

Historia, modernidad y fotografía en Walter Benjamin: una aproximación desde la urbanización de Santiago

History, modernity and photography in Walter Benjamin: an approach from the urbanization of Santiago

Mario Fabregat Peredo*
Cristian Olivares Gatica**

RESUMEN

Hoy en día es indudable que la imagen más extendida de la modernidad es la ciudad. De allí la importancia de estudiarla históricamente, para poder comprender sus desarrollos actuales, sobre todo en relación a este proceso. Para hacerlo, se escogió comprender algunos aspectos de lo que implicó la urbanización de Santiago a principios del siglo XX, periodo en el cual la segregación social se materializó espacialmente, evidenciando múltiples contradicciones con los anhelos ilustrados de orden y progreso. Lo anterior busca ser leído mediante los aportes teóricos vinculados a la fotografía realizados por Walter Benjamin y las evidencias fotográficas de Santiago de comienzos del siglo XX.

Palabras clave: Ciudad de Santiago, Fotografía, Modernidad, Urbanización, Walter Benjamin.

ABSTRACT

Nowadays, it is clear that the most prevalent image of modernity is the city. Hence the importance of study it historically, in order to understand current developments, especially in relation to this process. To do so, it was chosen to understand some aspects which involved the urbanization of Santiago in the early twentieth century, a period when social segregation materialized spatially, showing multiple contradictions with the illustrated yearnings of both order and progress. This is intended to be read by the theoretical contributions related to photography, made by Walter Benjamin, and photographic evidence of Santiago in the early twentieth century.

Keywords: City Santiago, Photography, Modernity, Urbanization, Walter Benjamin.

Recibido: Abril 2016

Aceptado: Junio 2016

* Docente del Departamento de Educación Básica, sección de Ciencias Sociales, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Área de investigación vinculada a la Historia Cultural. Correo electrónico: mario.fabregat@umce.cl

** Docente del Departamento de Educación Básica, sección de Ciencias Sociales, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Área de investigación vinculada a la Historia Social de la Educación, la Geografía Crítica y Educación Popular. Correo electrónico: cristian.olivares_g@umce.cl

El arribo de la modernidad a una sociedad periférica

Para atender a la crítica que Walter Benjamin realiza de la modernidad, resulta adecuado fijar una imagen: la ciudad. Ésta resulta un texto por sí misma, de allí que él rescate la figura de Baudelaire interactuando en París, ciudad donde experimenta las transformaciones derivadas del capitalismo. Lo que aquí se produce no es solo la aproximación a una arquitectura funcional a los ritmos y movimientos del espacio transformado, sino que queda al descubierto una nueva manera de ser, que se asoma y adapta a un ejercicio estético absorbente y radical. En ese movimiento es donde el poeta, según Baudelaire, ha perdido la aureola, despojado de los atributos de profeta de la humanidad y que lo habían hecho respetable. Todo este suceso ha ocurrido precisamente en la calle, “empujado por la multitud”¹.

