

La ciudad fotográfica: tres aproximaciones a Santiago de Chile, 1930-1945

The Photographic City: Three Approaches to Santiago de Chile, 1930-1945

Andrés Téllez Tavera

Escuela de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Finis Terrae, Chile

Resumen

En este artículo se examinan tres aproximaciones fotográficas acerca de la ciudad de Santiago de Chile, producidas con fines y recursos técnicos diferentes, e incorporadas al conocimiento que era necesario tener, en los años de mayor transformación de su estructura física. Santiago entre 1930 y 1945 es vista por fotógrafos con diferentes orientaciones y objetivos, ya sea desde el aire, desde sus cerros o desde el interior de sus calles y edificios, construyendo lo que puede llamarse una *ciudad fotográfica*. Son registros técnicos para la formulación de planes y también miradas profesionales no-expertas sobre sus efectos. La fotografía es escrutada como pieza del proceso de división del trabajo conducente a la transformación de la ciudad y, por lo tanto, de la sociedad de la cual es producto. En cuanto instrumento para el ejercicio del poder, participa en forma activa tanto en los diagnósticos y las propuestas, como en la verificación de sus resultados.

Palabras clave: fotografía, transformación, poder, imaginario

Abstract

This article examines three photographic approaches to the city of Santiago de Chile, produced with different purposes and technical resources, and incorporated into the knowledge that it was necessary to have, in the years of greatest transformation of its physical structure. Santiago between 1930 and 1945 is seen by photographers with different orientations and objectives, either from the air, from its hills or from inside its streets and buildings, creating what can be called a photographic city. They are technical records for the formulation of plans and also non-expert professional views on their effects. Photography is scrutinized as a part of the process of division of labor leading to the transformation of the city and, therefore, of the society of which it is the product. As an instrument for the exercise of power, it actively participates both in the diagnoses and proposals, as well as in the verification of their results.

Keywords: photography, transformation, power, imagery

Documentación fotográfica y transformación urbana

Una sociedad llega a ser “moderna” cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada.

Susan Sontag (2008, p. 149)

París, en su condición de “sujeto inmenso”, tal como la definió Atget en conversaciones con su albacea André Calmette, ofreció a los fotógrafos la posibilidad de encontrar en ella cuánto fuera de interés artístico y pintoresco (Abbott, 1964, p. xi). El trabajo de Atget, rescatado por Berenice Abbott a la muerte de éste, constituye el referente primario del campo de relaciones, ampliamente estudiado y referido, entre la documentación fotográfica y las transformaciones urbanas ocurridas hacia el cambio del siglo XIX al XX.

La admiración que la fotógrafa norteamericana tuvo por Atget estaba referida en particular al realismo de sus fotografías, señalando que “El mundo real, visto con maravilla y sorpresa, era reflejado en cada impresión. Cualquiera fuese el medio que Atget empleara para proyectar su imagen, no interfería entre el sujeto y el observador” (1964, p. viii). La fotografía entró de este modo *objetivo*, en el campo de las representaciones de la ciudad y de su arquitectura y, como señala Susan Sontag en el epígrafe, se erigió en el sustituto privilegiado de experiencias de primera mano que, además, no podrían repetirse pues la ciudad misma, el “inmenso sujeto” de la fotografía, había entrado en la fase de rápidas y profundas transformaciones.

Los medios materiales puestos a disposición de los fotógrafos, ya bien iniciado el siglo XX, fueron parte esencial de lo que constituyó desde ese momento la mirada experta de los profesionales. La experiencia de la ciudad moderna, entonces, aparece transmitida por imágenes que combinaron la vista “a vuelo de pájaro”, el panorama, las perspectivas captadas desde cerros

y edificios altos y, a nivel de la calle, el punto de vista del transeúnte común. Publicadas en libros ilustrados, boletines, revistas y tarjetas postales, las fotografías tomadas desde estos puntos de vista singulares definieron la marca visual de las grandes ciudades.

En América Latina, del mismo modo que en Europa y los Estados Unidos, las ciudades fueron parte de los sujetos privilegiados por los fotógrafos. Ciudad de México, São Paulo y Buenos Aires tuvieron en Guillermo Kahlo, Peter Scheier y Horacio Coppola a algunos de sus principales constructores de imágenes del período en estudio. Sus fotografías aluden a temas que les eran comunes, tales como la congestión, los nuevos edificios y la apertura de avenidas monumentales. Al mismo tiempo, cada uno observó sus ciudades de manera diferente, conforme a sus particulares sensibilidades. Basta con mencionar la lectura que Adrián Gorelik hace del trabajo de Coppola en Buenos Aires, de sus largas perspectivas producto de la cuadrícula urbana y la acusada horizontalidad extendida sobre la pampa (2009, p. 53).

