del trabajo y los deberes, la que se encontraba bajo el alero de una sociedad machista, donde el hombre debía ser el proveedor, y el hijo, ayudar al padre en las labores y aprender de esto, un oficio o en muchos casos, tomar el rol de jefe de hogar cuando el padre se encontraba ausente por trabajo o porque nunca existió. En muchos casos, se le exigía

madurez a muy temprana edad, teniendo que llevar el peso de sostener un hogar. Además, pensar el rol de la mujer en estas comunidades inevitablemente jerarquizadas.

### **2.3- Sucesos de la *Brader Cooper Company* (el Teniente).**

En un país como Chile son muy frecuentes los desastres naturales, Sewell no quedó ajeno a esto, era un lugar propicio por sus condiciones geográficas y climáticas para que estos eventos se desarrollaran con mucha frecuencia. El riesgo se encontraba presente en cada dependencia, en sus edificios, e instalaciones. También en sus habitantes, los que cada día debían sortear la suerte de la montaña y sus peligros, accidentes, avalanchas, deslizamientos de tierra, planchones y rodados de nieve. Dejando a su paso en cosa de segundos, desastres, y víctimas fatales, quedando en evidencia la fragilidad del lugar.

En un principio las condiciones de vida de los mineros eran muy precarias, la vida en la montaña fue algo muy duro, debido a las condiciones climáticas y geográficas del lugar, convirtiendo a Sewell en un lugar muy difícil para habitar y todo un desafío para sus habitantes. Los mineros no contaban con ningún recinto habitacional, debiendo buscar soluciones, por ellos mismos, adaptándose a las condiciones y refugiándose en carpas o cavernas que se formaban en los requeríos. En estos contaban con literas para descansar y algunos enseres básicos para la vida diaria. Así, cuando cayera la tormenta, podían mantenerse resguardados.

Debido a esto, la Braden Copper, debió tomar cartas en el asunto y hacer grandes inversiones para solucionar el problema habitacional de los trabajadores y sus familias. En un inicio, el hombre minero no vivía específicamente en Sewell, con el tiempo se vio en la obligación de hacerlo por las presiones que ejercían los jefes sobre ellos, asegurándoles que al permanecer cerca de la faena, recibirían mejores salarios, sin desperdiciar tiempo en trasladarse,

utilizando mejor su tiempo y horas extras. Este nuevo escenario provoca que la empresa invirtiera grandes cantidades de dinero en establecimientos para ellos y sus familias, con construcciones de madera, levantadas por ellos mismos en filas de edificios a la ladera del cerro, dejando atrás las primeras y precarias construcciones improvisadas.

En un principio, eran dos sectores para explotar, la Fortuna y el Teniente, los que se encontraban en el mismo cerro, pero separados por una masa de roca. La Fortuna fue el primero en ser explotado. Ambos yacimientos constaban con cinco socavones conectados entre sí, llamados así por los mismos trabajadores, los cuales eran túneles o galerías que conducían a la mina. Esta, contaba con niveles y subniveles, donde se distribuían grupos urbanos, los que se dispersaban tanto al exterior como al interior. Dentro de estos niveles llamados socavones mixtos, se encontraba el trabajo y el hogar, en ellos se producía, pero también se encontraban las habitaciones improvisadas, las que contaban con una cantina, literas y un baño con drenaje.

Cerca de estos espacios, se formaban fogatas para calentar las habitaciones por las noches y así apaciguar el mal clima, pero el hombre minero resistió a estas viviendas primitivas y a todas las inclemencias del tiempo. Sin embargo, llegó un momento en que ya no pudo hacer frente a tales condiciones inhumanas, lo que significó una gran baja en la mano de obra, quienes desistían debido a la nieve y al frío, dejando sus labores en invierno para retornar a su hogar en Rancagua, volviendo en primavera. Esto originó que se diera paso a los primeros campamentos, quedando atrás aquellas habitaciones, que, aunque fueron mejorando con el tiempo, no fue suficiente.

De las primitivas viviendas, se dio paso a construcciones mucho más elaboradas, pero construidas al ojo, improvisadas, sin ninguna planificación previa, sin cálculos ni recursos.

Construidas con los restos de material donados por los jefes. Debido a esto, no existen planos arquitectónicos de la época, no así de otras obras como las que comprendían la mina y sus alrededores. Con el tiempo estas construcciones comenzaron a tener mejoras, a ser de materiales más concretos como cemento y piedra, con terminaciones y mejoras que permitieron conllevar de mejor forma el duro clima. Existían también construcciones de madera, yeso con techo de metal, que permitió un mayor asentamiento de la gente, haciendo crecer la población notoriamente.

Progresivamente las construcciones fueron creciendo en tamaño, permitiendo que con el paso del tiempo existían muchas medidas para amortiguar estas dificultades, como los personales de auxilio, el moderno hospital, bomberos y las sociedades de socorros mutuos. El espíritu de comunidad y solidaridad estaba marcado de varias formas, una de ellas era la creación de las mutuales, donde un grupo de trabajadores de un mismo departamento coordinaba la entrega de un monto mensual, creando un fondo de préstamos de auxilio o entregando un aporte en caso de alguna eventualidad como accidentes o retiro de la empresa. También se destacaban por las donaciones que efectuaban en campañas solidarias o catástrofes, dado los grandes montos que manejaban al no incurrir en muchos gastos para vivir.

#### **2.4- Cuerpo social, cuerpos, amputaciones, accidentes (Eduardo Castillo)**

A continuación, se relataron algunos hechos históricos extraídos del texto “Sucesos de la Brader Copper Company (El Teniente)” escrito por un ex habitante de Sewell, Eduardo Castillo A. (2000). Todos estos hechos han sido ratificados y también narrados por mi abuelo Jorge Gerardo Mardones. Los antecedentes dicen que entre 1905 y 1911 murieron cincuenta y cinco personas, mientras que en 1912 y 1916 fueron trescientas setenta y seis.

Uno de los desastres naturales más graves que se producían eran los nevazones, las que sucedían cada año y mantenían preocupados a sus habitantes y en alerta a la empresa, buscando la solución para cada inconveniente material que perjudicara las instalaciones, operaciones o al personal. Estos nevazones, también afectaban la comunicación y conectividad, ya que se producía un corte en sus líneas férreas y telefónicas. En ocasiones cortaba el suministro eléctrico y el agua potable. Por lo que la empresa tomaba medidas inmediatas, como poner a salvo las vidas de las personas, proteger las edificaciones y el despeje de la nieve mediante cuadrillas de limpieza, ejecutado por medio de “palas” abriendo senderos, despejando techos y escaleras.

Estos episodios eran muy comunes en el campamento, existiendo más de uno por temporada. Es el caso de dos de los más grandes, en los años 1914 y 1926, donde los daños causados se recuerdan como los más graves. En Julio del año 1914, aconteció un temporal que cubrió de nieve del campamento, dejándolo incomunicado por varios días, y mientras se realizaban los trabajos de limpieza, tres hombres fallecieron aplastados por un rodado. A las pocas horas, otro trabajador falleció mientras limpiaba un canal de fundición, en su auxilio acudió un grupo de hombres, los que también fueron aplastados por un nuevo alud. Fallecieron un total de 20 hombres, de ellos se levantó un monumento conmemorativo de los fallecidos de ese invierno tan duro.

En 1926, se produjeron tres temporales de nieve consecutivos, los que provocaron avalanchas que llegaron hasta los camarotes de la junta, cubriendo parte también de las líneas férreas. Esto obligó a hacer uso del tranvía, para así abastecer de provisiones desde Caletones (el pueblo más cercano) hasta el campamento. Otro alud, destruyó parte del canal de relaves, también parte del concentrador se vio afectado por un alud de menor medida. Más tarde, otras avalanchas afectaron el teatro “El Teniente”, aplastando también un convoy de ferrocarril. Pese



a todo lo ocurrido por los temporales, la vida de las personas fue resguardada y sólo se estimaron daños materiales.

La vida en el campamento fue muy difícil y dura para sus habitantes, sufriendo bajas considerables en su población debido a los embistes del lugar, pero lo fue aún más con el minero. Muchos mineros perdieron la vida a causa de enfermedades laborales, como la silicosis. Otros, en accidentes fatales dentro de la mina, como derrumbes, fatigas de material, o accidentes provocados por malas maniobras, sin los implementos de seguridad necesarios.

También existieron, otros casos, donde los trabajadores practicaban el corte intencional del dedo índice, por ser el miembro más caro, parte que era indemnizada de muy buena forma en caso de accidente de trabajo, según el sistema de seguridad social de la Barden Cooper. La maniobra consistía en que un trabajador exponía su dedo índice al aire comprimido hasta adormecerlo, y posteriormente era golpeado hasta desprenderlo. Acto seguido, ambos denunciaban el hecho y compartían la indemnización recibida. Algunos más arriesgados ponían el dedo en las líneas del tren. Ante lo reiterado de estos accidentes, la Braden Copper tomo medidas al respecto, denunciando los hechos antes la justicia, acusando a los trabajadores de fraude.

Rodado: En los registros, figura como la primera tragedia de consideración, la ocurrida el 16 de agosto de 1916, donde una cuadrilla de 12 hombres en compañía de un ingeniero norteamericano a cargo de la labor, fueron alcanzados y aplastados por un rodado de nieve, mientras se encontraban realizando labores de reparación del río Coya, producto de un fuerte temporal de viento y nieve. Catástrofe: Este hecho, ocurrió el 21 de noviembre de 1910, donde consecuencia de una chispa en un chinchón, cinco trabajadores fallecieron en el lugar.

Tragedia del Lingue: La terrible “tragedia del Lingue” ocurrida en febrero de 1911, fue a consecuencia de un convoy que viajaba rumbo a El Teniente, el que sufrió un grave accidente. El convoy, tren que lleva varios vagones, llevaba 7 carros de carga de materiales y un carro plano con 150 personas, entre los que viajaban trabajadores y sus familias. El convoy, cayó a la quebrada del Lingue, mientras pasaba completo sobre el puente. De modo que cedió por la sobrecarga de los carros, desmoronándose el puente y cayendo por efecto todo al fondo de la quebrada. El hecho quedó en la memoria colectiva de los que estuvieron en ese momento, una imagen desoladora de personas mutiladas, materiales como madera, barriles de cemento y fierros, sobre las víctimas, y muchas personas bajo el escombros.

Pasada la tragedia, llegó un tren auxiliar con una tropa de rescatistas, entre ellos dos doctores, un practicante, un sacerdote y empleados superiores, llevándose los cuerpos de 10 fallecidos; 9 hombres y una mujer. También quedaron 25 heridos, entre hombres, mujeres y niños, siendo trasladados al hospital, y los cadáveres al cuartel policial. Se presume que quedaron muchos otros entre los escombros. La compañía decidió no removerlos hasta que pasara un tiempo prudente de indignación y opinión pública, tratando con esto de hacer un ocultamiento de la cifra real de muertos, para así apaciguar la situación real.

Existían muchos materiales que tenían tapado el caudal, imposibilitando la extracción de los cuerpos, por lo que muchos trabajadores solos, que no tenían familia ni deudos que los reclamaran, debieron esperar. Misma razón por la que la municipalidad de Machalí tuvo que intervenir, evitando la consumación de otros nuevos abusos. Mediante un decreto le exigió a la empresa detener cualquier tipo de trabajo de reconstrucción en el “puente Sauzal”, mientras no se hiciera efectiva la remoción de los escombros y reconocimiento de los cuerpos.

La prensa: A eso de las cuatro de la tarde de un domingo, donde no había labores en el polvorín ubicado en la entrada del teniente y por causas que nunca quedaron claras, explotó una tonelada de dinamita, despedazando al instante a 40 personas. Entre ellos 38 mineros, una mujer y una niña. Una de las grandes interrogantes fue cómo explotó el polvorín estando cerrado. Algunos decían que se debió a un tiro dentro de la mina, otros afirmaron que fue un tiro de revólveres. Nunca se ha esclarecido lo sucedido, lo que produjo una gran indignación en sus habitantes, pudiendo ver un panorama desolador, muy lejos de la imagen endiosa de soberanía que se tenía, donde ni el estado era capaz de ampararlos, dejando al pobre, desprotegido de toda ley en manos extranjeras.

No existió ninguna preocupación del estado por la seguridad y bienestar de los trabajadores del mineral, lo que siempre estuvo claro fue que el número de víctimas pudo haber sido evitado. Si hubiera existido una preocupación por los defectos y vulnerabilidades que había en sus instalaciones, donde el polvorín se encontraba rodeado de cocinerías y camarotes, se demostró el desinterés de la empresa por la vida y seguridad de sus trabajadores. También esta falta de preocupación se veía demostrada en la inexistencia de planes reguladores para la prevención y seguridad ante la numerosa población minera.

En consecuencia, el alcalde de la época, comprendiendo esta situación de absoluto abandono tuvo que intervenir y asistir junto a un secretario al lugar de los hechos para tomar pleno conocimiento de lo sucedido, descubriendo un panorama desolador. Junto con él se encontraba un teniente de carabineros, el que llamó para informar la situación solicitando 39 cajones para los fallecidos. Situación desmentida en la oficina de Rancagua, ya que ellos tenían conocimiento de sólo 8 cuerpos. Esta Información produjo indignación al teniente, que en persona era quien estaba levantando los fragmentos de los cuerpos de los fallecidos. Los cajones,

fueron realizados y enviados en la misma estación de trenes, pero la situación no mejoró más de lo que estaba.

Los cuerpos fueron trasladados en tren hasta Rancagua, y al momento de pasar por el sector de la junta, el tren se volcó, destrozando 10 cajones, por lo que los cuerpos tuvieron que ser removidos y puestos de a 3 cuerpos en los cajones restantes. Al llegar a la estación, la situación se volvió más trágica de lo que ya era, de los cajones escurría sangre y otros tipos de líquidos, dejando rastros de la tragedia en las ropas de quienes atendieron estas labores. La manifestación del pueblo a aquella gran tragedia se vio mediante un silencio absoluto, consternados aun por esta horrible catástrofe. Su gratitud a esos hombres fue dar con cariño y respeto, una digna sepultura. Se hizo una petición a la prensa de informar la situación al resto del país, para así llegar a los oídos de las autoridades y que por fin se despachara una ley sobre accidentes de trabajo. Esta debía amparar a las viudas y sus hijos, ya que no existía otro recurso más que acudir a largos juicios de indemnización. La comisión tomó medidas al respecto, proponiéndoselas al gobierno el que aceptó la medida reparatoria.

No sólo la mina y sus alrededores eran acechados diariamente por el peligro, también lo era el tren que bajaba a Rancagua, siendo la única vía de acceso al campamento el cual contaba con un camino estrecho con quebradas cobrando varias víctimas fatales. Uno de los más trágicos fue el accidente de agua dulce en 1960, producto de una mala maniobra del conductor, se volcaron los carros más livianos del tren.

## Capítulo III – Performance social

### 3.1- Historia de Sewell.

La historia de Sewell comienza con la explotación de un mineral: el cobre. Elemento fundamental en nuestra vida diaria, ya que es un excelente conductor de electricidad, es dúctil y manuable, resiste bien la corrosión y posee propiedades anti bacteriales, haciéndolo un producto tan necesario en los nuevos tiempos. Chile, es uno de los principales productores de cobre a nivel mundial, ya que se encuentra en el círculo de fuego del pacífico. Dentro de todas las riquezas de recursos naturales que posee, el cobre es uno de los más explotados, convirtiéndolo en el sostén de la economía chilena.

De ahí radica la importancia de este campamento Sewell, gracias a sus habitantes, los que, con su tesón y resistencia, pudieron abatir las condiciones climáticas y geográficas del lugar, haciendo posible la extracción del mineral. Actualmente se extraen grandes toneladas a diario. En su mayoría exportadas por cantidades industriales, siendo China su principal comprador producto de toda la tecnología que generan.

Toda esta magna empresa en su comienzo fue construida por los mismos trabajadores, sino hubiera sido por ellos no hubiera podido subsistir en el tiempo. Sin embargo, este crecimiento jamás lo han notado los trabajadores, principalmente por lo mal recompensados que han estado y las condiciones en que trabajan, aunque siempre han tenido un sueldo por sobre el resto de los trabajadores obreros chilenos, pero en comparación a las grandes extracciones y el dinero que esto genera, se convierte en una cifra irrisoria. Si bien actualmente han mejorado las condiciones de trabajo gracias a la misma tecnología, se esperaba que las cosas podían haber sido mejor para los trabajadores.

No obstante, no fue así, ya que cada vez más se ha dispuesto un equipo especial para las labores dentro de la mina, esto sólo ha traído un monopolio del mineral debido a la implementación de sistema de automatización de última generación. Provoca que el trabajo sea más peligroso y más pesado, disminuyendo en gran porcentaje los riesgos, pero con esto también la mano de obra, acrecentándose la capitalización del mineral. Debido a esto, la utilidad del trabajador es mucho menor que en tiempos pasados en las que era un factor primordial e indispensable en la extracción.