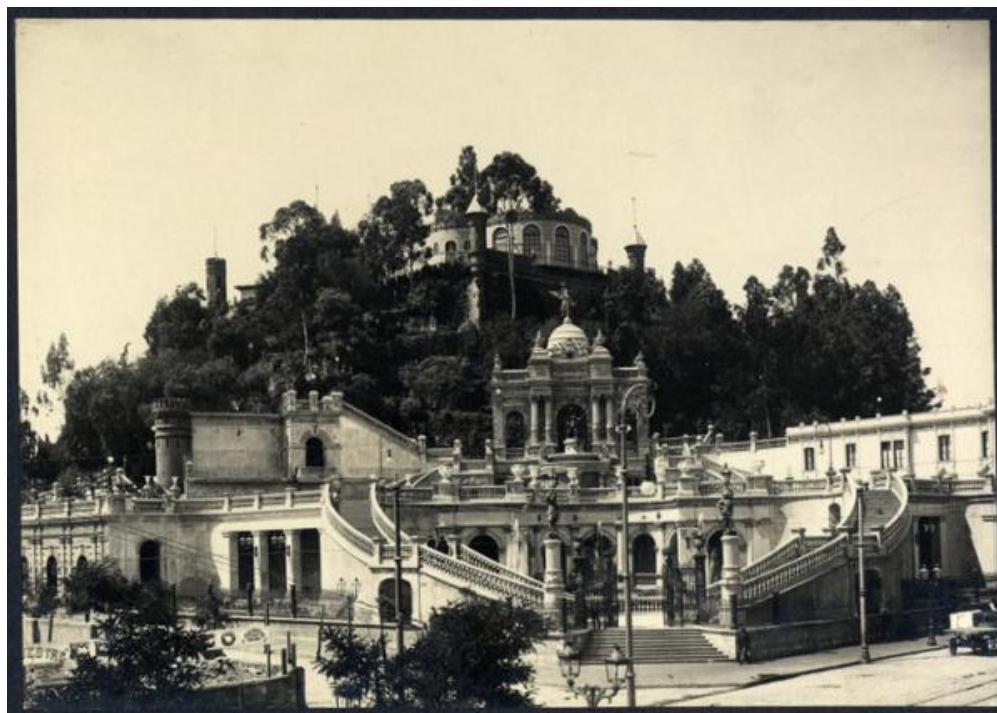
Si el *shock* de lo moderno, consistente en el despliegue de la racionalidad fáustica y su potencialidad arrolladora, había perturbado a París, es probable que sus consecuencias, amplificadas, también las encontráramos en sociedades no europeas. Así es como, las transformaciones de la modernidad, también se hicieron ver en Chile, sobre todo en las que serían las ciudades más importantes en términos demográficos, como Santiago, Valparaíso y Concepción. La provincia de Santiago, desde la segunda mitad del siglo XIX, presentó un crecimiento poblacional espectacular, aumento que en seis décadas llegó a casi un 500%, fenómeno producido, más que por el crecimiento vegetativo, al incesante proceso migratorio. Paralelo y consecutivo a aquello se produjo la instalación de industrias y fábricas, la incorporación de nuevos sistemas de transporte, y una paulatina segregación socio-espacial, resultado de la cosmovisión urbana ilustrada concebida por el intendente Benjamín Vicuña Mackenna quien, entre 1872 y 1875 –período de su intendencia– diseñó un plan para transformar Santiago en un espacio *civilizado*, ordenado, apegado y ceñido al canon de la racionalidad europea, concepción derivaba de los principios y obras que Haussmann había realizado en París². Para el intendente, Santiago debía ser el París de Sudamérica: higienismo social al servicio del progreso.

De ahí en adelante, las intervenciones darán cuenta de la doble dimensión de lo moderno, tanto estética como técnica, como por ejemplo, la transformación del cerro Santa Lucía, que pasó de ser un peñón seco, agreste, con escasa vegetación y entregado a la naturaleza silvestre, a un lugar iluminado, forestado y entregado a la ciudad como parte de ella, por tanto, urbanizado. El cerro llegó a tener, hacia fines de la década de 1880, un teatro de variedades con capacidad para 1500 personas. El lenguaje del intendente transmitía y comunicaba que el lugar que en el pasado había sido inerte y depósito de basura, ahora estaba preparado para la cultura. Pero si el cerro Santa Lucía era la imagen paradigmática del Santiago urbanizado, también podríamos ver allí la irrupción ansiosa de lo moderno. Como testimonio cultural con pretensión hegemónica podría

¹ Benjamin, W. 2001. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Santafé de Bogotá, Colombia, Editorial Taurus, tercera edición, p. 169.

² “En Chile, las ideas de Haussmann se plasmaron en un plan de renovación urbana que el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, en una escala menor que las anteriores y guiado por una luz más elitista, impulsó en Santiago. Su objetivo fue regenerar las conductas y los hábitos de los ciudadanos, exiliando los vicios que se alojaban en los arrabales...” (Greene, R. 2005. “Pensar, dibujar, matar la ciudad: orden, planificación y competitividad en el urbanismo moderno”, *Revista EURE*, N° 94, Vol. XXXI, Santiago de Chile, diciembre 2005, pp. 77-95).

caer, según Benjamin, en una expresión rudimentaria y grotesca de la cultura: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie”³.



*Entrada principal cerro Santa Lucía.1906 (c)*⁴

¿Quién sabe si era por temor a la barbarie que la aristocracia chilena viajaba a Europa? Era como adentrarse en un algo originario y sublime, beber de la fuente de la cultura y la civilización, visitar lugares donde lo humano había alcanzado un estatus venerable que, por supuesto, no estaba en América, y que solo residía aquí como herencia en los integrantes de la clase dominante y en las cosas hechas a la medida de la Europa culta y desarrollada. ¿Será esta admiración la que, también, hacía que la ciudad entregara a extranjeros la oportunidad de donar monumentos? ¿O era un reconocimiento a su aporte en nuestra cultura? De allí surgió la Plaza Italia; o la iniciativa que entregó a la colonia alemana la posibilidad de donar la escultura de Manuel Rodríguez en 1912, ubicada en las cercanías de la Estación Mapocho.