Uno de los elementos que caracterizan a Santiago, de acuerdo con lo observado por reemplazar por el autor de estas líneas,¹ es que no tuvo una figura central de la fotografía cuya fuerza visual fuese capaz de imprimirle un cierto carácter. Fue, en el período considerado y en las décadas siguientes, el sujeto de muchos fotógrafos, con muy diversos intereses y motivaciones. Se examinan aquí tres modos de aproximación fotográfica, tomando en cuenta las particulares posibilidades de puntos de vista que ofreció su relieve de cerros situados dentro o a muy corta distancia de su centro. A ello se añade una lectura que, ya fuese desde el aire o desde el nivel de la calle, termina por componer un todo reconocible, considerado desde las transformaciones urbanas realizadas entre las décadas de los años treinta y cuarenta.

En el Chile de finales de los años veinte, las transformaciones operadas desde el Estado durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), en un contexto internacional incierto, aceleraron la multiplicación de los recursos que parecían necesarios para lograr dar una expresión urbanística y arquitectónica acorde al anhelo institucionalizado de cambio social. Como es ampliamente conocido, los años de la Gran Depresión de 1929 fueron particularmente

difíciles para Chile. No obstante, la actividad constructora en Santiago y otras ciudades parece haber tenido un cierto auge, si se examinan las páginas de la revista *Arquitectura y Arte Decorativo*. La tarea de *Construir*, tal como rezaba el titular de un artículo publicado en el número 11 de julio de 1930, apuntaba a estabilizar una economía en la cual la inversión inmobiliaria, tal como ocurrió en otros países, apareció como una de las posibilidades de su dinamización.

Tras el regreso de Arturo Alessandri a la Presidencia, en su segundo mandato iniciado en 1932, la creación de nuevos mecanismos de acceso a créditos y subsidios fueron piezas clave en el proceso de estabilización económica. La actividad del urbanista Karl Brunner, iniciada en el gobierno anterior y continuada en esos años, la creación de los institutos de urbanismo de Santiago y de Valparaíso y el trabajo emprendido por los profesionales involucrados en los planes urbanísticos para las ciudades chilenas, motivó un trabajo de registro fotográfico más o menos sistemático del estado en que éstas se encontraban.

La actividad fotográfica en torno a las ideas acerca de la ciudad no se limitó a los diagnósticos y los postulados iniciales. Las manifestaciones críticas ante el estado de las profesiones de la arquitectura y el urbanismo tuvieron en la fotografía una expresión de múltiples miradas. Los primeros números de *ARQUITECTURA*, bajo la dirección de Enrique Gebhard y Waldo Parraguez, incluyen registros de la vida urbana tendientes a demostrar cómo el plan de Brunner para Santiago no resolvería los problemas de la ciudad moderna; y la publicación de artículos e imágenes extraídos de revistas europeas contemporáneas, señala una intención clara de instalar el imaginario de la llamada "gran ciudad" y el de la nueva arquitectura en la práctica urbanística chilena (Torrent, 2013).

Con otro acento, de corte periodístico, la revista *Zig Zag*, el semanario de mayor circulación nacional de su tiempo, hizo del collage y el fotomontaje un recurso que le dio fuerza a los argumentos de sus articulistas, en el sentido de poner en evidencia los fuertes cambios que las ciudades chilenas estaban experimentando hacia mediados de los años treinta y sus consecuencias en la vida urbana. Reportajes sin firma como Santiago, cazadora de nubes, publicado en el N°

1440 del 29 de octubre de 1932, la entrevista a Rodolfo Oyarzún titulada El rascacielos ladrón de sol en el N° 1744 del 25 de agosto de 1938 y los reportajes sobre el Barrio Cívico entre 1936 y 1941 (entre ellos, el aparecido en el N° 1688 del 7 de agosto de 1938) advierten sobre el presente, y se asoman al futuro sin mirar al pasado con nostalgia.

Al observar la forma como es representada la ciudad en trance de ser transformada, surge la cuestión de la fotografía, ya no como *huella*, sino como *documento*, instrumental para la implementación de las políticas oficiales tendientes a garantizar la eficacia del Estado y el mantenimiento de la paz social. John Tagg refiere que:

cada fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tiene lugar la fotografía. (2005, p. 8)

Y añade:

La fotografía no es una "emanación" mágica, sino un producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos. (2005, p. 10)

Para el caso que atañe a estas reflexiones, cabe preguntarse, entonces, cuál es el *aparato material* específico que determina la existencia de una ciudad de Santiago, sometida a operaciones arquitectónicas y urbanísticas de particular intensidad y la no menos intensa actividad fotográfica en torno a ellas.

En cuanto *aparato material*, la producción de fotografías acerca de la ciudad en transformación es una acción que implica disponer de equipamiento técnico adecuado, operadores idóneos (fotógrafos, laboratoristas) y obtener imágenes susceptibles de ser reproducidas en soportes físicos que garanticen la efectividad de la difusión de los progresos, también materiales, de la ciudad moderna. Ello ocurre principalmente dentro de un sistema de relaciones de poder, entre las instituciones encargadas de los mecanismos de

control social. Tagg se apoya en las teorías de Michel Foucault para argumentar en favor de la fotografía como un medio de producción de conocimiento acerca del cuerpo social con miras a su transformación, por medio de intervenciones técnicas.