La historia de tantos años de trabajo de estos hombres del cobre se remonta hasta la época donde la mina fue descubierta alrededor de 4000 años atrás, en la época prehispánica. Sin embargo, los registros más antiguos que se tienen de esta ardua labor son las de un minero encontrado alrededor de 1500 años después en estado de momificación:

Recorrió con la mirada las faldas de unos cerros que le parecían familiares, hasta que dio con la perforación que recordaba, el acceso a una de las ricas vetas de cobre de caracterizan la región. Con determinación y cargando sus herramientas (un martillo de piedra y madera de tamarugo, una pala, un capacho, una cesta de cuero), descendió al pique. No era su primera vez y aunque llevaba poco tiempo dedicándose a la minería, tampoco era el pique más profundo y arriesgado en el que se había aventurado. Confiando en la resistencia de los muros de piedra, usando todas sus energías comenzó a golpear con sus herramientas las fisuras de la veta tratando de extraer el mineral de mejor calidad. La jornada apenas había comenzado cuando la montaña lanzó un violento quejido. El solitario minero sintió el rugido de la roca al derrumbarse. Todo ocurrió demasiado rápido y antes

de que el hombre pudiera escapar, la entrada al pique se desmoronó, cerrándole el paso. (Codelco, 2014)

Este minero pasó más de 1500 años bajo la mina, gracias al oxiclورو de cobre que ayudó a la momificación y preservación del cuerpo, por sus propiedades antibacteriales, dotando al cuerpo de un particular color verdoso característico del cobre en su estado natural, permitió su conservación casi intacta, como destacan algunos medios informativos relacionados al mundo del cobre.

Minero encontrado, poniendo fin al anonimato, al ser descubierto años después por los propios mineros que seguían con la explotación, siendo entregado a los dueños de la mina. Estos lucraron con él, convirtiéndose en todo un objeto de exhibición, siendo presentado en circos , y ferias de fenómenos de la época, debido al gran éxito que tuvo, fue convertido en un objeto de valor por sus dueños, haciendo truques a cambio de dinero por él, lo que hizo que fuera pasando por manos de diferentes personas, perdiéndole el rastro por varios años, hasta que finalmente fue donado al *American Museum of Natural History* de New York , donde se encuentra actualmente.

Jamás se ha valorado el trabajo que hicieron estos hombres y sus familias, quienes fueron capaces de levantar un campamento en medio de la montaña con las condiciones geográficas que esto significa. Su fuerza y tesón fue algo imposible de replicar, ellos fueron los que le dieron la vida al campamento, donde en muchas veces pusieron en riesgo su vida, en otras, acabaron con ella. El hecho de vivir en la montaña los hizo diferentes, y ellos se sintieron así de especiales, aislados de todo.

Los comienzos de la extracción del mineral se remontan a tiempos prehispánicos, con el descubrimiento de la mina del teniente (nombre puesto por los primeros trabajadores en alusión

al dueño, el cual era un teniente). Esta mina se encuentra 2500 metros de altura sobre el nivel del mar, en el cajón de la cordillera de los Andes, perteneciente a la comuna de Machalí a 53 kilómetros de Rancagua. El lugar escogido para levantar el campamento fue muy bien pensado, tomando en consideración lo poco rocoso del sector y la ausencia de pendientes inclinadas y quebradas.

Por otro lado, el lugar ofrecía menos riesgo de avalanchas, las cuales se daban con mucha frecuencia en invierno. La mina que se encontraba muy cerca del campamento también ofrecía condiciones propicias para la extracción. Debido a la fuerza de gravedad, permitía al material descender por los niveles de la mina, para después caer dentro de las buitras, que eran buzones donde se transportaba el material, haciendo el proceso productivo algo mucho más fácil.

El campamento construido por los norteamericanos fue diseñado de acuerdo a un modelo muy exitoso de mineros a nivel mundial demostrando sus resultados respecto a la eficiencia en la producción. Este tipo de asentamiento urbano era llamado “*Company town*” y definido como: “un tipo de asentamiento desarrollado por el capitalismo emergente, que busca máxima concentración de capital, trabajo y vivienda, al servicio de la máxima eficiencia productiva, constituyéndose en alternativa a la ciudad histórica al asumir la producción como única función.” (Eugenio de Solminihac, 2003, p. 27)

Este modelo de ciudad minera corresponde a un asentamiento urbano, pese a que posee una cantidad superior de 5000 habitantes, no cuenta con las características de complejidad de una ciudad, como un funcionamiento político, ni tampoco una amplia diversidad social. Por el contrario, tenía una organización básica, cuya mayor función era la producción del mineral. Entregaba residencia de manera colectiva a sus trabajadores con condiciones mínimas de



tamaño, vivienda, equipamiento y trabajo, ya que sólo cumplía la función de urbanismo temporal sin permanencia en el tiempo, debido a que se encontraba limitada por disposición de la empresa, o limita por el fin de la explotación de los recursos.

Su crecimiento y durabilidad se dio netamente por el crecimiento de la mina, de la cual dependía completamente el campamento, el que funcionaba como lugar de crecimiento para la región, como también para estos hombres quienes dejaban su vida habitual, en busca de mejores oportunidades, para después de un tiempo retornar a sus ciudades. Este tipo de modelo de campamento que se encuentra lejano al concepto de ciudad guarda una estructura marcada por la transitoriedad. Cada elemento constructivo como viviendas, equipamiento y trabajo tenían característica de transitorio.

No obstante, si bien los constructores a cargo de levantar el campamento tenían la idea de transitoriedad, el alto nivel de sus construcciones con el paso del tiempo demostró lo contrario, resistió a condiciones climáticas y al ser humano. Debido a la buena calidad de estas edificaciones, su uso pasó a ser algo más que pasajero, conservándose aun en el presente algunas edificaciones de primer nivel, las que no fueron demolidas por ser lugares históricos del campamento, ya que con los años Sewell, pasó a ser Patrimonio de la Humanidad, único en su categoría de “*Company towns*”, quedando muy atrás otros campamentos del territorio.

Estas ciudades, funcionan a base de un sistema unifuncional enfocándose en una sola actividad productiva, la que es el sustento para toda la ciudad, existiendo consideraciones dependiendo del lugar donde se monte el campamento:

Las ciudades mineras son ejemplo ilustrativo en la literatura especializada en asentamientos humanos de las ciudades llamadas unifuncionales. Se caracterizan

por ser muy excepcionales, son relativamente recientes en la historia del urbanismo y han sido creadas de una sola vez. Si se analiza la proporción de su población empleada en una sola actividad económica, en el caso la minería, las lleva también a esta categoría. Sin embargo, la función es uno de los elementos del tipo, siendo preciso agregar consideraciones respecto de la región en que se localizan [...] (Eugenio de Solminihac, 2003, p. 21)

En el caso Sewell, si bien la extracción de cobre fue la base y el sustento principal para el desarrollo del campamento, existía una amplia variedad de actividades funcionales, que demostraban el pluralismo dentro del campamento, como diversas instalaciones y servicios, algunos de carácter privado y otros públicos. Por ejemplo, escuelas primarias, escuela industrial, una comisaría, juzgado, registro civil, servicios de correos y telégrafos, una sucursal del banco Estado, y un banco privado, una iglesia católica, algunos templos evangélicos y otros lugares establecidos para la práctica de otros cultos. También existían un hospital, centros sociales y recreacionales, y algunos locales comerciales entregados a concesionarios privados. Contaba con agua potable y red de alcantarillados y una planta de residuos.

Todas estas características permiten dimensionar el completo despliegue que había tras la producción de cobre. Existía una gran variedad de prestaciones de servicio, que cubrían las necesidades sociales del gran contingente humano, es por estas cualidades que Sewell, siempre destacó por encima de otras ciudades mineras. La buena calidad de sus edificaciones y su despliegue social, hicieron de ella una ciudad única en su categoría, incluso superando algunas ciudades de similares condiciones, como el caso de Coyhaique, con condiciones similares en aislamiento y población. Todo esto la convirtió en una ciudad modelo y centro de atracción de pobladores, mucho de los cuales, al ser evacuados producto del fin del campamento, fueron

reubicados en Rancagua, donde una gran parte de la población intentaron retornar de manera forzosa al campamento.

Este campamento fue uno de los pioneros en su tipo, partió con una construcción primaria y precaria que con su consolidación llegó a una época de apogeo, donde sus edificaciones, equipamiento y desarrollo social tuvieron fases más complejas de desarrollo, logrando albergar a más de 15000 habitantes. Finalmente, producto de los altos costos que significaba mantener el campamento, se dio paso a un desmontaje parcial. Podríamos concluir en que este campamento seguía un modelo de ciudad ideal casi utópico, que se presentaba como una ciudad normal con el objetivo de entregar una cierta estabilidad a la vida cotidiana de los habitantes del asentamiento. Sin embargo, el único objetivo de este asentamiento industrial era funcionar como base al principal objetivo de la empresa, maximizar el proceso productivo de extracción del mineral.

Otro factor sumamente importante que reforzaba esta idea de ciudad ideal era el aislamiento, que más que territorial era social, dado que al encontrarse aislados de toda influencia externa, ya sea cultural, política, religiosa, se tenía un mayor control de sus habitantes. Se armaba, además, un fuerte paternalismo, que buscaba suplir todas las necesidades de sus habitantes, para así proteger los intereses de la empresa, eliminando cualquier factor externo que pudiera influir en sus ideologías, existiendo con ello una desideologización entre sus habitantes.

La ciudad de Sewell también presentaba una estructura homogénea, marcada por un fuerte desarraigo presente en su sociedad, con una ausencia de una identidad propia y de individualidad, tanto física como social, importando más bien la masa como conjunto. Al no existir contaminantes ni agentes externos, se creó con ello un desarraigo muy potente que fue

quitándole vida a la ciudad, algo muy común en estas ciudades montadas, donde este estado de pulcritud no permite la creación de características identitarias. Tampoco su desarrollo está permitido, si bien existía esta higienización cultural se generaba un libre pensamiento y practicas ideológicas, ya que había total libertad en lo referente a tendencia política o cultos religiosos, lo que quedó plasmado en su arquitectura, destacando por sobre otras, construcción de la iglesia católica y la de algunos templos de cultos religiosos.

En una ciudad donde impera el orden y los estados de jerarquía, no se permite ningún factor de cambio, porque entorpece el buen funcionamiento y eficiencia de la empresa. Estas características son de suma importancia a la hora de mantener la producción sin inconvenientes, teniendo como principal objetivo la eficiencia. Esta noción de ciudad ideal no era más que una creación, producto de una manipulación desmedida por parte de la empresa, por medio de instrumentos psicológicos sociales y políticos como reglas, normas, control e incentivos económicos. Su objetivo principal, era promover un modelo de ciudad idílica, compacta, que gozara de armonía social, seguridad, autonomía, etc.

Sewell, corresponde a un tipo de asentamiento urbano muy particular, respondiendo al modelo establecido de Company Town. Es por ello, que se rige bajo un patrón con un objetivo central, la producción de cobre con un grado máximo de eficiencia, subordinando cualquier otro tipo de actividad a esta principal. La creación de esta ciudad fue de una manera completa, para asegurar control absoluto en todo el asentamiento humano que ahí se dio. Este sistema social fue de tipo organizacional, el que, administrado por la misma empresa, excluye cualquier tipo de vinculación con el estado, siendo este de tipo particular y privado.

Su interacción entre jefatura y sociedad se da de manera distinta a como sería en una ciudad común, si bien existía un buen trato de parte de la empresa a sus trabajadores, en el emplazamiento de la ciudad la situación era diferente, existiendo una segregación muy notoria entre las edificaciones destinadas a obreros chilenos y sus jefaturas, que en su mayoría eran estadounidenses, los espacios recreacionales también eran divididas por clases. Esto dificultaba un ascenso social en sus habitantes, por lo que su estructura social de clases siempre se mantenía estable, limitando cualquier intención de convertirse en una ciudad en vías de desarrollo. Pues, siendo más bien esta planificación de sociedad un montaje, donde sus estructuras son fijas y predeterminadas, para su clase obrera en función de un objetivo empresarial, por lo que sus habitantes son utilizados y explotados de forma solapada por medio de una ficción de ciudad ideal, generando grandes ganancias a sus dueños.

Este sistema tiene un absoluto control de lo que sucede de manera interna, mediante un restrictivo sistema de ingreso a sus trabajadores y familias, en el cual pone condiciones para la permanencia de sus habitantes dentro del campamento, orientando la toma de decisiones de sus habitantes, mediante reglamentos, metas y objetivos. Con lo que la organización logra encausar de manera exitosa sus objetivos de producción y eficiencia, el que muchas veces es amenazado por diferentes factores como sociales, climáticos y geográficos poniendo en riesgo los intereses de la empresa, es por ello que disponen de todos los mecanismos posibles para así aminorar el grado de dificultad que generan los factores externos en la planificación inicial del campamento. Nada podía escapar de lo establecido, sin embargo, la colectividad generada entre sus habitantes, fue un factor clave e impredecible para los planes de la empresa, cualidad social que se dio de forma natural y capaz de trascender a través del tiempo.

El sistema organizacional de Sewell posee muchas características previamente pensadas en *pos* de preservar intacto este sistema, como por ejemplo la elección de sus habitantes, los que debían cumplir con ciertos requisitos, mediante reglamentos y normas, que estaban especificados en un contrato, estableciendo sus derechos y obligaciones. En caso de que se pusiera fin a este contrato el trabajador debía abandonar junto con su familia el campamento. También se les permitía la permanencia en el campamento a los familiares-beneficiarios de los trabajadores siempre y cuando contara con la autorización de la empresa, como eran también algunos casos excepcionales de trabajadores empadronados, los que debían aceptar las condiciones y reglas como cualquier otro habitante.

Cualquier tipo de riesgo mediante la mala toma de decisiones, podía llevar a un riesgo en su producción, situación que no podía permitirse bajo ningún punto de vista, la mina no ha parado sus faenas desde los comienzos de la explotación. Las ciudades campamentos funcionan como una organización con una empresa a la cabeza, tomando como un instrumento a la ciudad para lograr así sus fines, creando con ello una especie de normalidad que funciona a merced de un objetivo principal el cual es la producción de cobre, y subordinando cualquier otro objetivo al principal: la producción de cobre. Constantemente se buscaba atraer y mantener activos en sus labores a un gran número de trabajadores y a sus familias, en merced de este objetivo principal. Por lo que la organización lograba con gran eficacia superar las dificultades de logística que presenta una ciudad, alcanzando altos estándares de vida, gracias a un sistema que mediante prestaciones y servicios, buscaba suplir las condiciones de una ciudad normal y mantener al contingente humano a beneficio de la explotación del mineral.

La homogenización, tanto social como física, es algo muy característico de Sewell como también de la gran mayoría de las ciudades mineras, donde más que la unidad importa el

conjunto. Así lo demostraban los diversos sindicatos y grupos gremiales que funcionaban en el campamento, los que funcionaban como una organización aparte, que negociaba acuerdos de mejoras y peticiones con la otra organización existente, la empresa. Como resultado de estos procesos, se obtuvieron la construcción de distintas edificaciones sociales, tales como: sedes sindicales, gimnasios, centros sociales, plazuelas, lugares de reunión pública.

La empresa como organización, poseía absoluto control de las construcciones que se realizaban, ya que ellos eran quienes tenían los derechos del suelo. En ellos estaban el decidir sus edificaciones y su distribución espacial. La ciudad minera, es un fiel reflejo de la eficiencia de un sistema organizacional, donde los objetivos logrados son recompensados por una urbe que funciona a la perfección de sus objetivos y requerimientos. Su crecimiento se vio limitado por las condiciones geográficas, quedando su distribución espacial, determinada y limitada por quebradas, ríos, formaciones rocosas y condiciones climáticas.

Si bien Sewell es imponente en su diseño y edificaciones, encontrándose en el seno de la montaña, nunca fue pensada de este modo tan monumental. La construcciones y distribuciones de sus espacios se fueron dando de una forma un tanto espontánea. Si bien en los planos de edificación estaban definidos los límites de acuerdo con las condiciones geográficas del espacio, sus edificaciones se emplazaron de manera muy natural, presentando en su arquitectura, estructuras muy variadas, donde no había un orden geométrico, ni un patrón uniforme, existiendo edificaciones de distintas dimensiones. Estas construcciones desfasadas entre ellas aportaban un diseño especial a la ciudad, con espacios asimétricos que se daban como senderos que terminan en escaleras, armando un recorrido interesante y dinámico, donde ningún lugar es parecido a otro. Toda la ciudad en su conjunto es funcional al lugar donde fue montada. La organización como sistema, orienta sus acciones en base a los objetivos de la empresa, estructurándose a partir

de las funciones dentro de este sistema. Este proceso de adaptación se ve reflejado tanto de una manera física, como también, en su forma de conformar y habitar el lugar.

Como sistema organizacional, una de las mayores funciones que tenían los ciudadanos, era acatar las normas de convivencia impuesta, siendo recompensados si lo lograban y sancionados de no ser así. Esto, estaba determinado por un gran número de reglas y obligaciones que estaban a cargo de un contingente preparado para ello. Esto se hizo algo fundamental en un lugar tan concentrado, heterogéneo y apartado del resto, de no ser así se produciría una ambigüedad en sus estados jerárquicos, donde se funden y confunden en un espacio cerrado y cercano.

Por ello era vital de tener estados de autoridad bien definidos, que permitían una buena convivencia, solucionar los problemas era algo primordial, para evita cualquier desencadenante de situaciones y poner en riesgo los objetivos de producción de la empresa. Este control seguía una pauta de poder establecida en su reglamento, siendo representado por sus estados jerárquicos, donde se encontraba su directiva y especialistas de cada departamento. En ellos recaía la responsabilidad de cualquier decisión o influencia externa, esto suponía para la empresa una obligación con sus habitantes, ya que ningún asunto podía quedar a la deriva. Así cada detalle estaba muy bien pensado, la dinámica de su población se desarrollaba de una manera muy selectiva, donde por medio del atractivo laboral, llegaba la población, pasando por un sistema de selección de parte de la empresa. quien pasada esta etapa, quedaba junto a los nuevos habitantes el poder adaptarse a la condiciones impuestas y habituarse al lugar, para así quedarse de forma definitiva, o decidir retornar a sus lugares de origen.