Por otro lado, la figura de Vicuña Mackenna es central a la hora de determinar los límites de la ciudad. Todo lo que quedaba fuera del llamado Camino de Cintura –actual Avenida Vicuña Mackenna– por el oriente y Avenida Matta por el sur, correspondía al mundo incivilizado. La modernidad tenía límites precisos. Dentro de éstos se debía desarrollar la vida decente, ajustada a un canon moral, donde se trabajaba y producía. Sin embargo, “Encerrando la ciudad patricia, crecía inexorablemente la ciudad de los pobres, que además se filtraba en la primera a medida

³ Oyarzún, P. Sin año de edición. “Sobre el concepto de historia”, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Universidad Arcis y LOM Ediciones, Santiago de Chile, p. 52.

⁴ © Archivo Fotográfico, Biblioteca Nacional, Colección Sala Medina. A01-0052.

que se entraba en el nuevo siglo⁵. De esa manera, la ciudad colonial que había sido Santiago, paulatinamente comenzaba a transformarse, siendo uno de los principales cambios el aumento de la población, que pasó de aproximadamente 150.000 habitantes en 1875 a 330.000 en 1907, llegando a más de 500.000 en 1920⁶.

La *tempestad* del progreso, concepto benjaminiano que define la furia modernizante, se observaba en este Santiago que cambiaba, crecía, se estiraba, se ramificaba, pero también generaba ruinas, como conventillos y ranchos, marginación, pobreza y enfermedad. La ciudad debía discriminar para funcionar. La ciudad patricia pensada por Vicuña Mackenna, ejemplo de moral y severidad, no dejó de ser un lugar salvaje, tumultuoso, contradictorio, semejante a la ciudad que describe Benjamin –París– a través de Baudelaire. Es la ciudad que comienza a regirse bajo principios mercantiles, donde el suelo, que aumentaba su precio, segregaba a sus habitantes de acuerdo a lo que podían pagar. Aquí, el “ángel de la historia” no veía una mera “cadena de acontecimientos”, por el contrario, observaba atónito una tempestad: “Esta tempestad es lo que llamamos progreso”⁷.

Esto, inevitablemente desgarró la forma tradicional de vivir, sobre todo porque los cambios convivieron con la mentalidad del latifundio, arraigada en la fe católica y en los compases rítmicos que daba la naturaleza. Es en medio de esto que las nuevas formas de vida se verán alteradas: “El movimiento invadió y trastornó la rutina urbana. Los pasos de los transeúntes, los bramidos animales, los gritos de vendedores, pasaron a un segundo plano ante el ruido de los motores, los bocinazos y el chirrido de los frenos de los tranvías eléctricos...”⁸.

Pero junto al refinamiento y el buen gusto de la aristocracia criolla, convivió el desamparo y la pobreza de la mayoría de la población. Así como existía una extraña mezcla entre modernidad y *feudalismo*, también era posible advertir la convivencia entre ricos y pobres dentro de los límites de la ciudad que se organizaba. Como diría Benjamin, ambos vivían el *shock* de lo moderno. Y en una sociedad *periférica*, el fenómeno tuvo una naturaleza invasiva y profundamente ajena. Con todo, la aristocracia chilena intentaba, por distintos medios, ingresar a la modernidad, queriendo ser partícipes de la vida cosmopolita que a su vez formaba parte de un *continuum* histórico, que Benjamin habría identificado como “...el patrimonio cultural”⁹.

Santiago a principios del siglo XX: evidencias fotográficas.

a) De la fotografía en general.

Para Walter Benjamin, como crítico de la modernidad, la fotografía es un fenómeno que la representa absolutamente en su dimensión maquinaria, es decir, como parte activa de la revolución industrial, pues en términos estrictamente modernizadores, la máquina fotográfica

⁵ Brito, A. 1995. “Del rancho al conventillo. Transformaciones en la identidad popular femenina, Santiago de Chile, 1850-1920”, en *Disciplina y Desacato. Construcción de identidad en Chile, Siglos XIX y XX*, Colección SUR/CEDEM, Godoy, L., Hutchison, E., Roseblatt, K., Zárate, S. (Editoras): 27-69, p. 30.