(...) como Foucault ha demostrado, la producción de nuevos conocimientos desencadenaba nuevos efectos de poder, de igual modo que las nuevas formas del ejercicio del poder producían nuevos conocimientos del cuerpo social en trance de ser transformado.² (2005, p. 12)

Si bien Tagg se refiere sobre todo a la estructura capitalista de división del trabajo en el siglo XIX, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial se produce un cambio importante: la aparición de lo documental, para dotar de un discurso visual “de exposición de los hechos”, de cara a las políticas de transformación necesarias en medio de las crisis derivadas de la quiebra de 1929. Para el autor,

(...) lo documental aprovechaba métodos y prácticas realistas de documentación utilizados a lo largo de la historia en el crecimiento y en las luchas de las sociedades urbanas, industrializadas. Tales historias implicaban un elemento documental también, en el desarrollo y uso (...) de nuevos discursos sobre la sociedad, en los nuevos modos de analizarla, representarla e intentar transformarla. (2005, p. 17)

La fotografía entra en el juego de la representación documental de lo urbano en los años veinte, cuando el desarrollo técnico de su producción posibilita la consolidación de una profesión fotográfica y el acceso del gran público a medios de comunicación masivos en los que la fotografía, realizada por profesionales, es puesta a su alcance. El sujeto urbano se sitúa al centro de los discursos que, en el período en estudio, pero también a lo largo de todo el siglo XX, intentaron establecer equilibrios y mantener el orden social.

Bajo esta luz es posible hacer referencia a la película “Die Stadt von Morgen” (La ciudad del mañana) de Maximilian von Golbeck y Erich Kotzer (Berlín, 1930), producción de carácter didáctico-propagandístico en favor de la aproximación técnico-científica del ordenamiento urbano y

territorial de la *Großstadt* alemana bajo la república de Weimar. En ella se recurre, por un lado, a tomas a nivel de la calle para documentar el estado actual de las ciudades y los efectos de políticas de vivienda y planeamiento urbano racionales, desde un punto de vista más cercano a la experiencia diaria de los ciudadanos. Por otro lado, el recurso a una visión aérea animada, sitúa al espectador en el privilegiado lugar de los diseñadores urbanos, desde el cual diagnostican los problemas y dan forma al nuevo orden social y productivo de la ciudad y su región.

El abundante caudal de fotografías e imágenes cinematográficas producido en las décadas de entreguerras del siglo XX, da cuenta de cómo, el aparente distanciamiento entre la producción de fotografías con fines científico-técnicos, y la producción de imágenes destinadas a los medios de comunicación –especializados o no– se diluye cuando una y otra participan del mismo juego de representación. Los encargados de imponer sus ideas son tanto los órganos del estado encargados de implementar las políticas de bienestar social, a través de los gabinetes especializados en planes urbanísticos, como los medios en poder de corporaciones, individuos y entes gremiales encargados de cargar de significado las imágenes de la ciudad en transformación.

Concordando en parte con lo observado por John Tagg, se asume que, en el caso chileno, los efectos de las operaciones de mediación fotográfica entre el mundo experto de los urbanistas y los fotógrafos y el gran público se pueden medir de diferentes maneras, según la posición que se asuma para su análisis.³ Una primera aproximación es la ciudad observada desde el aire, posible gracias al progreso técnico y la implementación de organismos altamente calificados para su producción. La segunda aproximación da cuenta del aprovechamiento de los cerros situados dentro o en los bordes del centro de la ciudad para revelar, sobre todo, los efectos de la expansión del suelo urbano más allá de sus límites tradicionales. La tercera, aborda la producción de tarjetas postales como el último eslabón en la relación entre la producción de la *civis* santiaguina moderna por parte de los expertos (arquitectos, urbanistas, agentes inmobiliarios, etc.) y el gran público, profano.

Fotografías aéreas

Las fotografías aéreas pueden entenderse aquí como uno de los medios privilegiados de representación visual de la ciudad, en cuanto operan en niveles significativos de soporte del sistema de gobernación. Más allá de las cualidades artísticas que se le puedan asignar, es ante todo un instrumento para el ejercicio del poder, en diversos campos y propósitos.

Tal como se la practicó desde la I Guerra Mundial, la fotografía aérea tuvo fines estratégicos, y estuvo directamente vinculada al desarrollo de la aviación. Terminada la guerra, la prospección fotográfica de grandes porciones de territorio se trasladó al campo del urbanismo. Varios hechos ilustran el valor instrumental de la fotografía aérea en el juego de representaciones tendientes a la transformación urbana.

Es bien conocido el papel que el fotógrafo, aviador y empresario Sherman Fairchild tuvo en el desarrollo de la fotografía aérea como instrumento de control: su célebre fotografía ortográfica de la isla de Manhattan de 1922 se convirtió en la base para la actualización de los registros catastrales de la ciudad. Fairchild creó una de las agencias más poderosas al vincular su empresa con los servicios de información del gobierno y extender sus actividades a otros países de las Américas (Campanella, 2001).