Esta forma de migración selectiva, donde la ciudad elige a sus habitantes, resulta una característica muy propia de los asentamientos organizacionales. Los sistemas de tipo organizacional son muy destacables en sociedades modernas por sus aportes en habitabilidad, con una estructura de orden y régimen. Cabe destacar que este sistema a comienzos del siglo XX, con ayuda de empresas extranjeras fue un gran aporte a Chile, contribuyendo a novedosas estructuras económicas, sociales y urbanas en el país, ayudando a una modernización de los mecanismos sociales.

En las políticas laborales, se desarrolló un modelo paternalista, ya que al no haber otro servidor que le prestara servicios a la ciudad, como sería el caso del estado, no les quedó de otra forma a los trabajadores, que aceptar este sistema, siendo muy provechoso para ellos, asegurándoles una mejor calidad de vida y mayores oportunidades para superarse. Este estilo de vida de mutuo acuerdo en el campamento, sólo duro hasta que sus costos de mantención se estaban haciendo muy elevados en comparación con la optimización de su productividad, por ello es que fueron trasladados a la ciudad de Rancagua. El sistema funcionó tanto como para su permanencia en el tiempo, como también, para tomar la decisión de poner fin.

El proceso de desalojo del campamento, significó una gran pena para sus habitantes. Sentimiento que muchos traen consigo hasta el día de hoy, debido a los estados de arraigo y pertenencia que tienen, se fundaron ahí. La colectividad fue el factor clave para que todo funcionara, adaptando sentimentalmente su ambiente, trascendiendo desde lo individual a lo colectivo, provocando con ello un sentimiento de reconocimiento en los espacios colectivos, identificándose con el territorio, formando sentimientos de comunidad e identidad, donde cada uno es parte de un todo.

Fueron muchos años de primitiva extracción, donde en un comienzo su única vía de acceso era desde Rancagua por medio de un camino de carretas. Con el tiempo, se aumentó su capacidad de producción con la llegada del tren, fue así como se dio comienzo a su industrialización en el siglo XIX, de la mano del empresario William Braden , el que junto al ingeniero Marcos Cappone, vieron el gran potencial que tenía la mina y comenzaron la explotación del mineral en 1905. Solminihac (2003) cita a Baros (1955):

[...] representantes del momento histórico de su país y del prototipo del norteamericano de aquella época. Geopolíticamente, Estados Unidos ya proyectaba (conscientemente a nivel estatal) una ocupación de países pequeños de la Cuenca del Pacífico, entendida como penetración económica con tecnología y recursos unidos en un contingente humano en expansión; finanzas caracterizadas por el auge de empresas privadas con accionistas sin obligación de comprometer dineros personales, coincidente con un período de industrialización sediento de cobre en etapa de preguerra mundial, y por último individuos ansiosos de cumplir el ideal colectivo norteamericano de hombre ganador, que surgido de la nada llegaría a un país exento de impuestos con un elevado salario ganando un buen pasar de por vida, hasta convertirse en millonario, si se lo proponía [...] (p. 96-97)

Así como se fue gestando esta gran empresa y posterior campamento, donde sus trabajadores y habitantes fueron convencidos del gran aporte que estaban realizando al pertenecer a esta organización. Motivándolos con que hacer bien las cosas era como se lograban grandes objetivos y así se podía progresar. Ellos obtenían una gran valoración hacia su trabajo, retribuyéndolos por medio de incentivos materiales e inmateriales, entregándoles herramientas para prepararse, capacitarse y estudiar, haciéndolos sentir orgulloso de pertenecer a esa organización que en

comparación con otras empresas y comunidades se encontraba muy bien posicionada en todos los ámbitos, aunque trabajadores y familias en un comienzo jamás imaginaron por completo la importancia que tendría este yacimiento siendo una de las minas subterráneas más grandes del mundo, y campamento que años después sería declarado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad.

En sus inicios el campamento solo contaba con 2500 habitantes, para posteriormente en los años 40, gracias al auge que tuvo el cobre producto de las guerras mundiales, llegara a los 15.000. Fue un inicio difícil, no excepto de complicaciones, debido a la adaptación de sus habitantes, los que no contaban con las condiciones adecuadas. De todas partes vinieron hombres en busca de un mejor futuro, en su mayoría eran campesinos, analfabetos, de sectores rurales no sólo de la sexta región, sino que de otras partes abarcando desde el norte chico hasta el sur a la altura de Valdivia. Hombres que no contaban con ningún tipo de preparación.

En su mayoría pobres en busca de una oportunidad, los cuales eran contratados en diferentes sistemas de reclutamientos de la empresa. Una de ellas, era el llamado “enganche”, el cual consistía en que individuos dotados de gran simpatía recorrían los bares de pueblos, los que tenían como misión reclutar hombres y convencerlos mediante varios incentivos para ir a las faenas, por ejemplo: el pago de lo que consumían en estos bares. Lo que buscaban convencerlos para posteriormente embarcarlos en un ferrocarril hasta Rancagua, lugar donde los enganchadores recibían una comisión por una persona intermediada. Este sistema duró hasta mediados de los años 40 debido a que ya no era tan efectivo, puesto que la empresa requería otro perfil de trabajador. Con la ley del trabajo impuesta en 1948. Otra forma de reclutar personal era la llegada de trabajadores por iniciativa propia, o por recomendación de familiares o amigos, los que debían contar con algún tipo de recomendación y un pase entregado por algún jefe o

superintendente. La empresa en conjunto con los sindicatos, impusieron condiciones a estas contrataciones. Una de ellas, fue el preferir a trabajadores que anteriormente habían estado en las faenas de alguna forma pasajera, o a hijos de trabajadores.

Estas formas de reclutamientos masivos en un comienzo, dieron una buena solución al crecimiento de la empresa, con el tiempo se seleccionaron con un sentido más personal, ya no se buscaba al operador que hiciera bien su trabajo, sino que también, se buscaba a la persona, que fuera capaz de crear lazos, mimetizándose con esta comunidad, factor muy determinante en el desarrollo de su cultura marcada por el sentido de comunidad, de relaciones cercanas, parentesco y/o amistad.

Por ello en la elección de los trabajadores, se le daba preferencia al postulante que tuviera parentesco, con algún habitante, prioridad que estaba por sobre los demás, como por ejemplo, a los hijos de los primeros fundadores. Esto generaba lazos más cercanos entre sus habitantes, relaciones que también se daba en lo laboral. El hecho de los que jefes prefirieran a los hijos de trabajadores hacia que tanto las relaciones personales con las laborales se mezclaran, haciendo una comunidad con mucho más apego, cercanía y armonía. Todos estos elementos hacían mucho más fácil la vida familiar, algo muy importante para los norteamericanos puesto que esto permitía llegar con más facilidad a los objetivos de producción impuestos por la empresa, siendo equipados totalmente gratis en todas las áreas posibles como salud, educación, bienestar etc.

Es así como se fue configurando esta sociedad, donde estos trabajadores aprendían diferentes oficios y de acuerdo con sus capacidades eran destinados a diferentes labores dentro de la mina. Se les entregaban diferentes tipos de incentivos si lograban las metas impuestas por la empresa. Era de suma importancia su condición física, ejemplo de esto era una fijación en las

manos de los postulantes, las que debían ser callosas, para así asegurarse de que fueran personas de trabajo con una gran fortaleza.

Durante la formación del campamento, la influencia norteamericana era algo muy característico de Sewell, ya que los *gringos* como eran llamados eran los dueños de esta gran ciudad industrial. Esto permitía un orden general donde reinaba el paternalismo, la mayoría de las familias estaban formadas por un padre de familia, en su mayoría trabajador obrero, mientras que la mujer se encargaba del cuidado de los hijos y del hogar. Esta estructura social mezclaba una cultura muy tradicionalista con elementos funcionales modernos como un adelantado desarrollo industrial para la época, razón por la cual ambas características se complementaban y fusionaban.

Este paternalismo propio de la cultura campesina, marcada por un patrón, quien velaba por su trabajador y familia, fue replicada en el campamento, donde la empresa era una especie de madre proveedora, la cual entregaba todo lo necesario para ellos y sus familias. Esta relación paternalista entre los trabajadores y la empresa no hizo más que crear una relación más que cercana, entre el jefe y el trabajador, los que además de compartir en los recintos laborales también lo hacían en su día a día, debido a la cercanía de sus viviendas y espacios comunes que frecuentaban, lo que fortaleció aún más el lazo de cercanía, “el hacendado o patrón.” Tal como expone Baros “esa imagen del “pater”, va evolucionando en el imaginario del campamento hacia una figura aún más acogedora y comprensiva, al hacerse familiar el identificar a la empresa como “la mamá Braden”, y posteriormente “la mamá Empresa” (Eugenio de Solminihac, 2003, p. 16).

Este sistema social tan tradicional hacia sus trabajadores fue un componente muy arraigado en ellos, siendo parte de su identidad y muy difícil de cambiar. Por lo mismo, ni siquiera las reivindicaciones sindicales, ni conflictos laborales que se daban, podían alterar esta estructura social. No había nada que los hiciera movilizarse por ello, sino todo lo contrario, esta situación de cobijo les resultaba muy cómoda, entregándoles una tranquilidad única pese a las situaciones de peligrosidad en la que vivían a diario.

Para la empresa, el mayor objetivo de este campamento era la producción de cobre, por lo que era de suma importancia contar con todo lo necesario para la autosuficiencia, haciéndola una ciudad mucho más hermética y autárquica, donde ellos mismos eran quienes producían sus insumos para las faenas, contando con fábricas de metales, madera y otros. También contaban con la producción de alimentos de primera necesidad, ya que en sus alrededores había criaderos de animales. Cualquier otro material que no se hubiera convenido conseguir o no se hubiera podido fabricar en el campamento, era encargado a Estados Unidos, lo que lo hacía una comunidad autorreferente, marcando también a lo que sería la mano de obra, ya que ellos capacitaron y entrenaron a especialistas para diferentes faenas, que sólo eran capaz de desarrollarse dentro de la empresa, siendo llamado “técnico Braden”.

Debido a esto la relación era entre las dos culturas existentes, la norteamericana y la chilena, dando como resultado una mezcla muy original y característica hasta el día de hoy reconocible por sus ex habitantes. Este intercambio cultural, se produjo gracias a la disposición de ambas culturas, entre trabajadores y empresa. Por medio de sus representantes, la empresa buscó un cambio de paradigma cultural, con el que venían estos hombres en su mayoría de zonas rurales, quienes no conocían de capacitación ni disciplina, pero sí contaban con una gran disposición, es por ello que la empresa se esforzó por desarrollar al máximo las capacidades y

habilidades de cada trabajador, ocupando dispositivos como incentivos económicos por cumplimiento a las órdenes de la empresa o mediante capacitaciones a los recién llegados bajo la asignación de un “tutor” en otros casos, donde se buscaba una mayor adaptación y familiarización con el lugar en los primeros días de faenas.

Sumado a esto, las reglas y normas debían seguirse al pie de la letra, las normas regían tanto en la mina, como dentro del campamento. En caso de no cumplirse podían costar el despido y desalojo. Otro tipo de sanciones era la exposición pública de su falta, y de acuerdo del grado que tuviera, era la sanción que recibía. Este comienzo no fue fácil, debido a que fue un proceso largo de maduración decantando en muchas bajas de trabajadores. Es así como surge este nuevo hombre, que se fue adaptando a las normas y condiciones, en búsqueda de un orden en la vida en comunidad. Ya no bastaba con solo hacer la fuerza bruta, sino que también, se requería un hombre más íntegro con otro tipo de habilidades más específicas, para lograr un cambio social, un crecimiento y evolución, que conllevara a la superación y conseguir ascenso en puestos de trabajo y por ende en su condición social. Durante los años posteriores, la presencia de los extranjeros fue bajando considerablemente su cantidad, ya que muchos chilenos fueron ocupando los espacios que ellos iban dejando.

Esta unión de culturas no hubiera sido posible, si no hubiera existido esta disposición y participación de ambas partes:

En la primera década de existencia de la Braden residían en el Mineral 360 extranjeros, los que representaban el 2,6% de su población (Fuenzalida, 1919:99). Con los años, los norteamericanos optaron por incorporar chilenos a los cargos de responsabilidad, entregándoles el rango y los beneficios correspondientes, y

asignándoles viviendas en la Población Americana de Sewell. En los años sesenta, el número de extranjeros era de 80 en la empresa, disminuyendo como puede apreciarse, significativamente su número. Esta sustitución indica también un proceso de incorporación del profesional y técnico chilenos a la cultura norteamericana, asimilación de su estilo de administrar y de sus hábitos de vida. (Solminihaç, 2003, p. 17).

Las relaciones laborales se mezclaban con las personales, ejemplo de esto era el concepto que se tenía de autoridad, como lo era la imagen de “jefe”, el cual estaba muy lejos de ser una persona distante y autoritaria. Por el contrario, la empresa sostenía un esquema de liderazgo que estaba lejos de la realidad del resto del país.

Puesto que más que un jefe dictador que imponía reglas era un cabecilla que buscaba el respeto de sus trabajadores, siendo un líder que aportaba significativamente con una disposición casi pedagógica, trabajando en terreno a la par con ellos, exponiéndose de igual forma a las inclemencias y riesgos laborales. Era alguien muy cercano que conocía a sus trabajadores y por ello, entendía cuáles eran sus problemas y necesidades, tanto de tipo laboral como humano. Este paternalismo hacía muy sólida y cercana la relación, donde el jefe compartía instancias más íntimas con sus trabajadores ganándose su confianza, respeto y admiración.

Por su parte la empresa, con claros cimientos extranjeros, valoraba enormemente la disposición al trabajo, por sobre cualquier tipo de preparación educacional. Para ellos, esto era algo que se podía adquirir mediante el esfuerzo, por ello no escatimaron en gastos para su formación, destacando a las personas por su desempeño con incentivos económicos o con ascensos. Este sistema de bonificación al trabajo tan característico de esta cultura, también se vio



en otros ámbitos como el cuerpo de bomberos de Sewell, siendo el único en el país, ya que no existe otro lugar donde reciban bonificación.

En el caso de los niños, se le incentivaba al trabajo infantil, a valerse por ellos mismos por medio de trabajos reglamentados no forzosos, fuera de sus horas de clases, como repartidor, boletero, empaquetador. Otro factor también importante de esta fusión de culturas fue su lenguaje. Si bien el principal fue el inglés, se desarrollaron muchas deformaciones con el paso del tiempo, sumado a la incorporación de modismos y expresiones propias de zonas rurales que representaban objetos o situaciones que se vivían a diario, cita de nuevo Solminihaç:

Sewell y su forma tan peculiar de urbanismo ofreció (sic) un ámbito físico donde se plasmó una cultura propia y distintiva. Entendemos por cultura, un conjunto de valores, conocimientos y percepciones comunes e hipótesis fundamentales, compartidas por los miembros de una comunidad de personas, que operan en forma inconsciente, que han permitido y permiten resolver problemas y son transmitidas a los nuevos miembros [...]. (p. 96)

En la cultura del campamento primó la familia, el respeto, y el trabajo, fortaleciendo el carácter de comunidad.

Aunque para muchos las condiciones no eran las mejores, el Sewellino siempre se sintió agradecido de esta protección y tranquilidad para él y sus familias, respondiendo de buena forma, siendo una persona cuidadosa, tranquila y muy trabajadora. Todos se conocían por su nombre o apodo, los niños podían circular sin cuidado por donde fuera protegido por esta gran familia. En cada uno de los relatos de los sewellinos se pueden notar esta tranquilidad en la cual vivían todos muy bien. Debido a esto, es que los trabajadores se sentían muy agradecidos. Según ellos los

trataban de forma especial, haciéndolos sentir como si fueran parte de una familia, donde eran muy bien pagados.

Las diferencias sociales, cada vez se fueron estrechando más, en un principio la elite solo correspondía a los gringos, pero cada vez más los chilenos por medio de sus capacidades y las oportunidades que les daba la empresa fueron capaces de levantar esta brecha, capacitándose, estudiando y perfeccionándose en sus distintos oficios. La realidad a algunos les cambio mucho, comenzando como simples obreros a tener alguna profesión. Todo estaba ordenado estratégicamente y diseñado por un grupo de ingenieros en New York por orden de los dueños del yacimiento, en donde se encontraban los edificios principales que contaban con oficinas, servicios públicos, correo, comisarias.

Estos se conectaban a una escalera principal que era el punto central de circulación social, encuentro y relaciones, siendo uno de los lugares más importante del campamento, ya que permitía la conexión con todo. Donde allí se conectaba con otras escalinatas secundarias, algunas de ellas, terminaban en pequeñas plazuelas, sin calles ni tráfico. La escalera, como punto de encuentro, cobró una gran importancia, todo acontecía ahí. Uno de los momentos más atractivos era la llegada del tren, el que curiosamente era su única conexión con el mundo, ya que era la única vía de acceso a Sewell desde de Rancagua, la ciudad más cercana. Este tren además de servir de transporte traía consigo las novedades y noticias a los habitantes, quienes se encontraban aislados del mundo. Todos se disponían a las orillas de las escaleras, con su mejor pinta a la espera de su llegada, lo que era todo un panorama para aquella época. También existía una brigada de camilleros los que tenían la misión de una ambulancia, debían trasladar a los pacientes en camillas por las escaleras del campamento. Estos personajes contaban con un gran estado físico que les permitía subir y bajar las escaleras a gran velocidad.