⁶ Cf. Patricio Gross, Armando de Ramón, Enrique Vial, óp. cit., p. 198.

⁷ Benjamin, W. Sin año de edición. “Tesis IX”, *Sobre el concepto de historia*, p. 54.

⁸ Palma A., D. 2009. “Las andanzas de Juan Rafael Allende por la ciudad de los “palacios marmóreos” y las cazuelas deleitosas. Santiago de Chile, 1880-1910”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Nº XIII, Vol. 1, 2009: 123-157, p. 134.

⁹ Benjamin, W. Sin año de edición. “Tesis VII”, *Sobre el concepto de historia*, p. 52.

está a la misma altura que el tren, la usina, el tranvía o el barco, al ser expresiones de este modernismo. Del mismo modo como en las calles de Santiago, los tranvías eléctricos desplazaron paulatinamente a las carretas y luego a los tranvías de sangre, podemos hacer el símil con lo que Benjamin señala respecto a los primeros pasos del desarrollo fotográfico: “En el preciso instante en que Daguerre consiguió fijar las imágenes de la *camera obscura*, el técnico despidió a los pintores”¹⁰; es decir, la técnica y su estremecedor impacto en la realidad, la máquina por sobre el pintor. Ya nadie podrá competir con el retrato fotográfico. No habrá mano humano que supere la precisión de la máquina.

En la dimensión ideológica, también la fotografía representaba a la modernidad, fenómeno reproductivo, masivo, donde se desplegaba “...la fugacidad y la posibilidad de repetición...”¹¹, cuyo texto es visual. Si existe una imagen de la modernidad, la fotografía la podía mostrar. Aunque para Benjamin la imagen es aquello a lo que le concierne “...la singularidad y la permanencia...”¹², la fotografía la estropearía debido a su naturaleza reproductiva. Pero al mismo tiempo es posible rescatar el valor de esta imagen, porque permite conducir la realidad “...como un espejo”¹³. Dicho de otra manera, la fotografía no nos proporciona la belleza de una obra de arte, pero nos acerca a la realidad por otro camino.

La utilización de la máquina permitirá evidenciar la llegada de la urbanización y lo moderno a Santiago, proceso dibujado por el espejo fotográfico, delatando las temporalidades que corresponden al pasado, presente y futuro, es decir, el tiempo humano. De allí que, en la lógica de Benjamin, por medio de la fotografía sea posible activar un juego, en donde el que la mira puede contemplar “...ese minuto que pasó hace ya mucho...”¹⁴, y mediante este acto, observar lo que fue, pudiendo recuperar la perspectiva histórica que “...anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo”¹⁵.

Para entender por dónde deambula el argumento de Benjamin acerca de la fotografía en la era industrial, podemos recordar lo que él señalaba a partir del trabajo de Gisèle Freund, *La fotografía en Francia en el siglo XIX* (París, 1936), en donde “...presenta el ascenso de la fotografía relacionándolo con el de la burguesía...”¹⁶. Dentro de lo que significaba la modernización urbana, la fotografía era el instrumento de su representación, que a la vez provenía de una máquina que formaba parte de este nuevo desarrollo, sintetizado en la triada modernidad, burguesía y mercado. La máquina fotográfica funcionaba como medio pero también como fin. Medio y producto, medio y fin se unían conceptualmente en la fotografía, que era la modernidad misma – como hecho mecánico–, pero también era la imagen de la modernidad, porque es su posibilidad de expresión más coherente, es decir, su imagen técnica. Las evidencias del progreso, por ejemplo, en la ciudad, tienen el formato de lo exacto, de lo no interpretable, de lo constreñido a las posibilidades de enfoque de una máquina. El ejercicio interpretativo-especulativo quedaba *fuera*

¹⁰ Benjamin, W. 2007. “Pequeña historia de la fotografía”, *Sobre la fotografía*, p. 33.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ibidem*, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Benjamin, W. 2007. “Carta de París [2] Pintura y fotografía”, *Sobre la fotografía*, pp. 77-78.

de la foto, llegando a ella desde el pensamiento, por tanto, requiriendo necesariamente de un ejercicio posterior.