En su libro *Aircraft* publicado en 1936, Le Corbusier estableció conexiones entre la foto aérea, el urbanismo y la arquitectura mediante uno de sus rotundos aforismos: "El avión acusa a la ciudad". Su libro despliega lo que llamó "las imágenes de la épica del aire", mezcla de celebración del avión como máquina y como posibilidad, ya no para la guerra, sino para la contemplación crítica del estado de las ciudades. Le Corbusier estableció allí la íntima relación entre esa contemplación y el paso siguiente, la formulación de sus ideas sobre las ciudades sobrevoladas (Le Corbusier, 1935).

Poco tiempo atrás, Karl Brunner, al llegar a Chile en 1929, contribuyó a realizar las primeras fotografías aéreas de Santiago⁴ con fines esencialmente prácticos: iniciar los trabajos de análisis y diagnóstico acerca de la ciudad (Höfer, 2003, p. 83). Su libro *Santiago de Chile. Su estado actual y su futura formación* publicado en 1932 muestra la diversidad de modos de ver la ciudad: fotos aéreas oblicuas y cenitales, desde puntos elevados, desde la calle, con sujetos que incluyen edificios en el centro y barrios residenciales y conventillos en las afueras, avenidas, parques y plazas.

Luego, en 1933, cuando se crea el Gabinete de Fotogrametría Aérea de Chile (Rodríguez, 2011, p. 18), estaban en pleno funcionamiento los institutos de urbanismo de Santiago y Valparaíso, y las actualizaciones de las fotografías de ciudades y territorios nacionales se continuaron en los años cuarenta a cargo del Servicio Aero-Fotogramétrico, cuya importancia estratégica se hizo evidente como registro del crecimiento urbano y como instrumento para los planes urbanísticos y las políticas de bienestar social.

Por esa misma época, Roberto Gerstmann (1896-1964) había realizado un sobrevuelo con la probable intención de entrenarse en la toma de fotografías del paisaje chileno desde un avión. Publicó una fotografía aérea de Santiago en su libro *Chile en 280 grabados en cobre* (1932), aunque produjo una apreciable cantidad de otras tomas,⁵ en las que las relaciones entre lo construido por el hombre y el paisaje intentan un difícil punto de equilibrio.

La forma urbana entendida como una totalidad adquiere en estas fotografías un significado particular. Si bien Gerstmann no parece haberlas realizado como parte de un encargo oficial, es claro su intento por participar, de un modo u otro, en el proceso de expansión del conocimiento general acerca del país, y por esta vía, de consolidar el sentido de nación, en pleno proceso de transformación de sus instituciones.

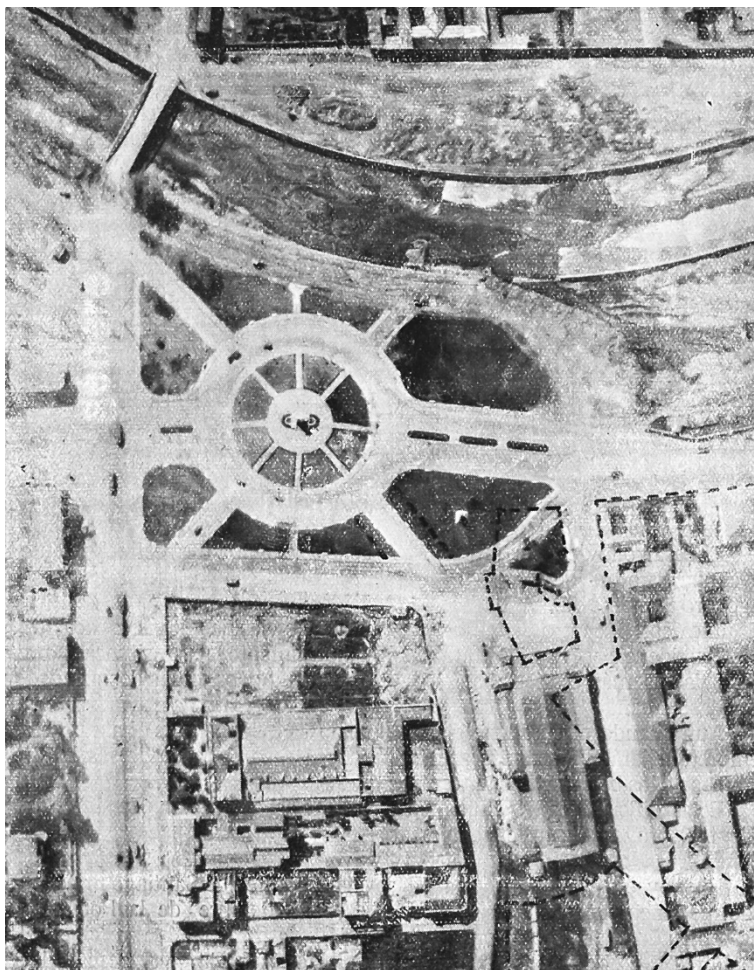


Figura 1. Fotografía aérea cenital del sector de Plaza Italia, Santiago. *Santiago de Chile, su estado actual y futura formación*, p. 126.



Figura 2: Roberto Gerstmann, Vista aérea de Santiago. *Chile en 280 grabados en cobre*, Braun et Cie., París, 1932, p. 103.