Desde un comienzo el emplazamiento de las construcciones se dio de acuerdo con las características de la montaña, aprovechando al máximo las laderas e inclinaciones. Esta condición la hacía una ciudad muy compacta, donde todo el asentamiento urbano se concentraba en un solo espacio, dividido en construcciones de servicios, industriales y residenciales. Las casas se diferenciaban en su materialidad y en el lugar en el que se emplazaba. Según la construcción se podía determinar el estado social, jerarquizando las viviendas. Las edificaciones pequeñas, en un comienzo eran rudimentarias y con adaptaciones muy artesanales, estas se situaban en los socavones de la mina, con muros de piedra y techos de rama. Mientras que por otro lado, se encontraban las de mayor tamaño, con altos estándares de calidad. Es por ello que toda la ciudad tomó un carácter de construcción extranjera, norteamericana, conservando al interior de sus hogares lo local y propio, con adaptaciones y usos más artesanales.

En Sewell, existían distintos tipos de *estatus*: el de los chilenos y los gringos o los casados y solteros. Los *estatus* se daban de acuerdo con las labores que realizaban, norma acatada por todos sin problemas, los privilegios de algunos no eran cuestionados por los otros. En la primera escala, estaban los gringos, que representaban a la empresa. Los jefes más altos se encontraban en este selecto grupo, donde también estaban los chilenos, ejecutivos profesionales que como los norteamericanos también recibían su salario en dólares. Luego de ellos, venían los empleados de oficina, de cuello y corbata y finalmente se encontraba la gran masa de mineros y obreros. Todos vivían en áreas muy cercanas por lo que esta segregación de clases era algo muy patente, representación de esto era el trato que ejercían los mismos chilenos con sus pares, los cuales algunos con mayor suerte que otros, llegaban a tener tratos discriminatorios, racistas y prepotentes con el resto. Pese a esta división de clases, todos se lo tomaban con mucha normalidad. Esta segregación de clases se veía en los sectores residenciales.

En la primera escala, se encontraba la población americana, donde residían los norteamericanos y ejecutivos chilenos. Todos ellos vivían en casas muy ostentosas muy lejos de la realidad del minero común. Si tenía suerte un minero, podía pasar a empleado y llegar a vivir en chales, mejorando su calidad de vida. Los que no contaban con tanta suerte, como el obrero común y sus familias, vivían en pequeños apartamentos contiguos llamados camarotes, los que habían sido diseñados en EEUU, inspirados en su cultura y forma de vida, muy lejos de la realidad del país y aún más del minero. Las más humildes contaban solo con dos piezas y baños comunes. Contaban con estrictos reglamentos que impedían cualquier modificación en su uso. Esto presentó un gran problema en la vida diaria, puesto que la necesidad espacial de las familias era otra, familias que albergaban allegados, parientes o mascotas.

En otros casos, la instalación de un negocio dentro de la vivienda, situaciones que complicaban aún más el panorama y en la cual sus habitantes debían buscar alguna solución pasajera sin intervenir las viviendas, estaba estrictamente prohibido, a excepción de algunos casos puntuales y bajo el permiso de la administración siendo casos excepcionales. Estos “camarotes”, solo cumplían con el destino de albergar a sus habitantes, dado que estaban muy lejos de convertirse en un hogar que entregara tranquilidad y privacidad, ni siquiera contaban con lo mínimo que se espera de un recinto habitacional privado, existía un excesivo control de acato a las normas por lo que la vigilancia se encontraba a cargo de un selecto grupo llamados los serenos, quienes disponían de total facultad para inspeccionar las viviendas, rompiendo el derecho básico que protege la privacidad, entendida como la intimidad de las personas. Sumado a esta lucha diaria por el espacio y la privacidad de cada persona, se encontraba otra variante no menor que era la existencia de un claro problema de identidad. Lo reducido de los espacios

provocaba una mimetización de las familias que compartían por piso, con frecuencia eran confundidos, en un mismo núcleo familiar, no existiendo diferencia en cada uno.

Tanto las mujeres como los hijos eran quienes más compartían la convivencia diaria, debido a que los trabajadores se encontraban en sus extensos turnos laborales ausentándose gran parte del tiempo. Por lo tanto, la mujer tomaba un rol fundamental, siendo líder en la cotidianidad del día a día. Esta unión tan estrecha entre las familias generada por el contexto desolador de aislamiento con el mundo exterior permitió un nexo mucho más fuerte entre toda la comunidad, vínculo que fue traspasando generaciones y que aún sigue patente entre sus ex habitantes.

Es así como se fue configurando esta gran ciudad minera, la que contrariamente a la realidad del país, albergaba en su mayoría habitantes hombres, esto debido a los escasos de viviendas en el campamento, producto de lo reducido del espacio. Muchos hombres que vivían en ciudades y pueblos cercanos eran obligados abandonar a sus familias y vivir en calidad de solteros.

Registros de 1969 indican que de 3.832 hombres casados, sólo vivían con sus familias 1.496 trabajadores, situación que generaba inquietud por sus esposas, tanto entre los que las habían dejado en el valle, como entre los que lo hacían junto a ellas en el campamento, (Huneus,1974:75). (Solminihac , 2003, p. 20)

Los solteros tenían destinados apartamentos grupales también llamados camarotes. En los camarotes vivían 8 personas, cada uno con su respectiva cama, donde existía una estricta norma de prohibición para el ingreso de mujeres. Los serenos, controlaban que se cumplieran estas normas de rigidez moral extrema impuesta por los norteamericanos. El sereno era toda una

autoridad en Sewell, una especie de juez, perteneciente al departamento de bienestar de la empresa. Ellos eran quienes velaban por que se acataran todas las normas de convivencia en la comunidad, eso incluidas faltas de cualquier tipo, como desordenes o atentados a la normalidad de los espacios públicos o privados.

Una de las misiones de los serenos que más infractores acusaba, era la de controlar a las parejas de solteros enamorados en el campamento, ya que solo podían existir los casados y solteros, no dejando espacio a ningún otro tipo de relación, noviazgo u otros, Solminihac continúa revisando los escritor de Baros::

La administración puso los acentos en dos aspectos: la institución del matrimonio como base de la familia, y la prohibición del alcohol. Los encargados de hacer cumplir sus preceptos fueron los Serenos, cuerpo de control interno que, dotado de amplias facultades y a veces con demasiado celo funcionario, supervigilaba a las personas. Acusados con frecuencia de invadir la esfera privada de la vida, no gozaron de popularidad entre los sewellinos, (.p 98)

El sereno por medio de alguna acusación podía poner fin a la vida laboral de ese trabajador, siendo expulsado del campamento. Las parejas que llegaban a formarse y no estaban casadas, debían ser muy cuidadosas, pololear a escondidas o solo con miradas. El cine era el lugar predilecto para ellos donde podían tener un mayor acercamiento sin ser visto. En caso de que se descubriera a una pareja en actitudes amorosas, el sereno debía interrogarlos, y preguntarles sus intenciones de casarse, en caso de que él se opusiera se ponía fin a su estadía en el campamento.

Debido a esto, muchas parejas fueron forzadas a casarse, ya que para disponer de una vivienda se les exigía un certificado de matrimonio emitido por el registro civil. Estas normas

sociales que se daban tanto en lo privado como en lo público impuestas por la administración de la empresa sólo buscaban una cosa, un orden general donde existiera una buena convivencia, evitando cualquier desencadenante de problemas, algo vital en un espacio tan reducido, con personas de diferentes clases sociales, niveles educacionales, apartados del resto.

El orden se transformó en algo indispensable, en consecuencia el respeto era algo imperante. La tasa de delitos era bajísima, casi no existía delincuencia, ni crímenes, ni agresiones o problemas de algún tipo con la ley. Pese al control general que existía en el campamento, existía una gran libertad para la práctica de cultos, como también para la participación y militancia de partidos políticos:

Existían en Sewell una iglesia católica, una iglesia evangélica y grupos masónicos. El 14 de mayo de 1927 fue instalada en el campamento la Logia Andes N°20, con 43 miembros fundadores, entre los que se contaba una mayoría de extranjeros. Utilizaban para sus ceremonias el antiguo gimnasio, el cual era decorado con los símbolos rituales para tales efectos. Los partidos políticos, incluidos el Socialista y el Comunista, declarados opositores y críticos de la compañía norteamericana, disponían de locales en el campamento, facilitados por la empresa, donde funcionaban sus sedes. (Solminihac, 2003, p. 14-15).

Para la empresa lo más importante era que se cumpliera con las obligaciones impuestas, respetando los reglamentos.

La despreocupación financiera también era un tema que colaboraba en esta armonía, contaban con cobertura en todo. No debían pagar cuentas, ya que las viviendas, educación y salud eran gratis para los trabajadores y sus familias. El dinero que recibían, que era mucho más

elevado que el común de los sueldos chilenos debía ser gastado dentro de los mismos almacenes del campamento, las cuales eran tiendas concesionadas, donde se abastecían de todo lo necesario: abarrotes, verdulería, sastrería, zapatería, relojería, etc.

Lo único que no podían adquirir de estas tiendas era alcohol, puesto que en el campamento había ley seca. Otra norma establecida por los norteamericanos y de la cual el sereno también debía hacer cumplir. Pero el ingenio de los chilenos no se quedó atrás, es así como buscaron diferentes formas de contrabando, una de ellas era subir desde Rancagua al campamento el alcohol, pero el riesgo de ser sorprendidos era muy grande. Así nació un mítico personaje conocido por todos “el guachuchero”. Eran cuadrillas de hombres que recorrían todo el campamento contrabandeando en su mayoría agua ardiente. Este personaje bajo sus ropas escondía el tanpreciado alcohol, debiendo pasar por un sinfín de peripecias para no ser atrapado. Un lugar propicio donde se daba el consumo de alcohol era en las fiestas que se realizaban en los clubes sociales del campamento, donde nadie sabe cómo, pero todos terminaban alcoholizados, existiendo una forma muy particular: la “cutra”, que consistía en que quien lo comercializaba, llenaba tripas de animal con agua ardiente las que se colgaba a la cintura debajo de las ropas y así, podía entrar a estas fiestas. Era tanta la desesperación de algunas personas que hasta colonia tomaban para apaciguar la sed.

La ley seca suponía un orden en la vida social de los trabajadores y sus familias, pero no controlaba los efectos de ellos fuera del campamento, los cuales acumulaban tan nivel de ansiedad que llegado el momento en que el minero decidía bajar a Rancagua en sus días de descanso, se producía un gran desahogo. Los trabajadores tomaban el tren a Rancagua con todo su dinero en efectivo, ciudad donde solo buscaban entretenimiento, siendo la oportunidad propicia



para dar rienda suelta a toda la represión de normas que vivían en el campamento, visitando cantinas, cabaret, casas de remolienda, gastando gran parte de su sueldo:

Rancagua tuvo en las manzanas del costado norte de la calle Millán, lugar de la estación del tren en el Patio de Rancagua, uno de los barrios rojos más grandes del país. Fue costumbre de los sewellinos divertirse allí, en una suerte de ritual que compensaba todas las renunciaciones que asumían en calidad de trabajadores y residentes de una ciudad en la montaña que los obligaba a disciplinas industriales difíciles de seguir, y que ofreciéndoles con prodigalidad gran cantidad de satisfactores, era mezquina en otros que les resultaban de prioridad. (Solminihaq, 2003, p. 21)

En algunos casos hasta despilfarrar todo su dinero, empeñando sus prendas de vestir para seguir con los excesos, ausentándose por varios días y volviendo semi-desnudos al campamento, trayendo con ellos bebidas alcohólicas por medio del tren, en el cual seguía el festejo, el que terminaba llegando a Sewell. Muchas de las familias a veces aguantaban esto por la situación de aquellos tiempos, donde el hombre era quien llevaba el sustento a la casa y del cual dependían completamente.

Los estados de jerarquías también se daban en los llamados clubes sociales. De acuerdo con que familia se pertenecía, era el lugar que frecuentaban. Estos centros sociales eran algo muy norteamericano, siendo una actividad que el chileno adoptó rápidamente y comenzando a ocupar de manera habitual. En la primera escala se encontraba el Teniente Club, destinado solo a los norteamericanos, los que contaban con salones, servicios de camareros, living, biblioteca, mesas de brich, de pool y piscina temperada. Mientras que los empleados tenían para sus actividades el

club “Sewell”. Mucho más abajo estaba el Centro Social “Cordillera” donde la clase obrera realizaba sus actividades.

Los norteamericanos invertían grandes cantidades en entretenimiento y esparcimiento, algo muy característico de su cultura y que también servía de incentivo a la comunidad para soportar de mejor manera este estado de aislamiento en la montaña. Como contaban con muchos recursos y apoyo de la empresa, tenían espectáculos de primer nivel, siempre prefiriendo por sobre otras de carácter más refinado, espectáculos culturales más populares elegidos por la masa, otros de diferentes tipos como circenses, música, cine, siendo este último uno de los emblemáticos y recordado por todos, lugar donde llegaban las películas antes que, a cualquier otro lugar de Chile, traídas directamente desde Estados Unidos por los mismos norteamericanos.

Otro acontecimiento importante era los shows que llegaban al campamento, los grandes artistas de la época iban a presentarse ahí. También se realizaban carnavales, fiestas y eventos sociales, como navidades y fiestas patrias, donde toda la comunidad participaba y se generaba todo un ambiente de integración social. Otro gran lugar de esparcimiento para los sewellinos era el gimnasio, el cual era muy importante para los clubes sociales y deportivos, como también para la comunidad, era un espacio de entretenimiento y recreación; llamado el Palacio de los Deportes. Toda la familia asistía a los espectáculos que se deban en el lugar, el que contaba con canchas de basquetbol, voleibol y una piscina acuática olímpica. Uno de los deportes más destacados del campamento era el boxeo, entregando muchos campeones nacionales. Por otra parte estaba el futbol, que lo jugaban en la cancha de agua dulce. También contaban con club de tenis, y el tan destacado e importante, palitroque para los gringos. La vida en la montaña permitía este tipo de actividades, manteniendo a las personas en muy buen estado físico, sumado a las constantes idas y venidas por las grandes escaleras del campamento.

Otro recurso en que se invertía era en la educación, la empresa siempre buscó satisfacer las necesidades de sus habitantes. Oportunidades que fueron muy bien aprovechadas, siendo las madres y esposas las que veían en la educación un bien muypreciado para sus hijos y maridos. La educación sería la herramienta que les permitiría mantener o superar su condición social, no obstante, aquí también se manifestaba la segregación de clases, existiendo distintos colegios, referencia Solminihac:

Ya en 1919 existían escuelas fiscales gratuitas y subvencionadas por la empresa, una con 100 alumnas y otra para hombres con 200 estudiantes. Existiendo niños norteamericanos allí, funcionaba una escuela que seguía los programas de EEUU, impartíéndolos en inglés a 14 alumnos, y siendo la educación pagada por sus padres. Para los extranjeros funcionaba ya en esos años una biblioteca que recibía un importante número de revistas y otras publicaciones en inglés, (Fuenzalida, 1919:80). (p. 20)

Estaban los colegios de los *gringos*, el de los empleados y los de la clase obrera. Con el tiempo estos recintos fueron creciendo, llegando a tener una escuela vocacional de oficios para los hijos de los trabajadores. Esta era la base de la autosuficiencia del campamento, en lo respectivo a mano de obra y en la cual los hijos de los trabajadores tenían la oportunidad por sobre otros de entrar a trabajar directamente a la empresa, en primera instancia, como practicantes para luego ser trabajadores. Este carácter de ascendencia de clases, que con el tiempo fue replicado en Chile y varios países, permitió una consolidación de la clase media.

El tren también era algo muy valorado por todos, los trabajadores y sus familias podían acceder a “pases” como un incentivo. Sin embargo, en esto también existían diferencias. En cada

sección del tren se podía ver los distintos estratos sociales, existiendo diferentes carros para cada segmento de obreros y empleados. Los “pases” eran aprovechados por sus trabajadores en sus días de descanso para ir a Rancagua. Estos lo daban después de turnos de 15 días, mientras que los gringos viajaban en auto carril mucho más seguido.

La vida en el campamento siempre fue muy sacrificada, produciendo constantes accidentes y tragedias fatales, era una de las faenas más riesgosas dentro de las ocupaciones laborales, sumado a las condiciones de la montaña, sus inclemencias climáticas dejaron aludes de piedra, barro, avalanchas, e incendios en sus instalaciones, ya que la mayoría de las construcciones eran de madera. Debido a estas condiciones climáticas y geográficas todo resultaba más complicado y los accidentes se convertían en graves. Por otra parte, complicaba el traslado de accidentados con urgencia hasta Rancagua, que era la ciudad más próxima donde podían recibir asistencia.

Tampoco contaron con un cementerio, pese a la cantidad de habitantes que tenía el campamento y a las víctimas fatales que acontecían con regularidad. A pesar de los miles de solicitudes que hizo la empresa a las autoridades, esto nunca se efectuó. Sólo existía un permiso para enterrar criaturas nonatas o de muy corta vida. Es por ello, que la empresa se vio en la obligación de invertir grandes cantidades de dinero en salud. En 1919, se creó el hospital de Sewell que contaba con salud de medicina general, ginecología, cirugía y hospitalización, lo que hizo elevar el concepto de salud que se tenía hasta el momento, entregándole más valor a la vida, con exámenes preventivos y una amplia cobertura en salud, llegando a un alto nivel que hasta el día de hoy se mantiene con sus ex habitantes y actuales trabajadores, los que gracias a negociaciones de grupos sindicales, cuentan con un propio recinto de salud en la ciudad de Rancagua.