En este proceso modernizador, en que se instala la fotografía como documento, como coyuntura histórica y como técnica, la ciudad de Santiago pasó a ser el escenario donde se instaló el espectáculo de la modernidad. Era la infraestructura donde se montaban las piezas de una gran máquina que no solo funcionaba en sus nuevas calles que superaron el adoquín, sino que también donde los habitantes se comunicaban y se informaban de manera más rápida.

Surgieron los periódicos de circulación masiva a medida que la ciudad iba produciendo lectores de novedades y en paralelo aumentaba la alfabetización y los potenciales lectores. Para todos ellos nació el periódico. En el caso de Santiago, entre otros tantos surgió *El Diario Ilustrado*¹⁷, que precisamente tomó su nombre al incorporar como novedad las ilustraciones: al texto se sumaba la imagen, dos textos en uno. Para el caso europeo, Benjamin describía que a mediados del siglo XIX “Los periódicos eran todavía objetos de lujo que rara vez se compraban y que más bien se hojeaban en los cafés;...”¹⁸.

Así, paulatinamente, la ciudad capitalista comenzará a moverse al ritmo de la economía y, la imagen moderna, al ritmo de la fotografía. Es lo contenido, como principio, en lo que Gisèle Freund, citada por Benjamin, señala para la etapa en que comenzó a fraguarse el triunfo de la fotografía, la época del *juste milieu*, que tenía como objetivo primordial, desde la perspectiva pictórica, “...representar [por ejemplo] con exactitud las escamas del pescado. Esta escuela pictórica vio realizados sus ideales de la noche a la mañana con la fotografía”¹⁹.

Para la metáfora moderna, las escamas del pescado urbano que podía mostrar la fotografía, eran las nuevas construcciones, las calles pavimentadas, los sistemas de iluminación, los tranvías eléctricos, el agua potable, el alcantarillado, las estaciones del tren. Pero inevitablemente la introducción del capital haría florecer la miseria, realidad que podía ser rescatada y mostrada por la fotografía. El valor de la reproducción técnica puesta al servicio de la denuncia que mostraba las escamas menos visibles de la modernidad o las que no se querían mostrar. La racionalidad del instrumento podía ser puesta al servicio de las personas, inhibiendo la posibilidad de esclavizarse frente al daguerrotipo, a la máquina. Sobre esto último, Benjamin cita al que, él llama, “tosco pintor” Antoine Wiertz, quien había señalado, respecto a la primera exposición mundial de fotografía que “Cuando el daguerrotipo, este niño gigante, haya alcanzado su madurez; cuando toda su fuerza y su potencia se hayan desarrollado, entonces el genio [del arte] le pondrá de repente la mano en el cuello y exclamará: ¡Mío! ¡Ahora eres mío! Vamos a trabajar juntos”²⁰. La máquina siempre podía cautivar porque era poderosa, atractiva por sus posibilidades, por su siniestra capacidad de poder y eficacia.

¹⁷ “Tanto *El Mercurio* como *La Nación* circulaban entre todos los estratos sociales, a diferencia del tercer principal diario de Santiago, *El Diario Ilustrado*, fundado en 1901 y con una circulación cercana a los treinta mil ejemplares. Este diario pertenecía a los líderes políticos del Partido Conservador y sus lectores se encontraban en los sectores más acomodados del país” (Rinke, S. 2002. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, Chile, DIBAM, p. 41).

¹⁸ Benjamin, W. 2007. “Carta de París [2] Pintura y fotografía”, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*, p. 84.

Si, como señalamos, la fotografía y la técnica podían estar al servicio de la sociedad en un afán de insubordinación, también Benjamin advertía sus riesgos, sus intenciones políticas, sus afanes dominadores, y sobre eso toma sus resguardos, debido a que los medios técnicos iban presionando en función del orden administrativo que se requería para organizar y vigilar a las masas. Benjamin tomaba como ejemplo a la criminalística, para la cual la invención de la fotografía equivalía a la invención de la imprenta para la escritura, debido a que “La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre”²¹. Y la Policía de Santiago, específicamente la Sección de Seguridad, creada en 1896, la utilizó para poder identificar a los actuales y potenciales delincuentes.

Archivo de la Policía de Santiago. (c) 1913.