La ciudad vista desde sus cerros

La posibilidad de observar la ciudad desde un punto singularmente elevado existió en Santiago desde la intervención paisajística del cerro Santa Lucía, situado en medio de un tejido urbano consolidado desde principios del siglo XX. Más singular aún, resultó la apertura de caminos y la construcción de miradores en el cerro San Cristóbal, más elevado y situado al oriente de la ciudad. Desde allí fue posible establecer con mayor amplitud los alcances del crecimiento de la ciudad, tanto en altura como en extensión, y medir, por contraposición, sus efectos en la percepción del ambiente urbano. A fines del siglo XIX, Georg Simmel reflexionaba sobre tales efectos, refiriéndose a su experiencia de la ciudad de Roma, desde una de sus colinas:

En el goce de esta calma hay no obstante algo atroz, pues la experimentamos únicamente al precio de ver allá abajo el movimiento y la precipitación, de sentir la agitación de todo aquel ruido y ajetreo, como telón de fondo de nuestra contradicción. ¿No es realmente la maldición de todos los hombres que podamos disfrutar de una cosa sólo diferenciándola de su opuesto? (2007, p. 25)

Desde otra perspectiva, aunque llegando a conclusiones similares, Barthes asimiló los efectos producidos por la observación de la ciudad desde lo alto (la torre Eiffel), definiendo la ciudad como

una especie de naturaleza; convierte el hormiguo de los hombres en paisaje, añade al mito urbano, a menudo sombrío, una dimensión romántica, una armonía, un alivio; por ella, a partir de ella, la ciudad se incorpora a los grandes temas naturales que se ofrecen a la curiosidad de los hombres: el océano, la tempestad, la montaña, la nieve, los ríos. (2009, p. 61)

Esta forma de experiencia de la gran ciudad en Santiago fue posible en parte, gracias a los medios mecánicos puestos a disposición para su goce. El funicular inaugurado hacia 1925, el camino para automóviles y el desarrollo, ya mencionado, de los medios de reproducción masivos de fotografías participan de este ambiente mecanizado propio de la vida moderna.

Cuando la altura del cerro Santa Lucía fue superada por los primeros “rascacielos” santiaguinos, el San Cristóbal aparece como el nuevo punto de vista privilegiado para la producción de fotografías de la ciudad. Gerstmann y también Enrique Mora Ferraz (1889-1958), fotógrafo de origen español llegado a Chile en 1911, explotaron con diferentes intenciones la altura y la distancia que ofrece el cerro. Gerstmann utilizó el cerro San Cristóbal como punto de vista en repetidas ocasiones. El fotógrafo-viajero que fue Gerstmann hizo de la fotografía de paisaje –el género que movilizó a gran parte de los fotógrafos pioneros y las técnicas asociadas a su representación– uno de sus ámbitos de trabajo mejor conocidos (Alvarado, 2009, p. 35). La ciudad es asumida como parte de ese paisaje, abstraída por la distancia y de la cual se perciben apenas sus calles, pero aparece prominente el río Mapocho y la cordillera como fondo.

Mora es más conocido en Chile por sus fotografías comercializadas por él mismo como tarjetas postales, aunque también fueron utilizadas para ilustrar guías de viaje y publicaciones turísticas (Rodríguez, 2011, p. 263). Ya fuera desde el Santa Lucía o el San Cristóbal, Mora contribuyó de manera significativa en la construcción de un imaginario de la ciudad, con profundos alcances culturales, por la constante actualización de sus fotografías entre 1928 y 1950 aproximadamente, y por la importante cantidad de fotografías que puso al alcance del público. Su mirada experta de fotógrafo profesional le permitió acceder a puntos de vista privilegiados en edificios altos desde los cuales captar los nuevos espacios públicos, desarrollar técnicas de reproducción eficientes, y, desde su participación en la consolidación de Chile como país turístico, asumir un influyente papel en la propagación de la obra de los gobiernos del período.

En un registro diferente y con fines más directamente políticos, el fotógrafo estadounidense Hart Preston realizó un importante reportaje periodístico en Chile. Su trabajo para la revista *LIFE*, publicación de gran tirada situada en el centro de las políticas del Buen Vecino del Presidente F. D. Roosevelt, resulta ejemplar dentro del mecanismo de la “constatación de los hechos”. Sus reportajes documentales publicados en 1941 recurren a un prolífico trabajo fotográfico realizado durante un viaje a Chile.



Figura 3. Enrique Mora, Funicular del Cerro San Cristóbal. Tarjeta postal, c. 1940. Colección del autor.



Figura 4. Roberto Gerstmann, panorama del sector oriente de Santiago desde el Cerro San Cristóbal, c. 1945. Archivo Roberto Gertsmann, Universidad Católica del Norte, Biblioteca sede Antofagasta.

Su misión consistió en verificar el influjo alemán en Chile a comienzos de 1941 en varias dimensiones. La economía, la política, la sociedad y la cultura fueron escrutadas en busca del reflejo en Chile de las tensiones que comenzaban a desgarrar a Europa. Al mismo tiempo, consistió en determinar el potencial de los Estados Unidos para ejercer un papel más significativo en las relaciones comerciales y culturales en América del Sur.