La mina era el lugar donde más accidentados y víctimas fatales se producían: amputaciones, fracturas múltiples, eran cosa de siempre, siendo los accidentes más graves los producidos por el tren el cual arroyaba todo a su paso, siendo los propios trabajadores sus víctimas diarias. El minero no tenía ningún tipo de equipamiento para su seguridad, debiendo ir a trabajar con ropa sencilla y zapatos gruesos, nuevamente se revisa el trabajo de Baros:

Ser trabajador de El Teniente y habitante de Sewell cambió profundamente su vida y sus hábitos económicos, llevándolo a convertirse en un operario poseedor de una calificación técnica que lo habilitaba para desenvolverse propiamente en su nueva condición. Su despreocupación e ignorancia sobre labores mineras, así como su desprotección física lo dejó muy expuesto, en un escenario natural hostil con actividades de mucho peligro. Al principio sobrevivió sólo el que tenía suerte. Era porfiado, tímido, no entendía o desobedecía toda instrucción sobre la faena, haciéndola a medias o nada bien [...] (Solminihac, 2003, p. 94)

Muchas veces el minero llegaba mojado por las filtraciones y humedad que se presentaba dentro de la mina, sorteando enfermedades tan graves como la silicosis, que dio muerte a muchos de ellos.

Los primeros trabajadores de la mina eran hombres de campo, con bajo nivel educacional, razón por la cual, eran muy supersticiosos y con una firme creencia en lo místico. Atribuían cualquier fatalidad a algo del destino, sin ninguna explicación lógica, con poco sentido de la racionalidad y creyendo que del destino dependía el éxito o fracaso de la empresa. Es por ello que no se daba el valor real a los accidentes, ya que encontraban justificación en las fuerzas naturales que eran incapaz de controlar y que justificaban a infortunios del destino. En este

aspecto, la educación y las capacitaciones a los trabajadores fueron un elemento clave a la hora de llevar a la empresa a un nivel más alto en lo profesional, permitiendo responder de mejor manera a los requerimientos de la modernidad y cambiando el perfil a los trabajadores. Fueron introduciendo elementos que expandieron sus visiones. Encontrando un porque y justificación en los nuevos tiempos, en un análisis de Baros, Solminihac expone: “nadie se quiere accidentar, no existe la mala suerte, los accidentes no son casuales, sino actos inseguros” (p 16).

La mortalidad infantil en Sewell era mucho más inferior que la del resto del país, esto debido en gran medida a que en 1919 se abrió el hospital de Sewell, en aquella época uno de los más modernos de Latinoamérica. Pero, llegó un punto en que ni la empresa pudo con tanta catástrofe. La empresa debió hacerse responsable por esta situación de vulnerabilidad y decidió tomar medidas para contrarrestar la situación, invirtiendo y creando un departamento de seguridad en las instalaciones del campamento. El gatillante de estas medidas fue una de las más grandes catástrofes del mineral.

La tragedia del humo en 1945, incendio que llenó las galerías de humo dejando 300 víctimas fatales y un centenar de accidentados. Los fallecidos tuvieron que ser trasladados a Rancagua por los carros del tren, los que no daban abasto con la cantidad de muertos. Tuvieron que pedir ayuda a pueblos vecinos para apoyar las labores fúnebres. Fue tanta la urgencia del momento, que los mismos trabajadores de carpintería tuvieron que ponerse a trabajar haciendo ataúdes para sus propios compañeros fallecidos. Posteriormente los funerales fueron multitudinarios, siendo uno de los acontecimientos más grandes de Sewell. Después de esto, la empresa invirtió en un equipo multidisciplinario a cargo.

Esto fue un gran desafío en gestión para la empresa, ya que además de implementar un nuevo sistema, se debía cambiar la mentalidad de los trabajadores y sus familias.

Se incorpora al equipo ejecutivo el ingeniero norteamericano Stanley Jarret, experto en seguridad e higiene industrial, quien con total respaldo de la alta administración inculca técnicas, introduce tecnología y educa a los trabajadores y a sus familias en el lema “Seguridad ante todo”. Valiéndose de novedosos mecanismos motiva, persuade, genera hábitos de conducta, los que señalan, hasta hoy, a los que habitaron Sewell, a los que han incorporado en sí la “Cultura Teniente [...] (Solminihac, 2003, p. 95)

Introducirlos al concepto de seguridad y prevención fue algo que necesito mucho tiempo. La idea era producir un cambio cultural en sus trabajadores y habitantes, incluyendo a mujeres e hijos, los que también sufrían de estos infortunios, y los cuales sirvieron para reforzar estos cambios en los trabajadores, produciendo un cambio social completo, capaz de solventarse en el tiempo, hasta el día de hoy.

Si bien en un comienzo no fue un tema relevante el no contar con medidas ni condiciones básicas de seguridad, muchas veces se presentaron manifestaciones entre grupos sindicalistas que pedían mejoras en sus condiciones laborales, las que se daban con toda normalidad y respeto y sin ningún tipo de desórdenes. Tampoco llegaban a concretar medidas, tal vez por no contar con la fuerza necesaria para ser escuchados y exigir mejoras. Para ellos no era algo vital, ya que los primeros trabajadores tenían tan poco aprecio y respeto por su propio cuerpo, para ellos era una simple herramienta que les permitía solventarse en la vida.

Este panorama cambió considerablemente con el tiempo, en gran parte por los grupos sindicales, los que tomaron total responsabilidad de exigir en pos de la comunidad y trabajadores, debido a que el campamento, al ser propiedad privada de la empresa, no poseía ninguna jurisdicción del estado, por lo que se encontraba en un situación de abandono, pues no pertenecía a ninguna institucionalidad municipal, Solminihac:

Esta situación fue motivo de controversias, y es así como con ocasión del incendio en la mina en 1945, el Ministro en Visita designado para su investigación, recomendó un pronunciamiento del Parlamento sobre el proyecto de ley en trámite, que daba jurisdicción a las municipalidades sobre los campamentos mineros particulares, (Baros, 2000:253), iniciativa que nunca llegó a concretarse. (p. 22).

El accidente de la tragedia del humo, marcó todo un precedente para que se reestructurara el sistema organizacional del campamento. La empresa tomó el rol del estado, atendiendo los problemas y conflictos tanto laborales como comunitarios.

Es así como a partir del departamento de bienestar, se implementó la creación en 1956 de un Departamento de Relaciones Industriales, contando con una unidad de servicios comunitarios, la que estaba a cargo de la administración del campamento, atendiendo todos los problemas y desperfectos de índole comunitario y social, como servicios básicos, vivienda, educación, entretenimiento, y otros, siendo total responsabilidad de la empresa proporcionarles dichos servicios de manera satisfactoria. En la otra esfera, se encontraba el departamento de Relaciones Laborales, creado en 1968, el que estaba encargado de asuntos netamente laborales entre



trabajadores y jefaturas, evitando y solucionando de manera efectiva cualquier desencadenante de problemas mayores que pudieran crear un ambiente de conflicto en las faenas.

Estos departamentos se hicieron indispensables para separar de alguna forma la gestión de los asuntos residenciales-sociales de los laborales, que se desencadenaban constantemente problemas. En el campamento resultaba difícil no mezclar las diferentes esferas de la vida, pues existía una intercalación de estructuras. Los conflictos que se podían dar en el ámbito laboral pasaban a darse en otras esferas, como educación, salud, convivencia, agrandando aún más el problema de raíz.

Toda esta paz y tranquilidad reinante en el campamento, sufría de vez en cuando un abrupto quiebre debido a los movimientos sindicales. Movimientos que se iniciaron tras la primera guerra mundial, la que generó un clima de agitación y anarquía, producto de un sentimiento de resentimiento en las masas obreras. La pérdida de 7 millones de vidas producto de la guerra y el regreso de quienes lograron escapar a esta tragedia impactó fuertemente en sus ánimos. Chile no fue la excepción, aun menos el rincón del mundo que explotaba a diario las riquezas de la mina y de sus trabajadores, estallando en 1919, la primera huelga en Sewell, convirtiéndose en la más violenta y maliciosa en la historia del mineral.

Las razones de esta huelga no obedecían a peticiones o negociaciones, más bien era una manifestación que buscaba perturbar y desorganizar dando a conocer su descontento con todo lo establecido. Más que una huelga, era una forma de rebelión, que buscaba interrumpir la producción y el orden, sin negociación a cambio, ni tampoco exigiendo algo en concreto. Cuando la situación se estaba saliendo de control la empresa intervino después de más de tres meses de revuelta y violencia, decidió evacuar a todo el personal a Rancagua, comenzando todo

un proceso de contratación de personal en la misma ciudad. Con el objetivo de reemplazar a todos los agitadores.

Estos meses de paralización significaron grandes pérdidas para la empresa, de las 34.996 toneladas que se produjeron en el año 1918 en 1919, esta cifra bajó a 19.069 toneladas. En aquellos años no existía ningún tipo de legislación que regulara los deberes y derechos de los trabajadores, ni tampoco su relación con la empresa. Recién en el año 1924, el panorama cambió con la aprobación del código del trabajo, realizado por Don Juan Enrique Concha. Este nuevo código permitió la regulación en las organizaciones de los sindicatos.

Los sindicatos exigían mejoras en sus condiciones tanto laborales como residenciales, mediante petitorios en negociaciones colectivas. Cumplían un rol vital dentro del campamento, contando con dependencias donde sus miembros pasaban muchas horas de conversación, juegos de mesa, e informándose por medio de diarios y revistas o desarrollando petitorios en conjunto con los líderes sindicales, los que comúnmente incentivaban a las personas a participar con papeles informativos sobre las marchas. Estos procesos eran de suma importancia para toda la población, debido a que, durante ellas, gran parte de la ciudad se paralizaba quedando en un estado de suspensión. Los trabajadores dejaban de lado sus faenas y marchaban muchas veces llegando hasta Rancagua. Las faenas no dejaban de funcionar contando con un personal de emergencia que realizaba las labores que eran de suma urgencia para el funcionamiento de la empresa, razón por la cual el tren seguía funcionando.

Gracias a todo este revuelo en los procesos de negociaciones es que los sindicatos fueron tomando valor en las marchas, logrando una validación por parte de la empresa y obteniendo con esto mejoras en sus condiciones de vida y trabajo. Este proceso de participación sindical fue

reforzado en gran parte por los locales sindicales, los que se encontraban muy bien ubicados en el centro de Sewell. El contexto residencial y laboral, facilitaba la interacción entre dirigentes y ciudadanos, los cuales tenían una comunicación directa y fluida, en donde los dirigentes sentían la necesidad de responder con prontas soluciones a las demandas. A cambio de esto, los dirigentes podían contar con hombre a hombre en caso de que así lo necesitaran en algún petitorio o huelga.

La existencia de estos sindicatos se remonta a la formación de la mina, teniendo grandes avances y reestructuraciones con el paso del tiempo. Uno de estos cambios, fue el lograr dirigir las demandas directamente a la empresa, entendiéndose que de ellos recibirían una mejor recepción a sus necesidades. Eran ellos quienes manejaban los recursos y tenían una mayor disponibilidad a las negociaciones, creando un sistema cerrado sin agentes externos, de trato directo, entre trabajador y autoridad, un sistema de empresa-territorio, sin la necesidad de ningún nexo con el exterior.

Esta cercanía de los trabajadores hacia sus sindicatos fue un factor clave a la hora del traslado de los trabajadores en la “operación valle” (reubicación del campamento en la ciudad de Rancagua). En esta nueva ciudad tan apartada estructuralmente, la cercanía e interacción se hizo más compleja, pero no por eso ausente, gracias a que contaban con un lazo mayor.

Con el paso de los años, los grupos sindicales del campamento se transformaron en un ejemplo para el resto del país. Llegaron adelantándose a los tiempos donde no existía un claro modelo sindical, siendo pioneros en entregarle beneficios y formas de remuneración excepcionales a sus trabajadores.

### **3.2- Historias de los cuerpos en Sewell, todo lo referido a cicatrices.**

## Testimonio N° 1 - 1984

Gerardo Mardones: Corte de dedo índice

Una tarde donde Gerardo Mardones, mi abuelo, hombre con gran vitalidad y energía, un poco viejo por lo demás, pero con una actitud jovial. Poco pelo y un poco pasado de kilos y con una gran simpatía. Me recibe entre risas sentado en su lugar de siempre con una radio muy antigua escuchando lo que parece una música de otra época que no logro identificar. Encima de su mesa un montón de hojas sueltas en las que él, sabiendo de mi visita, había escrito algunas anécdotas para mí de su vida en Sewell. Me pasa un montón de hojas con una letra casi ilegible y me dice entre risas, acá un poco de mi vida. A lo que respondo gracias tata, las leeré en la casa con más tiempo, pero ahora si me pudiera ayudar, hay una historia que me interesa en especial, la de su dedo. El responde claro *poh tesoro, yo se la cuento*. Le pide silencio a mi abuela que se encuentra sentada a su lado metiendo la cuchara y comienza con voz apurona cortada y nerviosa. “Hay una experiencia que quería narrarles cuando yo estaba trabajando en contraloría en Colón, Colón bajo me apure de tal modo, que era muy apurón yo muy rápido, muy nervioso, entonces para salir luego a ir a bañarme, me apure y llegue al baño, y el baño eran unos portones inmensos grandes de todo acero y no tenían de donde tomarlos, una manilla, alguna cosa. Entonces como entre yo, quedó la puerta abierta y ahí un joven que se llamaba Padilla me dijo: oiga amigo, se le quedó la puerta abierta y yo estoy en paños menores no me vaya a resfriar porque corría un viento fuerte y voy yo, bien rápido y tomo la puerta y la voy a tirar así y me siento que me tomo los dedos, pero yo sentí como un apretón. Yo me apretó los dedos. Mire, le dije, me apretó los dedos la puerta y lo miro al gallo y lo veo que se pone pálido y me dice: oiga, me dijo, váyase altiro a la posta, me dijo y me miro así y veo yo un hoyo para adentro. No estaba el dedo la mitad la uña todo eso se me había volado y vuelvo para atrás y empiezo a mirar y ahí estaba, estaba

botado así que lo tomé y lo traté de poner y lo puse para el otro lado y llegó una señora ahí que tenía un quiosco y me dijo ‘uhh póngase este pañuelo’ y me puso un pañuelo me acuerdo, y llegó un guardia de planta ahí y me llevó inmediatamente para allá arriba a la posta y allá el practicante me tomó y empezó hacer un lavado. Ahí me arregló y me dijo ya se va al tiro a Coya donde está el hospital. Yo no le puedo hacer nada más así que me llevaron para allá *poh*.

Llegué allá, lo primero que me hicieron lavarme, una niña me dijo báñese aquí, me pasó los jabones todas las cosas y la cuanto se llama... esa la toalla, y me espero *poh* así que me tuve que lavar con una mano arriba porque me puso una bolsa, me bañe y ahí me saco y me dijo inmediatamente a la sala de operaciones y estaba esperándome el doctor Oyarzún, un traumatólogo jovencito que había llegado recién y me dijo: ¿que te pasó Mardones ohhh?! le dije no sé, me corté el dedo. Usted me tiene que poner el pedacito ahí. Sii *poh* me dijo, yo te voy arreglar me dijo y se reía, que me empezó con una primero lo que tomó fue un jabón como gringo así y después tomó una escobilla y empezó shiiii le hacía y me escobilló bien ahí porque yo donde tome el pedazo había metal ahí molibdeno y quedo con molibdeno el pedacito de uña entonces por eso empezó el a limpiar el dedo ahí ,ya cuando limpio bien me dijo, ya ahora no te *preocupí* me dijo, no vas a sentir nada en realidad me puso una inyección y empezó a coser ahí y después me vi yo *poh* y tenía una cosa así como un nudo ahí, nada más.”

Testimonio N° 2 1960

Sara Vasconsellos: amputación mano izquierda

Llego donde Sara Vasconsellos, una mujer de 70 años, delgada, medianamente baja, de pelo rubio. Me recibe en su departamento con una gran sonrisa. Me invita a pasar a su sala de estar donde hay muchas fotos de su familia, un gran espejo que abarca toda la pared, una

pequeña mesa y dos sillones. El de ella y el de su marido, con el que vive y comparte su vejez. Me acomodo en el sillón de su marido, una ventana a mi lado con una vista muy linda a un parque y comienza la entrevista.

Me dice: cuéntame, ¿qué quieres saber? - Un poco de su vida, ¿dónde nació? su familia y luego lo de su accidente. Y comienza a narrarme parte de su vida. Una vida muy familiar en Sewell, feliz y sencilla hasta su accidente. Me cuenta que es testigo de Jehova y empieza hablarme de su iglesia y como la había cambiado. Después de muchas vueltas y horas hablando de su vida y mencionando de vez en cuando lo de su accidente, le pregunto si me puede contar lo que sucedió ese día, me dice claro y comienza a narrarme lo sucedido.

“Fue un día 7 de febrero, donde ese día venía bajando porque el domingo viaja mucha gente. Son hombres que tienen sus familias en Rancagua y ese día domingo ehh (titubea) lo que me recuerdo que en el carro la junta ,o sea que el tren, partía de la estación y venía mucha gente y en la junta pusieron más carros, pero al poner más carros adelante iba un carro con cobre y más adelante, porque cuando había funerales traían a los muertos a Rancagua porque no había cementerio arriba. Venía ehh un cortejo, o sea no un cortejo, sino que un carro mortuorio con una guagua, entonces Sewell era más que de pura puras vueltas y barrancos, imagínate que el tren partía a las siete de la mañana y llegábamos aquí a Rancagua, llegábamos tipo once, once y media de la mañana. Así que, porque se tenían que venir los trenes, por las tantas vueltas que tenía que dar en medio de los cerros. Pero ese día 7 de febrero, fue que caímos ahí en agua dulce que era una parte plana donde arrastró en una curva, posiblemente la tomó con mucha, mucha velocidad el maquinista porque no se dio cuenta y como el carro mortuorio era muy liviano entonces, ¿qué pasó?, que empezaron a darse, el otro era más, el de cobre era más duro y empezó a dar vuelta los carros que venían con mucha gente ese día domingo y empezó arrastrar.