De allí que también entienda, que la fotografía es expresión del triunfo de los ideales burgueses –mercantiles, técnicos y estéticos– que dañan el espíritu, trituran lo natural y despojan a las cosas de su aura²². Pero para él es posible dotar de humanidad a la misma modernidad cuando el sujeto no se somete a ella. Es decir, al igual que un tranvía servía para transportar a las personas y la canalización de un río permitía disponer de más espacios para ser habitados por la población, en esa misma lógica la fotografía podía ser usada al servicio de la memoria colectiva. Yendo más lejos, podríamos señalar que, incluso la fotografía retraducida como lenguaje, podría servir para la

²¹ Benjamin, W. 1972. *Iluminaciones II. Baudelaire, El 'flâneur'*, Madrid, Editorial Taurus, p. 63.

²² Benjamin define el aura “como la aparición irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse”. (Benjamin, W. 2007. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 99).

recuperación “fugaz de la historia”²³ y, también, como instrumento que permitiera que las personas se reunieran, actuarán colectivamente y se entendieran, en la medida que se abrieran los lazos comunes de lo humano. Esto se podía dar, por así decirlo, destruyendo lo fotográfico de la fotografía, destruyendo lo mecánico y lo tecnocrático que encerraba. Si se quiere, también entendido con el afán de destruir “...la imagen ‘eterna’ del pasado...”²⁴ y recuperar “una experiencia con éste que es única”²⁵.

Lo anterior se presentaba en un ánimo, algo contradictorio, con lo que las masas modernas eran para Benjamin, a las que describía con algunas características singulares, como cuando señalaba que: “...‘acercar’ espacial y humanamente las cosas es una aspiración tan ardiente de las masas actuales como su tendencia a superar lo irrepitable de cada hecho recibiendo su reproducción”²⁶. Es con esto que Benjamin apuntaba a la pérdida del sentido histórico de las masas que habían sido afectadas por la alienación industrial. Existía en ellas la ilusión de que la vida humana como hecho irrepitable solo podía ser superada por el artificio mecánico. Pero, la fotografía no podía repetir esencias, ya que solamente podía reproducir apariencias. Sin embargo, por medio del artificio de lo humano, se podía rescatar –no de ella, sino desde ella– una esencia. Eso requería del ejercicio comprensivo, solo humano, nunca técnico. En ese acto era posible recuperar o más bien presenciar el *aura* del momento irrepitable, de la historia inconfundible, del hálito de la vida. En palabras de Benjamin, todo cobraría sentido cuando se recuperara la *unicidad*, aunque también es necesario entender que siempre será imposible acortar la “lejanía” de lo irrepitable, la que se mantendría inexpugnable porque subyace el principio de lo *inaproximable*. Para Benjamin, el ejercicio de lo humano haría bascular, en la imagen, el valor de *exhibición* hacia un valor de *comprensión*, colocándose en el lugar del otro sin intentar invadir su tiempo y acatando respetuosamente ese límite.

b) De la fotografía en particular: Santiago como texto.

En relación al tema de la contradicción entre modernidad y sociedad tradicional, la fotografía nos ayuda a comprender lo que ocurría en Santiago a principios del siglo XX. Por un lado, era claro que la aristocracia chilena quería incorporarse a la sociedad moderna y pertenecer a este gran círculo cultural y social de lo cosmopolita. Para ello, asumió cánones europeos en la arquitectura pública y privada, en las vestimentas, en las comidas, en la ornamentación y, en general, en todos los usos sociales. También se incorporaron, con el aporte de inmigrantes extranjeros, una serie de adelantos técnicos que venían a constituirse en soportes de lo moderno. Y, como ya se señaló, la modernización implementada por el intendente Vicuña Mackenna, tuvo como panegírico al cerro Santa Lucía²⁷. Desde este cerro se miró a Santiago, hacia el poniente, mostrando el crecimiento de la ciudad, que incluía, como horizonte de perspectiva, la escultura de un aborigen: Caupolicán.

²³ “... la genuina imagen histórica que relampaguea fugazmente” (Benjamin, W. Sin año de edición. “Tesis VII”, *Sobre el concepto de historia*, p. 52).

²⁴ Benjamin, W. Sin año de edición. “Tesis XVI”, *Sobre el concepto de historia*, p. 63.

²⁵ Ídem.

²⁶ Benjamin, W. 2007. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 100.