Del examen del registro completo de las fotografías de Preston⁶ se deduce que el progreso material alcanzado y los efectos de las políticas de beneficio social operadas desde los años treinta habían tenido efectos positivos en la mantención de un cierto orden social. Las fotografías dieron cuenta de calles activas y congestionadas, avisos luminosos (mediante fotos nocturnas), restaurantes, tiempo libre en el club de golf, y, a modo de contraste, las formas más o menos abstractas del Barrio Cívico, las nuevas poblaciones higiénicas y, en suma, el crecimiento urbano de Santiago captado desde los cerros.

Desde el Santa Lucía, Preston utilizó una cámara compacta con película diapositiva a color de 35 mm. Se trata probablemente de uno de los primeros registros de este tipo en Santiago. Se interesó fundamentalmente en el conjunto del Barrio Cívico, recién terminado y cuya presencia en el horizonte de la ciudad era importante. Utilizó un teleobjetivo para lograr un acercamiento desde la distancia y con ello incluir, con mayor detalle, otros edificios modernos vecinos (el de la Caja de Empleados de los Ferrocarriles del Estado, en particular).

Preston toma nota del carácter arquitectónico que la ciudad ha adquirido en los últimos años, marcado por edificios que crecen en tamaño, se hacen más consistentes y significativos en relación con el Estado que opera desde ellos y, en cierto modo, se hace eco del trabajo fotográfico realizado por sus colegas locales.

En busca de la gran perspectiva

Sin embargo, los cerros no fueron los únicos que ofrecieron argumentos visuales para establecer una conexión directa entre las transformaciones físicas operadas sobre la ciudad y el gran público. Cuando los centros de las ciudades chilenas adquirieron mayor altura y fue posible fotografiar

otros edificios manteniendo una línea de horizonte al centro de la imagen, el carácter dinámico que tienen las perspectivas con un solo punto de fuga modificó la percepción y por lo tanto el significado que lo urbano tuvo para la cultura general. Las mayores densidades y diversidad de usos, y la creación de nuevos espacios públicos hacen parte de los planes urbanísticos realizados en Chile a partir de los años treinta, y es en algunas de sus ciudades donde la atención de los fotógrafos contribuyó a la construcción de significados nuevos.

En Santiago, los dibujos con los que se publicitó el proyecto del Barrio Cívico en la revista *Urbanismo* y *Arquitectura* hacían referencia a un gran eje monumental conectando el Palacio de La Moneda con un nuevo edificio para el Congreso. Sin embargo, el proyecto no se realizó en su totalidad y el eje monumental que Santiago podría haber tenido, tardó muchos años en consolidarse y no pudo asimilarse plenamente al imaginario de la gran ciudad.

Los grandes ejes monumentales que aparecen en las postales y fotografías comerciales de Buenos Aires, Río de Janeiro o Ciudad de México no suelen ser una marca distintiva del imaginario fotográfico de las ciudades chilenas. A cambio, fotógrafos como Gerstmann y Mora buscaron dar a las calles de Santiago, Valparaíso, Osorno y Concepción, un aire de grandes ciudades con amplias calles y ordenados perfiles edificadas, formadas por edificios modernos y espacios públicos amables y cargados de significados. De esta forma, la fotografía que Mora logra del eje Bulnes, mirando hacia el norte (La Moneda) capta solamente el costado occidental, consolidado parcialmente hacia 1950.

Las fotografías de Enrique Mora publicadas como tarjetas postales son, en este sentido, ejemplos de aplicación de convenciones visuales que, tomadas como conjunto, construyen un cierto sentido de lo cívico, al reiterar desde diferentes ángulos y perspectivas, los nuevos espacios e hitos urbanos que el Chile moderno ofreció a sus habitantes y visitantes. Sus fotografías tomadas desde una altura intermedia enfatizan la amplitud de los espacios y al mismo tiempo mantienen la atención del observador en los edificios que los conforman. El ajetreo del tráfico y los peatones queda parcialmente diluido en la parte inferior de las imágenes. Al reunirse una cierta cantidad de estas

fotografías, es posible construir mentalmente una ciudad ordenada, sometida a claras reglas de organización espacial y funcional.

Simultáneamente, Mora trabaja formando series panorámicas, una práctica recurrente en el fotógrafo, en su búsqueda de espacios urbanos que, sin ofrecer la gran perspectiva axial, poseen la suficiente carga de significados cívicos para ser ofrecidos al público como logros del progreso material de la ciudad.

La secuencia con la que intenta construir visualmente el espacio de la Plaza Baquedano (también denominada Plaza Italia) que se presenta aquí, transgrede otras imágenes del mismo lugar

tomadas desde sus ángulos extremos a lo largo de la avenida Providencia o la Alameda. La frontalidad respecto de los edificios Turri los pone al centro de la escena, ordenando y equilibrando un espacio que, en la experiencia subjetiva del peatón, adquiere otras características. La altura de la toma (presumiblemente desde el último piso de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile) permite una lectura singularmente clara del espacio de la plaza, confinada dentro de los límites de la foto central. Sólo es posible leer la plaza como tal por la forma en que aparece allí, despojada de los parques y espacios abiertos que continúan a ambos costados.