Hubieron muchas personas mutilada, muchos muertos después lo que me contaron, porque después tuve que esperar en Sewell que se botaran en huelga porque yo quedé bajo un carro y los carros eran de fierro... ehh donde estaba mi padre al lado mío, mi mamá y una hermana menor. Y ese olor a tierra que quedo impregnado también en mis narices que estuve un tiempo que no lo podía soportar. Hasta que tuvimos que esperar que se agotaran en huelga arriba para que llegara gente a ayudar a sacar a la gente que había quedado atrapada debajo de los carros y de ahí los auto-carriles eran las ambulancias que empezaron a llevar a la gente que... la gente herida para arriba. Yo me recuerdo que después que lograron sacarme de debajo del carro ehh en ese tiempo se usaban los *barlones* y eso era lo que protegía... ehh el brazo, pero yo, mi padre siempre me recuerdo que me dice: hija saque el brazo, y yo le dije: papá no puedo porque lo tengo cortado... (mueca). Y después me pusieron un torniquete en mi brazo con una toalla y me sentaron en una piedra esperando que me tocara un auto para llevarme al hospital.

Mi padre es Luis Vasconcelo Parada, era un hombre que trabajó por muchos años en el hospital. Un hombre muy querido porque era muy servicial mi viejo, yo salí a él... (risas) ehh el siempre estuvo viendo el procedimiento después que llegué del hospital en ese tiempo estaba el doctor Herdalo. El doctor, habían varios médicos y el doctor Herdalo era justamente el jefe de mi padre y todo sorprendido porque nosotros nunca viajábamos y ese día veníamos nosotros a Coya a ver a dos hermanas que estaban en las colonias escolares y veníamos a Coya. El destino es así y donde uno realmente es mala suerte y para otros que como uno lo tome. Yo después de que llegué lo único que recuerdo que a mi papá le daban ánimos porque estaba muy desanimado porque él también iba herido y ya cuando yo terminé y no sentí nada más, fue cuando me llevaron a pabellón y después desperté, después de 16 días más o menos y cuando desperté me encontré en la que me faltaba mi brazo, que mi mano estaba vendada pero en el lapso de los 16

días que estuve, estuve en una parte preciosa donde no me veía, pero ahora que estoy vieja si entiendo que era mi espíritu que estaba arriba y mi cuerpo estaba en el hospital. Después que volví de mi inconciencia, vi todo muy feo y vi que venían muchas, muy grandes, pero sin saberlo que hacía cosas que realmente estaban fuera de mí, pero eran cosas que en mi vida yo había hecho, fueron experiencias que me sirvieron para hacerme valiente y luchadora.”

Testimonio N° 3 - 1960

Anónimo: corte de dedo índice

Llego al Club Sewell, club donde se juntan los miembros a tomar once los jueves. Me recibe una mujer mayor de pelo blanco, estatura media, bien jovial y me dice; ¿qué necesitas? Le cuento un poco de mi proyecto y que necesitaba gente que me quisiera colaborar y me dice; yo sufrí un accidente en agua dulce pero no me gusta hablar de eso, ni dar testimonio, ninguna cosa. Le digo que lo siento, pero si me puede contar un poco de su vida en el campamento. Me habla, me cuenta muchas historias divertidas, hasta que llega el momento esperado y sin forzarlo comienza a contarme, puse mi grabadora y la escuche .

“Yo del accidente no me gusta hablar nos libramos porque un vecino y nosotros íbamos en la plataforma como iba la Sarita entonces nos dicen: ustedes que hacen acá, que hacen aquí ustedes son muy chiquititos adentro, nos echaron para adentro de un carro y eso nos salvó de muchas cosas, porque cuando mi hermano vio que el tren venía así como, porque el tren salió de la junta pasábamos unos túneles de madera y al llegar a agua dulce teníamos una especie así como de recta y el vio que los carros venían como dándose vuelta, con suerte que el carro nuestro cayó como para el cerro este otro de acá cayó y rodó un poco más allá, entonces lo que hizo me agarro así y me dice afírmate, afírmate de ahí, venía como cayendo de la ventana y yo



me afirmé de los fierros, tuve la suerte de agarrar un carro de pasajeros que tenían esos fierros porque venían perreras ese día, venían otro tipo de carros también que la gente ahí quedo como quedo no más entonces alguien apareció arriba y me sacaron, me sacaron al tiro, sacaron a mi hermano y después mi hermano empezó ayudar a la gente y el olor y los gritos y todo eso no puedo... (llora)

Yo tenía que venir a la colonia escolar ese día, ese año me habían vacunado, o sea tenía todo listo, pero venir a la colonia escolar significaba estar 15 días de vacaciones, pero echando de menos a tus papás. Había naturaleza, un millón de cosas que me entretenía pero tu *hechabas* de menos el cerro, echabas de menos las piedras, las salidas con tus hermanas, el pasear por el río... no sé *poh*... en la tarde a pie pelado, o ir al cerro y bajar a poto el cerro porque no podía bajarse de otra manera (risas) y resulta que no pude venir porque las vacunas que me pusieron me hicieron enfermarme mucho, entonces llegó la fecha de venirse y yo estaba enferma, por eso no vine a la colonia escolar. Mi hermana se había venido hacia no sé *poh* dos días, tres días, más o menos. Pero mi mamá, quiso que viniéramos a verla, entonces yo con un hermano... ehh nos mandó y mi hermano no quería venir ¡el Víctor nooo!, decía me voy aburrir, qué sé yo, y mi mamá: vaya porque la Fanny no llevó... no sé *poh* manjar. Y ella ya tenía dos tarritos de manjar para llevarle y mi hermana chica, la Doris, quería ir y mi mamá, me acuerdo, le dijo ese día no mijita, cómo va a ir usted. Era tan yegüita ella que mi mamá de donde iba a sacar otra *poh*, así le dijo de dónde voy a sacar otra y lloró.

La Doris que quería venir, que quería venir, no hubo caso tuve que venir yo, pero después de toda esa impresión de la gente, de cómo sacaron las paletas de los gringos, me acuerdo del auto carril empezaron a meter gente para trasladarlos al hospital, caminamos hartos con mi hermano de regreso y con mis papas, nos encontramos en la junta, (se quiebra, suelta el llanto)

mi mamá tenía unas trenzas preciosas muy largas hasta por acá. Hace una seña hasta más debajo de sus hombros. Y yo, la recuerdo corriendo con las trenzas como todas en el aire. Mi papá, de camiseta me acuerdo y desesperado, así como con unos ojos enormes, hasta que nos encontraron y después ya estando en el edificio, ver cómo la gente seguía desfilando con gente herida fue terrible”.

## Capítulo IV – Performance Art

### 4.1- Performance en el espacio público (Catedra, Plaza de armas, Universidad, Supermercado, Rancagua Centro Histórico).

#### *Introducción*

Mi trabajo artístico siempre ha tenido una base arraigada a elementos biográficos que han sido significativos en el transcurso de mi vida. El cuerpo como material de obra viene de lo biográfico, en específico de mi familia directa, padres y hermanos. Todos dedicados al área de la salud, por lo que siempre he visto el cuerpo como un material de trabajo. Siempre me ha parecido algo muy atractivo e interesante, desde muy pequeña me llamaban la atención sus formas colores y texturas. Mi práctica como artista comenzó a desarrollarse bajo estas directrices.

En un comienzo, mis obras trataban el color, la forma y las texturas como un acercamiento más pictórico del cuerpo al arte, muy cercano a mi interés por la pintura. En este proceso, el cuerpo como modelo pictórico fue perdiendo fuerza, en conjunto con mi interés por el arte académico que me resultaba muy estructurado. Transformándose en un descontento en los circuitos artísticos, una burbuja que arma un círculo de elite, dejando fuera al resto que no tiene acceso al arte.

La mayoría de los artistas referentes de lo académico del arte, se manifiestan desde un afuera, hablan de sociedades, culturas, movimientos etc., pero desde una mirada distante, ajena. Extraigo lo que necesito como inspiración y luego creo con ello, en el mejor de los casos quizás pueda crear algo que les sea útil para entender contextos o llevar batallas sociales, pero siempre desde ese egocentrismo del artista, que lleva a cabo su idea utilizando los demás elementos en

beneficio propio, para su total reconocimiento. Es en este punto donde se pierde el total objetivo que tiene el arte. Este arte académico fue generando en mí una crítica a este sistema artístico que, a mi modo de ver, tiene muy poco impacto en las sociedades. Tampoco genera un gran interés en el público general, solo sirve para alimentar los egos de los artistas como seres superiores, casi divinos que no interactúan con las sociedades ni tampoco se involucran totalmente en ellas.

Creo que sería más político darle voz o herramientas para expresarse a esas personas o involucrarlas directamente. Que el arte se torne público y político, donde las sociedades se conviertan en una parte esencial, donde sin ellos no existiera.

Esta crítica al sistema del arte, me llevó a explorar otras disciplinas que se asemejaban o acercaban a lo que buscaba y que con el trabajo que hacía no se producía. Esos cuerpos, texturas y formas, si bien eran atractivos, estaban muy lejos de la cotidianidad, o de esa cercanía con la gente que tanto buscaba. Es así como llegué a la performance en un devenir de procesos, buscando impacto, sorpresa, o tan simple como romper con lo cotidiano. Veía en esto de alguna manera, una forma de afectar mi vida, de crear una experiencia modificadora.

- *Performance plaza de armas*



Mardones, C. 2013. *Performance plaza de armas*. [Fotografía]

En el año 2013, realicé una performance a las afueras de la Catedral de Plaza de Armas, en la ciudad de Santiago. Consistía en la presentación de mi cuerpo desnudo con greda, material adicional ocupado como un hilo conductor con mi historia personal, marcada por el fuerte arraigo con mi ciudad natal donde resaltan las construcciones antiguas, concentrándose en el centro de la ciudad (Casco Histórico), parte importante en la historia. También coincide en ser un material sucio, proveniente de la tierra y no agradable visualmente, ocupado antiguamente para la creación de objetos de uso diario.

Es así como se presenta mi cuerpo desnudo cubierto con greda recostado en la entrada de la Catedral de Santiago. En un comienzo la gente comenzó a reunirse alrededor, expectantes a lo que fuera a suceder. Algunos un tanto asombrados de no saber lo que acontecía, después de unos minutos llegó personal de carabinero y fui desalojada del lugar, solo quedando los restos de greda en el lugar donde había estado recostada. Fui llevada en un carro policial hasta la comisaria, permaneciendo todo el día a la espera de lo que dictaminara el juez de turno, finalmente fui dada en libertad.

Esta performance tenía como objetivo la incomodidad y provocación a quien se enfrentara a ella. El cuerpo es ocupado como un material de obra, es el soporte que sostiene la obra. Se producen varios ejes interesantes en ella, como los espectadores se enfrentan a esta obra, el revuelo que esto provoca por ser presentado en un espacio institucional, en el cual se deben respetar ciertas conductas de moral y buenas costumbres. Cómo algo tan natural, como un cuerpo desnudo con greda, provoca tanto daño e incomodidad a una institución tan moral y pulcra como es la iglesia, cómo un pequeño acto puede sacar de la cotidianidad y ser un ataque para el orden establecido.

Esta obra fue una experimentación a lo que podía suceder en un espacio público que se encuentra resguardado por fuerzas de orden. El desenlace se dio de manera natural cuando fui desalojada y detenida por Carabineros de Chile, la obra dio un giro drástico, ya no era una escena teatral, la interacción se volvió concreta produciendo un daño real a la cotidianidad, se transformó en una obra de la vida real. Un minuto donde existe una conexión real con el público, en la expectación de sus miradas atónitas a la espera del próximo acto, acto que no estaba predestinado, la performance duraría lo que fuera necesario, era más bien un acto consecuencia, ya estaba presentada la acción, cualquier situación que sucediera posterior a esto era parte de la esencia de la performance. Lo efímero y transitorio donde no existe un límite ni duración de tiempo, sino que es el mismo acto mediante las interacciones con el entorno el que va dilucidando sus tiempos. Y así fue como esta performance a medida que pasaba se fue estructurando.

Cuando llega Carabineros se produce el momento más intenso de la performance, donde la gente pasa de ser simples espectadores a manifestarse, primero abucheando a los agentes estatales, para después al ser detenida aplaudir gritando palabras como “muy lindo”, como una forma de apoyo a la performance. No se trataba de si apoyaban o no el accionar, se trataba más bien que pensaban de la performance como representación del arte, y como la represión del sistema no permite su desarrollo completo, argumentando que van contra el orden establecido, atacando la moral y buenas costumbres de un patrimonio de la ciudad. Es así como fue la reacción de la gente, en su mayoría, molestos por la interrupción del momento, casi como cuando le apagas la televisión a alguien que está viendo algo. Quizás esas personas estaban a la espera de que sucediera algo que pudiera dilucidar de lo que se trataba la performance, o quizás no, solo eran parte del momento, presentando sus propias reflexiones al respecto y viviendo el segundo a

segundo no esperando nada. Esta performance presentaba lo esencial de un performance, la interacción con el entorno, ese intercambio de energías, donde da lo mismo si sabes de arte o no, solo es el espectador siendo parte de una obra, viviendo el momento, convirtiendo el arte en algo más democrático.

- *Performance universidad*



Mardones, C. 2013. Performance universidad. [Fotografía]

El año 2013 realicé esta performance, en la entrada de la universidad Uniacc y consistía en posicionar mi cuerpo desnudo recostado, cubierto de greda en la vía de acceso a la universidad. Las personas que ingresaban y salían de la universidad debían sortear este obstáculo. Fue una performance que duro muchas horas, a medida que las horas iban pasando la greda se iba secando y se iba resquebrajando, dejando ver la piel del cuerpo. Al pasar las horas mi cuerpo permanecía recostado inmóvil, lo único que cambiaba era el transitar de las personas que en los

momentos de cambios de hora se producían abocamientos, ya que nadie quería pasar a llevar este cuerpo inmóvil.

La reacción de los espectadores que interactuaban con mi cuerpo era de sorpresa en un comienzo, para luego hacer frente a este obstáculo, algunos pasaban sobre mi cuerpo sin problema, mientras que otros se complicaban más por lo impredecible que podía parecer esto. Los transeúntes veían mi cuerpo más bien como un objeto de arte que obstaculizaba el paso, como una escultura que no debían dañar ni tocar porque es arte. Sin embargo, es una obra frente a la que nadie reflexiona, ni tampoco produce esa expectación de lo que pueda suceder, todos se imaginan de lo que se trata, codificado un poco por el contexto, una universidad de artes y comunicaciones donde cualquier cosa puede suceder siempre.

Algunos pensarían, no romperé la cotidianidad de mi día por quedarme viendo algo de lo que ya puedo imaginar de qué se trata. Paso, lo veo, me voy, casi como una visita al museo donde miras un cuadro, dentro de unos 50 más que te queda por ver, entonces el acto es distinto, lo ves y pasas al siguiente. Este cuerpo queda ahí inmóvil durante horas mientras que nada sucede, solo la greda va secándose, casi como un reloj que va marcando en el cuerpo el tiempo transcurrido, casi como un cuadro en un museo que va juntando polvo.

La performance la hace la gente al momento de la interacción, del intercambio de energías, en este caso, eso no ocurrió, la gente no lo permitió, solo transitaban por encima de él, casi como que ese objeto no estuviera ahí. Fue así como me convertí por los mismos espectadores en un objeto de Arte.



- **Performance Rancagua**



Mardones, C. 2013. Performance Rancagua. [Fotografía]

En el año 2013 realicé esta performance en mi ciudad natal (Rancagua), ciudad a la que siempre me he encontrado ligada en todos mis años de estudio. Esta ciudad presenta características tradicionales, por lo que todo se encuentra organizado comunalmente. Por ende, esta performance toca temas como la identidad y territorio, utilizando como único material la greda, algo que tiene estrecha relación con las edificaciones antiguas del lugar. El cuerpo utilizado como un instrumento para transitar por las calles de Rancagua.