²⁷ A comienzos de la década de 1870 se señalaban las transformaciones del suelo urbano: “Hai 490 cuadradas empedradas radicalmente, costando el empedrado de cada una 600 pesos, i su conservacion 52 pesos anuales por cada cuadra. Este sistema de empedrado, que es mui oneroso, se está sustituyendo por el de



“Vista desde el cerro Santa Lucía hacia el poniente con iglesia de la Merced al centro.
1915 (c)”²⁸

En la perspectiva pulsional de acogida de la modernidad, la aristocracia evidenciaba ciertos visos de contradicción. Por un lado, el cerro urbanizado para la ciudad europea que Santiago quería ser; por otro, la recuperación de una conciencia que surgió en un territorio habitado por la población aborigen que combatió a los conquistadores españoles.

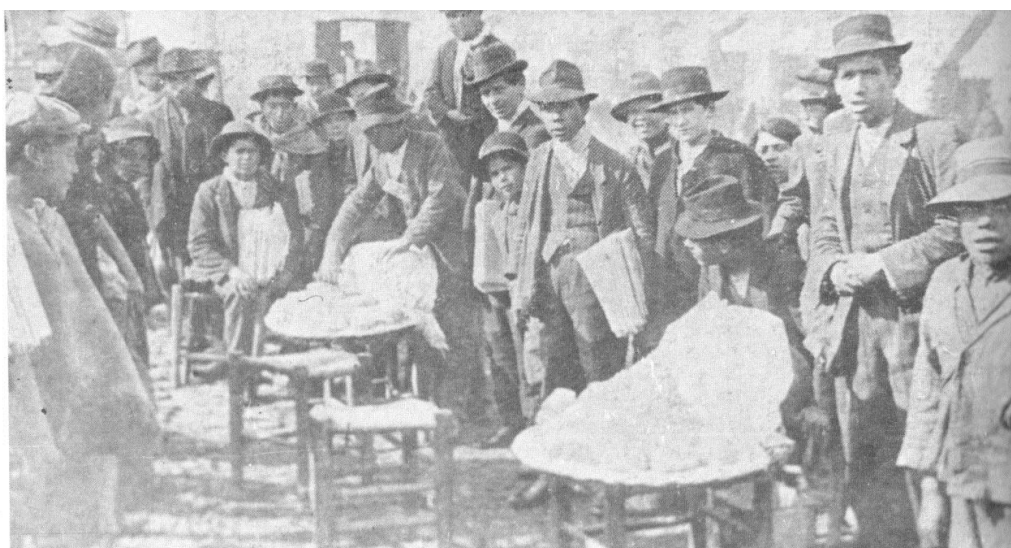
En esta lucha había emergido Caupolicán, mítico guerrero que el cronista Alonso de Ercilla resaltaba en *La Araucana*. Era Caupolicán el que se asomaba imponente desde el Santa Lucía. Había sido colocado allí con ocasión de la celebración del centenario de la Independencia, en 1910. Pero esta escultura, de Nicanor Plaza, era (es) polémica y contradictoria. Denotaba el conflicto de la aristocracia con el pasado –la historia colonial– y con el futuro –el progreso y la modernidad. Se contaba de esta escultura que era un aborigen norteamericano, con atuendos que no habrían usado los mapuches y con un cuerpo que recordaba la simetría del hombre europeo ajustado al canon clásico. Sería, entonces, un Caupolicán que vivió en Norteamérica y que registraba sus antepasados en el mundo grecolatino: la definición de lo propio, ya estaba en entredicho. Surgía una confusión, pues, por un lado, aparecía la imagen del aborigen, pero por otro se le recubría con lo que no era, por tanto, se le negaba desde un comienzo. El ejercicio, riesgoso desde su génesis, intentaba incorporar en lo patrimonial –entendido como cultura dominante– a la cultura mapuche, pero, inmediatamente se extirpaba su singularidad, haciéndola caer dentro del relato de una *historia universal*, que era la historia del progreso, en donde

Mac Adam, por el cual se han construido ya 41 cuadras con un excelente resultado”. (S. Tornero, R. 1872. *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile, de las capitales de provincia, i de los puertos principales*, Valparaíso, Librerías i Agencias del Mercurio, p. 7).

²⁸ Colección de Francisco Otava en, Patricio Gross et. al., p. 33.

Caupolicán era el testimonio de la derrota de una cultura, pero luego era convertido y transustanciado en imagen de la ciudad moderna.