Figura 5. Enrique Mora: Avenida Bulnes, Santiago, c. 1950. Centro de Patrimonio Fotográfico-CENFOTO-UDP, Fondo Enrique Mora Ferraz, Santiago.



Figura 6. Enrique Mora: Serie de tarjetas postales con calles de Santiago, tomadas hacia 1940 y 1950. Colección del autor.



Figura 7. Enrique Mora: Avenida Bulnes, Santiago, c. 1950. Centro de Patrimonio Fotográfico-CENFOTO-UDP, Fondo Enrique Mora Ferraz, Santiago.

Más allá de la experiencia metropolitana de la ciudad moderna, tal como la interpretaron Simmel o Benjamin, de algún modo registrada en la revista de variedades *Zig Zag* (Mondragón, 2013), está la búsqueda de un orden, pre-moderno quizás, pero firmemente anclado en la memoria colectiva por la vía de la reiteración de perspectivas dibujadas de grandes avenidas, edificios monumentales y la ausencia de las caóticas multitudes, acaso demasiado ocupadas en sus deberes laborales. La tarjeta postal, entendida en los términos de Enrique Mora, plantea el dilema de la construcción de una ciudad *otra*, mediante dos mecanismos: la reiteración en el tiempo de los mismos sujetos, sometidos a cambios profundos tales como la Plaza Baquedano, el Barrio Cívico y la Plaza de la Constitución, y la construcción de una ciudad de edificios formando largas perspectivas, a partir de la suma de tarjetas postales de avenidas y calles.

Conclusión: el sujeto inmenso o la ciudad fotográfica

El influjo del progreso técnico en el campo de la fotografía, su reproducción fotomecánica y las repercusiones que esto tuvo en las representaciones de la ciudad moderna han apuntado en diversas direcciones, como lo prueban los numerosos estudios acerca de las revistas y las conexiones con el ámbito de las reflexiones que, desde la filosofía y la sociología, se han ocupado del trabajo de los fotógrafos. Aquí se ha intentado, mediante tres aproximaciones a la ciudad de Santiago, definir los modos en que la fotografía, en cuanto profesión, ha ejercido y demostrado su poder en el contexto de operaciones urbanas de amplio impacto político y social, al situar los puntos de vista de las imágenes en lugares singulares –aviones, cerros, edificios altos, terrazas– para cargarla de significados más sutiles y profundos. Es dar cuenta de la capacidad de construir una ciudad que existe en las imágenes, antes que en la realidad que

representan. Emerge lo que puede llamarse una *ciudad fotográfica*, como traslado al campo de las imágenes del “sujeto inmenso” de Atget.

Ciertamente, como señala Susan Sontag en el epígrafe, el poder de las imágenes era ejercido conscientemente por los fotógrafos y sus comitentes, abocados a sustituir las experiencias de la ciudad moderna por parte del ciudadano común –desde la calle, la congestión, el ruido y el desorden–, instalándose en el lugar desde el cual era posible construir otra ciudad, una ciudad de fotografías de calles, avenidas, plazas y edificios donde era perceptible, acaso sólo en apariencia, una cierta idea de orden social y disciplinada actividad productiva.

Menos evidente, en esta lectura de la *ciudad fotográfica*, resulta la “búsqueda de la felicidad privada”. Más bien debe hablarse aquí de “felicidad pública”, atendiendo a la condición cívica de los espacios urbanos creados en Santiago durante el período que precede a la segunda Guerra Mundial. La aproximación de Sontag corresponde más a un ámbito de la fotografía ejercida como exaltación del individuo, en el retrato o en escenas de la vida familiar, que al ámbito de fotografías de la arquitectura de la ciudad, puestas al alcance del público.

La mirada profesional de los fotógrafos, tiene en el caso de Santiago, la componente que Tagg define como *aparato material*, esto es, la adquisición de un cierto conocimiento técnico acerca de lo social –aquí por la vía de la fotografía documental ejercida mediante dispositivos materiales especializados– con miras a representar los efectos de la transformación urbana, como una acción tendiente a salvaguardar la legitimidad de las acciones, la benevolencia de los propósitos y la eficacia del plan. En el período inicial de su modernización, al construirse el imaginario de la ciudad en fotografías aéreas, panorámicas desde altos miradores o largas perspectivas, tanto en Chile como en el ámbito latinoamericano, los fotógrafos validaron su lugar dentro del sistema de división del trabajo, poseedores de un *savoir faire* privilegiado y capacitados para actuar ya fuese en el mundo experto de los técnicos o en el mecanismo de construcción de imágenes, antes que realidades, esto es, la circulación masiva de imágenes en revistas y tarjetas postales. En estos últimos, espacios discursivos por excelencia de las imágenes fotográficas, fue posible reunir al *sujeto*

inmenso que fue Santiago, y construirla como *ciudad fotográfica*.