La performance comenzaba saliendo de mi casa ubicada en pleno casco histórico de Rancagua, para luego hacer un recorrido por todo el centro de Rancagua, la caminata aproximada de unos 40 minutos, para luego terminar en el mismo lugar de origen. En este recorrido tomaba a los habitantes por sorpresa, algunos soltaban risas nerviosas e incómodas no entendían qué sucedía. Otros más curiosos me acompañaron en mi recorrido, mientras que otros se

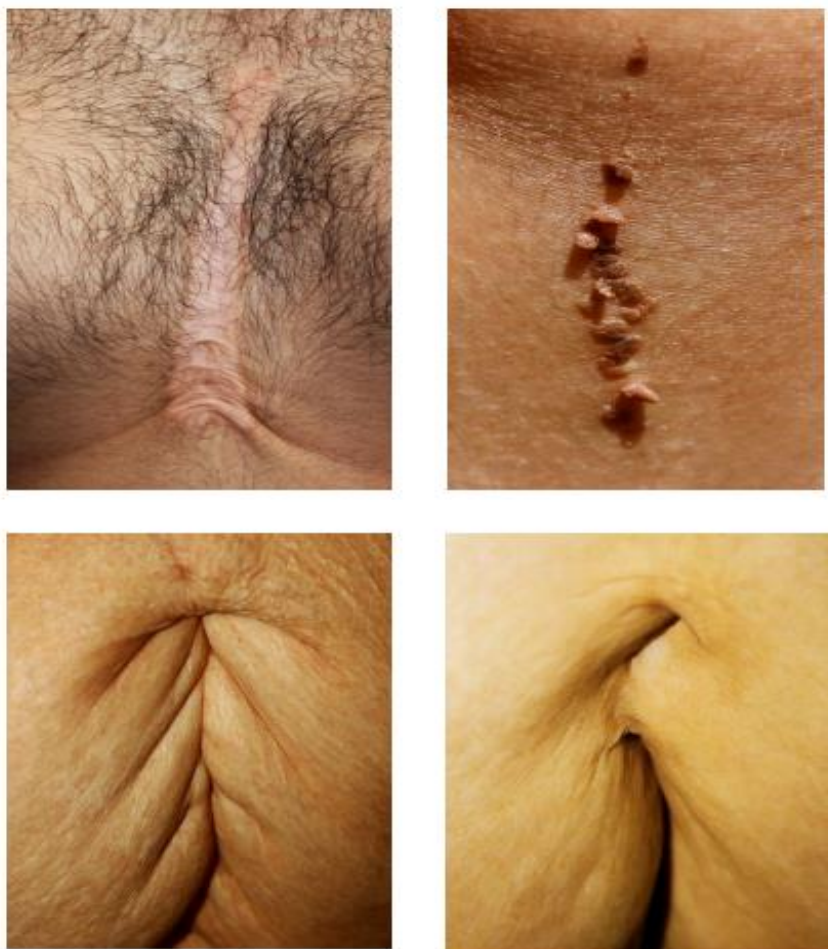
aproximaban a sacar su celular lo más rápido posible para tener un registro de esta interrupción de su cotidianidad.

Creo que la velocidad de esta performance permitió gestos muy interesantes, como el grabar o sacar fotografías por parte de los espectadores, o el acompañarme en mi tránsito para no perderse de lo que estaba sucediendo. Mi caminata era muy rápida por lo que muchas personas ni siquiera alcanzaron a percibir lo que estaba sucediendo. Las personas participaban a medida del interés que esto les producía, al que no le generaba nada solo seguía con su día a día, mientras que a los que, si les producía algo, interactuaban con acciones, como los medios de registros, o acompañar al performance en su tránsito para ir dilucidando de lo que se trataba.

Esta obra se manifiesta mediante el tránsito en su temporalidad, a medida que va sucediendo se va acabando, pero de manera instantánea. Solo iban quedando marcas, de los restos de greda que se iban desprendiendo en el pavimento, como un registro del recorrido. En un comienzo esta acción buscaba de alguna forma incomodar a los habitantes de Rancagua, una ciudad muy pequeña y tradicionalista marcada por una cultura con fuertes bases de influencia minera, con una sociedad machista y patriarcal, donde acciones como estas jamás acontecerían en el día a día.

- *Serie fotográfica huellas*

Esta obra consta de una serie de 6 fotografías a distintas personas sobre las cicatrices de su cuerpo.



---

Mardones, C. 2012. Huellas. [Fotografía]

Las fotografías registran el detalle de cicatrices e impresas a gran tamaño, buscando realzar y abstraer su forma original, para así crear un nuevo lenguaje a partir de estas marcas en la piel. Ampliar las cicatrices permite hablar sobre la historia y memoria de esos cuerpos. Como estos cuerpos se transforman y se convierten en territorios que entregan información propia de las experiencias de las personas. El objetivo de esta obra era dar una doble lectura a estas marcas en la piel, las que son una representación de algún acontecimiento significativo en la vida de esas

personas, momento que fue capaz de trascender al cuerpo físico, acompañando a quien la padece por el resto de sus vidas.

Estas cicatrices muchas veces no son muy bien vistas por quienes las padecen y se busca por medio de la abstracción, darles una nueva forma un poco más cerca de la estética, generando una nueva reinterpretación o doble lectura. La obra busca generar una reconciliación entre quien padece la cicatriz y su cicatriz. La marca en el cuerpo es ocupada como un material plástico que entrega una nueva perspectiva, solo se limita a tomar las formas de la cicatriz como material plástico, las experiencias van quedando integradas en un cuerpo como soporte, mientras estas experiencias van ocurriendo. Después quedan como matriz de la experiencia en el cuerpo, y van trascendiendo al paso de los años, atravesando los límites del tiempo quedando fijada para siempre en esos cuerpos.

Estas cicatrices hablan de territorio, desde una matriz, convirtiendo a estos cuerpos en el soporte de la obra, donde las vivencias trascienden desde lo espiritual a lo físico, como una experiencia modificadora tanto para el cuerpo material, como para el ser. Estas marcas se convierten en experiencias rituales, donde se evidencian los elementos culturales que la componen, como actos simbólicos de la cultura, o como dramas sociales que suceden en la cotidianidad del día. Fiel reflejo de cuerpo y acción, de una manera más poética, pero tomando los rasgos más básicos de estos elementos de la performance. Como una cicatriz pasa de ser un momento doloroso y significativo, a algo bello, acercándose a lo estético, como algo material. Este desenfoque produce esta reconciliación, donde solo se puede apreciar la plasticidad del cuerpo, como el color, forma y textura. Se pierde la identidad pasando a construir y presentar un paisaje abstracto y subjetivo. Con capacidad de abrirnos un mundo de significados y significantes.

- *Serie fotográfica abuela*



Mardones, C. 2011. Abuela. [Fotografía]

Esta serie fotográfica “Alzheimer” fue realizada en el año 2015, como un registro biográfico a mi abuela. Consta con 30 retratos de mi abuela, que fueron tomadas en el transcurso de un mes. En las imágenes se capturan elementos como el tiempo, espacio, el cuerpo, la enfermedad, si bien el alzhéimer afecta la memoria, por ende, sus recuerdos, viven emociones distintas a diario. Por lo tanto, viven la mayoría del tiempo en el presente, los estados de ánimo también se manifiestan en estas fotografías, al ser una persona con alzhéimer no se limita las estructuras que se imponen, su conciencia se encuentra más libre demostrando sus reacciones al instante.

Al ser cada fotografía distinta a la otra, se puede apreciar el paso del tiempo, por medio de los distintos estados de ánimo de un día, había días que se encontraba más irritable, otros días más sensible, más risueña, etc. Cada día, era un día nuevo, una nueva experiencia, más bien un cuerpo que se ve afrontado a distintos estímulos que se van manifestando de esa forma; el alzhéimer afecta la memoria, en lo que se refiere al tiempo y el espacio.

## **Performance**

### **Marina Abramovich**

Artista, serbia exponente de la performance en el mundo, siendo pionera y gran exponente de esta disciplina. En sus obras logra jugar con los límites del cuerpo, por medio de elementos externos, donde este acto ritual es capaz de traspasar la realidad y las convenciones establecidas en el arte, convirtiéndose en un acto chamánico. Pues, el traspaso de energías se transforma en algo vital, siendo el cuerpo su principal protagonista, lo que la lleva a explorar sensaciones tan simples para el cuerpo como: dolor, asombro, miedo, fatiga, llevando esto a otra esfera, estableciendo el límite de sus performances en la condición de resistencia de su cuerpo.

Su obra comienza a partir de los años 60, por medio de la experimentación, donde la pintura no permitía esta expresión completa del ser que ella tanto buscaba. Este proceso se acompaña con el explosivo surgimiento de un nuevo arte dadaísta, donde existía una desmaterialización del arte, donde ya no importaba la obra, sino más bien el proceso de esta, por medio del acto en acción. Este nuevo concepto del arte fue fundado como conceptualismo y su principal exponente fue la performance, sus bases se oponían al mercado del arte, donde existía una sobrevaloración de las obras como objetos de colección. En consecuencia, la performance por su condición de acto efímero, va desapareciendo a medida que va transcurriendo, un objeto

de valoración intangible, que no puede medirse bajo ninguno de los cánones establecidos en el arte.

El trabajo de Marina Abramovich está estrechamente relacionado a su biografía y por acontecimientos que fueron marcando su experiencia, como su niñez en Belgrado de la República Socialista de Yugoslavia. Por lo tanto, bajo un estricto régimen socialista del cual sus padres, partidarios del comunismo, siempre la hicieron prisionera. Provocando en Marina un fuerte sentimiento de opresión del cual debía liberarse, por ende, gran parte su trabajo se basa en esta liberación de la figura paterna y materna, además de la sociedad en la cual se crio. Tras un largo tiempo de trabajo buscando distintas formas de expresarse apareció un compañero de vida y trabajo, para unirse a su incansable labor como artista.

Sus trabajos en un comienzo tienen un acercamiento al arte sonoro, hasta que comienza a realizar sus primeras performances. Marina buscaba por medio de estas un total acercamiento al espectador, donde se pudiera producir un diálogo de energías circulando. Por medio del cuerpo se busca la experiencia personal corporal, como también ir recorriendo los límites físicos y morales, con los que se van desarticulando los patrones de comportamiento, de la mente y cuerpo. Un arte que libera a la mente y al cuerpo de sus ataduras impuesta por las sociedades.

En sus performances entra en un estado de trance por medio del acto ritual o de conciencia absoluta, donde el cuerpo llega desarrollar acciones que en condiciones normales no haría. Su trabajo se transforma en arte terapia, además de ser un trabajo donde desarrolla elementos formales del arte, también se permite abrir un espacio en el arte terapia.



Abramovich, M. (1975). *Rhythm 10*. [Fotografía] Recuperado de: <https://mermaidsonwheelchairs>

*Rhythm10* es una performance realizada por Marina Abramovich en 1975 en la que realizaba un gesto ritual al jugar a la ruleta rusa, infringiéndose 20 cortes con un cuchillo. Mediante golpes rítmicos de cuchillo entre los dedos de su mano, cada vez que se cortaba cogía un cuchillo nuevo del montón que había dispuesto y grababa la operación. Después de cortarse veinte veces, reprodujo la cinta, escuchó los sonidos y trató de repetir los mismos movimientos, intentando repetir los mismos errores, un trabajo que desarrolla el pasado y presente. Estados que van uniendo por medio de las acciones, el registro de la performance, si bien una de las características más significativas es su condición de única e irrepetible, pues mientras va sucediendo va desapareciendo. Es interesante el juego con el tiempo que ella utiliza, y como ese registro se va convirtiendo en un tercer estado, mediante recursos como el sonido, tiempo, conciencia e inconciencia.





Abramovich, M. (1975). *Rhythm 0*. [Fotografía] Recuperado de: <https://mermaidsonwheelchairs>

*Rhythm 0*, es la última performance de una serie de performances llamada *Rhythm*, esta performance consistía en el que cuerpo de la artista está dentro de un espacio escenográfico. Su cuerpo se encontraba inmóvil, frente a ello un escrito plasmado frente a las paredes, que decía “en la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. Dentro de la performance estaban dispuesto para los espectadores una cantidad de objetos, específicamente setenta y dos elementos para producir placer o administrar dolor, donde su energía quedaba a disposición del espectador. Algunos de ellos eran: un látigo, unos zapatos, un lápiz de labios, un martillo, clavos, una boa de plumas, un cuchillo de bolso, una pipa, una lanza de metal, agujas. Estos objetos se encontraban sobre una mesa.

Marina permaneció durante seis horas seguidas junto a la mesa en una actitud pasiva, entrando en un trance del cual nadie podía sacarla y del cual ella se hacía totalmente responsable de lo que podía pasar frente a la actitud de los espectadores. En un comienzo el recibimiento de los espectadores a la obra se dio de una forma tranquila y afable, con muchos gestos de acogida, como besos, caricias y hasta la entrega de una flor, pero al llegar al clímax de la performance todo se tornó un tanto violento.

Fue así como un hombre hizo un corte en su cuello para después proceder a beber su sangre, otro le colocó un sombrero, mientras que otros más creativos plasmaron frases: una de ellas en un espejo escrita con lápiz de labios: “IO SONO LIBERO”, mientras que otro espectador escribió la palabra “END “ en su frente. También dispusieron su cuerpo apoyado sobre la mesa con las piernas abiertas, para poner un cuchillo entre sus piernas. Pero el acto más controversial de todos fue el de un hombre que cargo su pistola para ponerla en las manos de Marina con dirección a su cuello. Este acto genero una división entre el público que apoyaba a la artista con una actitud de protección, mientras que el otro grupo solo buscaba sacar a relucir los deseos que llevaban a cabo estos abusos.

Estas acciones terminaron con una intervención de los guardias del lugar, uno de ellos procedió a tirar el arma. Aunque con anterioridad se había instruido a los asistentes de las cosas que no podían suceder, muchos se dejaron llevar por el momento. Por suerte se tomaron todas las precauciones, Abramovich terminó su presentación quedando con diversas sensaciones, tales como momentos de miedo intenso, de comprensión hacía un sector, el grupo que buscaba protegerla y acogerla, poniéndose en disputa con el otro grupo de espectadores. Esta performance dio su fin después de que la artista tomara una posición activa y caminara a enfrentar al público. La acción de Abramovich deja al descubierto mediante la experiencia, las

diferentes posturas del comportamiento humano, las expone como propias, discursos y manipulaciones, una analogía del vivir cotidiano.



Abramovich, M. (1977). *Imponderabilidad*. [Fotografía] Recuperado de: <http://delir-arte>.

*Imponderabilidad* es una obra realizada junto a su pareja Ulay, en donde ambos, desnudos, se sitúan uno a cada lado de un pasillo muy estrecho de acceso a una sala continua, sala donde se encontraba la exposición a visitar. Este paso era una instancia forzada por los artistas a los visitantes, una invitación a la exploración del arte, las personas tenían la opción de visitar o no la sala de exposición, de ser así debían someterse a esta segunda obra de la que no eran espectadores, sino que participantes activos.

La obra en la habitación contigua era una exposición de carácter más tradicional y estática. En cambio, en este pasillo donde se encontraban estos cuerpos, la obra se manifestaba mediante la transición e intercambio de energías. Por lo tanto, se transformaba en una experiencia artística, que cambia la percepción de las personas, desde un arte más tradicional a uno más experimental. El visitante es participe del proceso de creación, mediante una interacción física y emocional con la obra. Al momento de acceder a este espacio el visitante debía decidir, el cómo enfrentar esta experiencia, dándole la espalda a uno, o enfrentándose cara a cara con el otro. Esta fricción de cuerpos producía un intercambio de energías único para cada participante, generando una exploración del arte en la sensibilidad de cada cuerpo. El proceso se transforma en la obra como tal; desde ahí se entiende la performance, no existiendo un objetivo ni objeto en concreto, solo la experiencia única.

### **Ana Mendieta**

Artista de origen cubana, una de las pocas mujeres pioneras en las vanguardias artísticas de los años 70's, Mendieta siempre desarrolló un trabajo artístico autobiográfico, siendo algunos hitos de su vida fundamentales para el desarrollo de su obra. Fue exiliada a los 12 años de su tierra natal por la ideología de sus padres, oponentes al gobierno socialista de Cuba en los años 60's, llegando a Estados Unidos, situación que marcó todo el desarrollo de su obra. El desarraigo con sus raíces significó una gran pérdida de identidad para ella, por lo que mediante su trabajo artístico va explorando esta identidad perdida, calmando de alguna forma estos sentimientos de abandono de sus raíces y familia, generando una sensación de no sentirse parte de la construcción social que el entorno tenía de ella.

En consecuencia, su trabajo se basa en el cuerpo, la naturaleza, la religión, construyendo y articulando lo ritual, y de su descendencia afroamericana. Mendieta fue una gran impulsora contra los cánones establecidos del arte, la obra un producto, como objeto, estático, aurático, de contemplación, estaban siendo desplazadas por esta nueva corriente artística, desmaterializa el objeto artístico, poniendo gran énfasis en el proceso, más que en el resultado final.

Los materiales que Mendieta utiliza son muy distintos a lo tradicional, el cuerpo y la naturaleza, son los ejes principales de su trabajo, además de su posicionamiento político como mujer y latina. Es por ello que busca desarticular todos estos entramados sociales de su cultura, mediante la desmaterialización del cuerpo. Su obra significó grandes aportes en nuevos lenguajes y capacidad artística, en la fuerza y valentía utilizada, desarrollando movimiento como la *performance*, *land art* o *body art*.