Notas

¹ El presente trabajo es derivado de la tesis doctoral del autor, la cual contó con el apoyo de las becas VRI de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de Formación de capital humano avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile. Téllez, A.; Mondragón, H. (Dir.) (2016) *Imágenes de modernidad. Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile, 1930-1970*. Tesis para optar al grado de doctor, Pontificia Universidad Católica de Chile, Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. <https://doi.org/10.7764/tesisUC/ARQ/21396>

² Tagg remite en su texto a *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Se lo menciona en relación con la fotografía usada como prueba en el medio judicial, pero también en cuanto documento necesario para la implementación de políticas de bienestar social en el contexto de las crisis que sucedieron al crack de 1929 en Europa Occidental y América.

³ Aquí se ha optado por una observación de documentos fotográficos empleados en distintos contextos, excluyendo deliberadamente el de las revistas –tanto especializadas como destinadas a un público más general– por haber sido tratadas en otros ámbitos por éste y otros autores.

⁴ Según Andreas Höfer, el urbanista Karl H. Brunner había oficiado como fotógrafo aéreo en Alemania durante los años veinte y había incorporado la fotogrametría aérea, muy desarrollada en ese país, como parte de la documentación necesaria para el examen detallado de las ciudades. Brunner complementó sus estudios con fotografías tomadas en calles, barrios y conventillos de las ciudades en las que trabajó, en particular Santiago y Bogotá.

⁵ La mayor parte de su archivo fotográfico se conserva en la Biblioteca de la Universidad Católica del Norte, sede Antofagasta. Allí se encuentran varias pruebas de contacto con algunas fotografías aéreas tomadas en Santiago y sus alrededores, así como los álbumes correspondientes a sus expediciones en Tierra del Fuego y la Patagonia. Adicionalmente, el Museo Histórico de Santiago y la colección fotográfica de la Biblioteca Nacional de Chile poseen una importante cantidad de copias en papel de su trabajo sobre calles, paisajes y personajes de Chile.

⁶ Es posible acceder a este archivo a través del sitio web <https://images.google.com/hosted/life/38d4fb9a5de5d837.html> (Consultado en marzo de 2023). Hart Preston (1910-2009) fue enviado por la revista LIFE a Rio de Janeiro entre 1940 y 1943 desde donde envió reportajes acerca de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Véase el sitio web de LIFE <https://www.life.com/photographer/hart-preston/> (consultado en mayo de 2023).

Referencias

- Abbott, B. (1964). *The World of Atget*. Horizon Press.
- Alvarado, M. (2009). Estética de la mirada itinerante. El paisaje de la América del sur bajo el lente de Roberto Gerstmann. En M. Alvarado, M. Matthews y C. Möller (Eds.), *Roberto Gerstmann Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos* (pp. 31–40). Pehuén.
- Barthes, R. (2001). La Torre Eiffel. En R. Barthes, E. Folch, (Sel., Trad.), *La Torre Eiffel Textos sobre la imagen* (pp. 55–79). Paidós Ibérica. Versión original: Barthes, R. *La Tour Eiffel* (1964). Delpire.
- Campanella, T. J. (2001). *Cities From the Sky. An Aerial Portrait of America*. Princeton Architectural Press.
- Gerstmann, R. M. (1932). *Chile en 280 grabados en cobre*. Braun et Cie.
- Gorelik, A. (2009). Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires. En Schwartz, Jorge (Cur.), *Horacio Coppola - Fotografía* (pp. 49–60). Fundación Telefónica.
- Hofer, A. (2003). *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*. El Áncora.
- Le Corbusier, (2003) del Olmo, C & Rendueles, C. (trad.) *Aircraft*. Abada. Versión original: Le Corbusier (1935). *Aircraft*. The Studio.
- Mondragón, H. (2013). Experiencias metropolitanas y publicaciones periódicas no disciplinares. El objeto de la investigación y las fuentes. En H. Torrent (Comp.), *Revistas, arquitectura y ciudad*. Representaciones en la cultura moderna (pp. 211–237). T6 y Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Rodríguez V., H. (2011). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile 1900-1950*. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico.
- Simmel, G. (2007). Contraposición. En E. Vemik. (Dir.) Ibarlucía, R. (Trad.). *Georg Simmel. Imágenes momentáneas* (pp. 25–26). Gedisa.
- Sontag, S. (2008), Gardini, C. (Trad.) *Sobre la fotografía*. Random House Mondadori. Versión original: Sontag, S. (1973) *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, J., Fernández, A. (Trad.) (2005). *El peso de la representación*. Gustavo Gili. Versión original: Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Macmillan.
- Téllez, A. (2016). *Imágenes de modernidad. Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile, 1930-1970*. [Tesis de doctorado. Pontificia Universidad Católica de Chile] <https://doi.org/10.7764/tesisUC/ARQ/21396>
- Torrent, H. (2013). Ciudades en papel. Teorías arquitectónicas y urbanas en Chile 1930-1940. En H. Torrent (Comp.), *Revistas, arquitectura y ciudad*. Representaciones en la cultura moderna (pp. 127–155). T6 y Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Andrés Téllez Tavera

Arquitecto, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. Magíster en Arquitectura-Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Coordinador de Investigación, Escuela de Arquitectura, Universidad Finis Terrae. Avenida Pedro de Valdivia 1224, Providencia, Santiago, Chile.

atellez@uff.cl

<https://orcid.org/0000-0002-9369-017>