Mendieta, A. (1972) *Glas on body*. [Fotografía]. Recuperado de: colaboracionum2013.blogpost

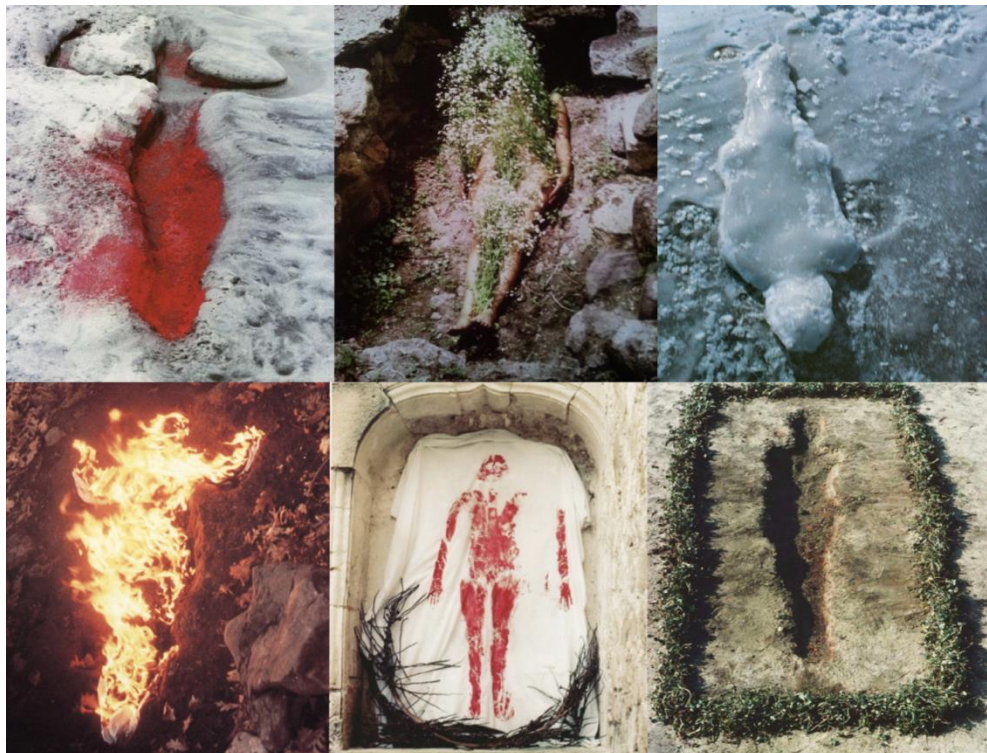
*Glas on body*, obra de Mendieta, donde la artista experimenta los límites de la carne por medio de la violencia y opresión de su propio cuerpo, mediante una lámina de cristal. Esta simboliza los sistemas que nos dominan y violentan, como el cristal no podemos verlo, pero van deformando nuestra manera de comportarnos. También se puede obtener una doble lectura de esta pieza, que es la violencia hacia las mujeres, donde este cuerpo femenino se pega al cristal donde encuentra dañado, violentado, golpeado. Un claro mensaje a la sociedad machista y opresora, donde un cuerpo desnudo deja de ser sensual y estético, y pasa a presentar una crítica por medio de su materialidad.



Mendieta, A. 1976. *Gente mirando sangre*. [Fotografía] Recuperado de: cuaderno-de-anatomia.

*Gente mirando sangre* obra de 1976, Mendieta dispone un material viscoso, haciendo alusión a un charco de sangre fuera de su casa, para luego, observar las distintas reacciones de las personas que al transitar se encontraban con esta escena sangrienta, en el lugar parecía que hubiese ocurrido algún tipo de violencia. Este líquido se encontraba escurriendo por la puerta, sin que nadie tomara alguna acción al respecto, además de sorprenderse o incluso no percatarse. En

esta obra se incluye a un público participativo que interactúa con la obra de acuerdo con lo que la escena va generando en ellos inevitablemente. Es una mancha que provoca, que se enmarca en el tránsito como un hito que hace un llamado de atención, a veces, medianamente silencioso.



Mendieta, A. 1973 - 1978. *Serie de siluetas*. [Fotografía] Recuperado de: <https://www.sleek-mag>

*Serie de siluetas* obra de 1976, Ana Mendieta deja las huellas de su cuerpo en distintas superficies, para ello utiliza distintos elementos de la naturaleza como: un río, un árbol, el barro, la paja, y ahuecando en las diferentes superficies su huella, su propia tumba. Su cuerpo se encuentra íntimamente ligado a la naturaleza, utilizando conceptos como el volumen y el espacio. Mediante este proceso de marcas, demuestra una constante búsqueda de su identidad, una forma de representación por medio de la ausencia; presencia por medio de la ausencia. Mendieta utiliza la huella de su cuerpo en vez de su propio cuerpo, a partir de esta forma su propia existencia e identidad, su propia construcción.

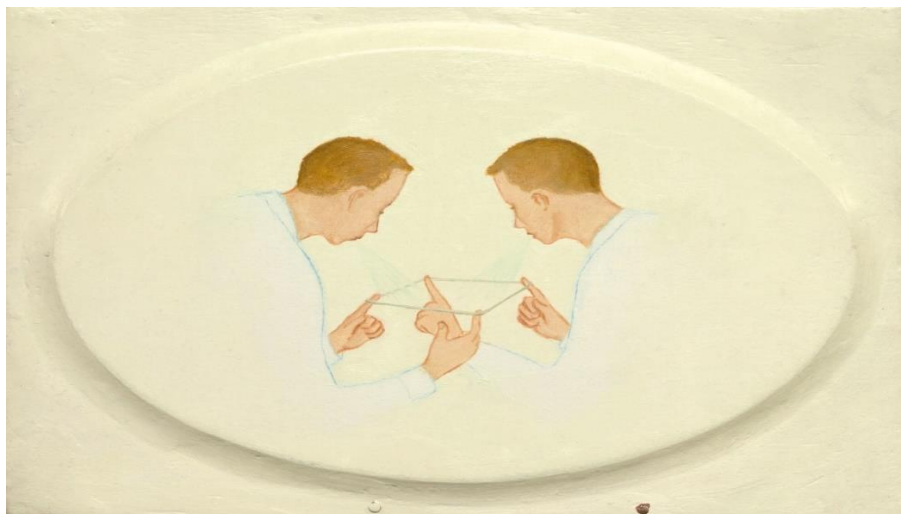
Esta búsqueda la lleva a un recorrido por medio de su interioridad, como una forma de sanación, con sus procesos de vida, generando por medio de este ritual una conexión con esa forma superior que rige a todo y a todos, que es capaz de trascender en todos los estados y formas. También, mediante esta obra, reflexiona sobre la inmediatez de la vida y lo eterno de lo natural, ofrece su cuerpo como un ritual con la naturaleza, generando un dialogo entre ambos, donde su silueta se integra con el paisaje, obteniendo las respuestas para poder sanar los sucesos ocurridos en su vida. Los distintos soportes naturales hacen variar la presencia en cada ritual, pero con todo se establece su marca y memoria.

### **Francis Alys**

Arquitecto y artista belga, que por motivos externos tuvo que trasladarse a México, ciudad donde se radicó. Su trabajo artístico comienza por medio de un proceso de investigación que lleva a una comunidad a participar, esto con el objetivo de hacerlos replantearse su propia realidad, generando una unión entre arte y sociedad. Por otra parte, como artista busca un dialogo permanente con su entorno, como parte del proceso creativo, Alys , caminaba para poder empaparse con la ciudad; interactuar con el contexto. Estos recorridos están delimitados por un espacio y tiempo, ya que en algún momento llegarán a destino, momento en el que termina el proceso, siendo este, lo más importante.

Algunas de sus obras fueron planteadas y proyectadas, pero no llevadas a cabo. Para él, este proceso ya cumplía con el objetivo del artista, que le permitía entender mediante un mismo lenguaje.





Alys, F. 1977. *Rótulos*. [Pintura] Recuperado de: [punto-de-partida/es/artistas/francis-aly](http://punto-de-partida/es/artistas/francis-aly)

En esta serie de, *Pinturas de Rótulos*, Alys utilizó las pinturas típicas de un pueblo de México y del cual era un extranjero recién llegado. Este estilo pictórico característico de los afiches de la ciudad, eran realizados por artesanos del lugar, que cumplían con el oficio de pintar los afiches publicitarios de las tiendas de la ciudad llamado rótulos, él toma este elemento y lo incluye a su obra, pidiéndole a los rotuladores que hicieran una copia de sus pinturas

Esta obra se genera mediante el intercambio de ideas, algo fundamental en el trabajo de Alys, generando un vínculo entre el artista y su entorno. Esta serie pictórica tenía como objetivo que la ciudad se mirara así misma desde una nueva concepción, además el artista buscaba su integración con el entorno, desarticular los elementos estructurales que componían este nuevo territorio. Marcados por anacronismo que encontraba en estos recorridos por la ciudad que se resiste a la modernidad. Transformando elementos de la cotidianidad, para darles un giro más poético y estético.

Alys tomó el lenguaje de la calle, para que así su arte fuera comprendido por la comunidad, buscó integrarse, pero a su vez genera una crítica al medio de circulación comercial

de las obras. Su mayor interés era conectar a las personas por medio del arte y también dar a conocer de alguna forma a esos artistas anónimos y excluidos de un circuito artístico. Si bien él es quien propone el proceso artístico, son los mismos habitantes, los protagonistas de la acción, quienes desarrollan la imagen. Esto pone en juicio el reconocimiento al artista y también su valor comercial.



Alys, F. 1989. *La fe mueve montañas*. [Fotografía] Recuperado de: <http://lapanera.cl/>

*La fe mueve montañas*, acción realizada en 1989 que consistía en entregarle palas a un grupo de 500 voluntarios, dispuestos en una fila de unos 500 metros de diámetro. La instrucción a estos voluntarios es de que intentaran mover una duna de arena a 10 centímetros de su lugar. El proceso es lo más llamativo en esta obra, que el artista logra seducir a personas alejadas del

campo artístico a que puedan hacer arte. Para Alys no importa si no tiene utilidad más que la acción del arte, esto también toma forma desde lo político, desde la participación y toma de acciones de la comunidad, ejercer su dominio y su soberanía sobre la ciudad, replanteándose su entorno por medio de estas acciones.



Alys, F. 1994. Zapatos magnéticos. [Fotografía] Recuperado de: <https://www.sabzian.be/>

Zapatos magnéticos fue una performance realizada durante la quinta bienal de la Habana, en la que el artista recorría las calles con unos zapatos con suela magnética que podían ir recogiendo los objetos metálicos que estuviera por las calles, obra donde prima el azar y como estos objetos metálicos se van uniendo a sus zapatos de forma azarosa, siendo testigos de su caminar. En esta obra lo más importante es la acción de caminar sin un destino presupuestado, caminar a la deriva, permite centrar la tensión y potenciar la acción, el proceso de creación antes que la obra misma, también esas huellas que se van adhiriendo, como demarcación del territorio

recorrido. Es por ello que el acto de caminar es algo tan característico en su obra, factor que combina con lo anecdótico que pueden tener estas acciones, y como esto aparentemente superficial y azarosos nos puede referir a temas relevantes como políticos, sociales, o incluso el rol del artista. Su trabajo toma relevancia al centrarse en los procesos de desarrollo que se dan de forma natural y por sí mismo, y desde ahí se van develando las reales problemática.

## CAPITULO V - Conclusiones

### 5.1- Cicatrices sociales.

Esta memoria recopila relatos de accidentes que ocurrieron en el mineral entre los años 1910 y 1970, destacando algunas historias por sobre otras. Se utilizan estos relatos orales como archivos de la historia viva del campamento. Se utiliza para el examen de grado la historia de una mujer sobreviviente a uno de los accidentes más grandes del campamento, en el cual perdió una de sus extremidades (brazo) y además de otras lesiones y marcas. Su cuerpo es el soporte de obra donde estos acontecimientos históricos quedaron registrados, el cuerpo exhibe las marcas de un proceso histórico, convirtiéndose en un soporte lleno de significantes. La obra reconstruye su cuerpo a través de una pieza de cobre, devolviéndole de forma simbólica esa perdida, mediante un material que enaltece, por medio de su brillo y pureza. El color enrojecido del material, entrega calidez y fuerza. El cobre es también material conductor de energía y se encuentra relacionado de manera directa con su propia historia.

En el examen de grado se presentara la pieza escultórica de cobre, además de un registro de la acción performática donde se le coloca esta pieza en su cuerpo, como un ritual de sanación, donde yo, por medio de la performance conecto con esa pérdida de manera directa, además de exhibir una fotografía de ella con la pieza puesta, después de esta acción transformadora, como un medio de registro para este reconocimiento que quiero darle.

Esta memoria se inscribe como una síntesis de ideas y conceptos sobre cuerpo, performance e historia. Desde una mirada de los procesos sociales que se desencadenaron, procesos que quedaron evidenciados en los cuerpos de sus ex habitantes en ciertos momentos históricos de nuestro país. Marcas en sus cuerpos como registros de una vida dura en el

campamento Sewell, lugar inserto en la Cordillera de los Andes. Este campamento, está marcado por los acontecimientos trágicos en sus dependencias, existiendo muchas pérdidas, parte fundamental de esta memoria, que evidencia las huellas que en las historias no escriben en los libros.

Se trabaja también con el cuerpo perdido, se busca de alguna forma reparar está herida mediante una acción sanadora como ritual, que rectifica el momento vivido. Acción realizada por medio del cobre, material fundamental en la historia de Chile, como también en la historia de los trabajadores chilenos, los que en escasas ocasiones reciben algún tipo de reconocimiento, ayuda o indemnización por los muchos accidentes que ocurrieron en su historia.

Por otro lado, la performance lleva hasta el límite la acción, traspasando las fronteras con la realidad. Se presenta desde una crítica al sistema artístico, influenciados por disciplinas muy alejadas de la realidad y de la fusión entre arte y vida.

La performance está muy cercana a los actos simbólicos de algunas comunidades. Es un acto transformador, en su relación con el tiempo presente y transitorio. Permite realidades espaciales donde los espectadores o participantes pueden ir analizando de manera visionara sus experiencias. Este momento se presenta como un espacio crucial para avanzar en problemas políticos, que se desarrollan en las comunidades. Problemas que van de lo comunal hasta lo nacional.

Esta memoria tiene un sentido metafórico de sanar y ser un aporte a los problemas sociales. Desde una mirada artística permitiendo cerrar procesos. Para el examen de grado realizo una obra donde el material es fundamental en la conceptualización y significado. El cobre, es un material que posee una gran carga simbólica para nuestro país. Desde su relación

con los trabajadores, como con la historia política y social, como fue la nacionalización del cobre, en el año 1971 el cual cumple un rol fundamental en la economía en Chile, es el esqueleto que sostiene la estabilidad en la economía del país, de manera permanente, ya que su producción nunca ha cesado.

Esta pérdida jamás podrá ser recuperada del todo, pero busca ser sanada desde el lugar del reconocimiento, busca reparar mediante un gesto sanador por medio de la performance. Una disciplina, que permite que la acción, construya una escena en el tiempo presente, un momento único, donde todas las estructuras desaparecen, produce una conexión e intercambio de energías entre artista y performance, develando sus problemas, y reconociéndose a sí mismos por medio de la acción.

La performance, como medio artístico, construye una crítica al sistema, por medio de su historia de transformación, desde las disciplinas clásicas hasta las Artes Visuales contemporáneas. Busca siempre ir más allá de lo habitual y normado, desde la no clausura, siempre abierto a los múltiples significados e interpretaciones.

Bajo estas directrices podemos destacar el trabajo del artista Mario Soro, con su obra “La mesa de trabajo de los héroes” (2000), Tania Mellado (2015) expone:

“mutilación y castración como síndrome de la condición artística contemporánea del arte chileno” y de los relatos históricos e identitarios nacionales, en los que el arte juega un rol central. En la obra de Soro, el cuestionamiento de las omisiones que habitan el relato histórico nacional es un cuestionamiento respecto las propias condiciones de inscripción y circulación de las obras en el relato y guión museal

precarizado por la lógica del neoliberalismo”. (Mellado, 2015, Recuperado de: [www.atlasiv.com](http://www.atlasiv.com))

La memoria recién expuesta enuncia las problemáticas del cuerpo, archivo y documento, aportando de forma denunciante relatos de sus mismos protagonistas, muchos olvidados, no considerados o escondidos de las historias oficiales. No conciben con el imaginario que se busca implantar. Son relatos recogidos desde una investigación de los documentos extraoficiales, que busca cuestionar los imaginarios colectivos, desde los registros que se articulan y hablan de una verdad distorsionada. La crítica viene desde la verdad de estos sucesos históricos develando sus mecanismos de articulación, que están cargados de memoria e identidad. Se establece un lugar de enunciación de los propios protagonistas de esta historia, desde su propia verdad, por medio de sus relatos y testimonios, resultando en una identidad que se manifiesta por sí sola, que no es prestada ni creada, si no que nace del interior de las memorias de sus propios habitantes.

Finalmente, esto fue el desencadenante de mi obra, siempre ir más allá, llegando a la raíz de las problemáticas tratadas que en un comienzo fueron superficiales, explorando en materiales, pero siempre desde un hilo conductor, donde los conceptos de huellas, cuerpo e identidad estaban presentes. La evolución decantó en una búsqueda constante de ir más allá, involucrarse con la obra, al servicio de la gente, por medio de la relación con las personas y el contexto.



## Referencias

- Assman, J. (1988) *La constitución de la memoria social*. Traducción
- Baer, A. (2010). *La memoria social. Breve guía para perplejos*. Madrid, España: Trotta
- Barria, M. (2010) *¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video, performance*. Madrid, España: Cátedra.
- Recuperado de: [https://www.codelco.com/el-hombre-de-cobre-un-embajador-del-legado-minero/prontus\\_codelco/2017-07-14/142217.html](https://www.codelco.com/el-hombre-de-cobre-un-embajador-del-legado-minero/prontus_codelco/2017-07-14/142217.html)
- Dieguéz, I. (2009) *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Madrid, España: Taurus
- Fischer -Lichte, E. Roselt, J. (2008) *La atracción del instante puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*. Disponible en: <http://www.hemi.nyu.edu/course-citru/>. Acceso en: 1 jul. 2011.
- Halbwash, M. (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensa universitaria.
- Kirby, M. (1976) *El nuevo teatro en estética y arte de vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Pleamar.
- Mellado, T. (2015) *Acerca de “La mesa de trabajo de los héroes” de Mario Soro: archivo, museo y circulación*. Recuperado de: [www.atlasiv.com](http://www.atlasiv.com).
- Salazar. G. (2000) *La sociedad civil popular del poniente y sur de Rancagua (1930-1998)* Santiago, Chile: Ediciones Sur.

Solminihac, E. (2003) Sewell, historia y cultura en un asentamiento humano organizacional. *Revista Urbanismo. Volumen 8*. Recuperado de: [revistaurbanismo.udechile.cl](http://revistaurbanismo.udechile.cl)