Hubo diversas imágenes que evidenciaron esta contradicción entre lo tradicional y lo moderno, como aquella que muestra a un grupo de vendedores de mote, personas de origen campesino, humilde, que vendían un producto de la tierra, pero como ellos estaban en la ciudad, aparecían vestidos con chaqueta, pantalón y sombrero, atuendos usados por los señores²⁹. Los “motereros” se presentaban como caballeros urbanos, aunque no pertenecían a la aristocracia, no eran totalmente urbanos y tampoco podían ocultar la pobreza en la que vivían. Pero se hacía el intento, un poco obligados por la ciudad y los tenues rayos de modernidad que alumbraban el paisaje campestre. Indudablemente que se observa en esto el ingreso de un tiempo *inauténtico* que llegaba a un nuevo territorio. Era la huella inconfundible de esa modernidad periférica acicalada y absorbida por el ritmo de una tradición vinculada a la tierra. Las ropas y los trajes de la sociedad industrial resultaban incómodos y quedaban desajustados para los sujetos campesinos que posaban sus canastos sobre sillas de mimbre que contenían, entre otras cosas, el trigo que ofrecían los moteros, huella de la economía chilena desarrollada desde el siglo XVII.



“Vendedores de mote. 1900 (c)”³⁰

Inevitablemente la modernidad se quedaba trunca, porque estos hombres eran la postal invertida del proyecto aristocrático. La aristocracia criolla ocupaba un lugar excéntrico respecto al foco cultural moderno europeo. En esos términos, compartía el mismo lugar que los moteros. Para situarnos, un ejemplo. En 1907, en Santiago, la comisión organizadora de la Convención del

²⁹ Respecto a este producto se señala lo siguiente: “¿Qué es *mote*? preguntará el europeo. Ni más ni menos que trigo hervido en lejía, la que por su fortaleza i la ayuda del fuego hace soltar su vestimenta al grano, i luego lavado varias veces en agua, para que suelte el sabor de la lejía que nunca pierde del todo” (S. Tornero, R., óp. cit., p. 468).

³⁰ Tornero, C. Sin año de edición. Chile. *Descripción física, política, social, industrial y comercial*, en, Gross et. al., óp. cit., p. 202.

Partido Liberal, ofreció un banquete a los asistentes en el restaurant de la Quinta Normal. El menú incluyó lo siguiente:

“Paté de fois gras frappée
 Creme à la Reine
 Corbine à la Marguery
 Filet à la Rossini au petits pois
 Vol-au-vent de poulet & la Bismark
 Punch à la Romaine
 Asperges à la Mayonnaise
 Dinde truffés
 Salade Russe
 Pudding Victoria
 Fraises à la Quinta Normal”³¹.

Francia, Alemania, Italia y Rusia estaban incluidas en la comida y, para no olvidar que se estaba en Chile, se incluía finalmente *Fraises à la Quinta Normal*, mezcla extraña y pintoresca, pero que sonaba muy bien para la época. En definitiva, dentro de la aristocracia concurrían dos mundos que generaban, al menos, confusión.

Ese afán civilizador, que quería identificarse afectivamente con los patrones europeos, también se evidenció en otro lugar de Santiago, al sur de la Alameda de las Delicias, específicamente en el barrio París-Londres, proyecto impulsado por los arquitectos Roberto Araya y Ernesto Holzmann, a mediados de la década de 1920, y donde concurren otros arquitectos plasmando construcciones de diversos estilos, todos, por cierto, apelando a Europa y adscritos a los principios urbanísticos del austríaco Camillo Sitte. En todo este esfuerzo teórico y arquitectónico se puede apreciar la idea de que el centro del mundo civilizado estaba contenido en el de Santiago. Pero, además, se puede apreciar en muchas fotografías de este barrio, la tendencia surgida en Francia: el aprecio por las imágenes sin personas, en donde la ciudad era la única protagonista, fenómeno en el que Benjamin había reparado y que no tenía que ver con la incapacidad técnica de captar el movimiento: “La importancia sin igual de Atget se debe a que expresó espacialmente este proceso captando aspectos de las calles de París hacia 1900, vacías de gente. Con mucha razón se ha dicho de él que las fotografió como si fueran el lugar del crimen”³².

³¹ *Convención del Partido Liberal celebrada en Santiago los días 24, 25 i 26 de diciembre de 1907*, Santiago de Chile, Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, 1907, p. 374.

³² Benjamin, W. 2007. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Op. Cit., p. 107.



"Calle Londres esquina París hacia el sur 1930 (c)"³³

Pero la ciudad que quería ser moderna también nos mostraba a sus habitantes, y la fotografía nos ayudaba a rescatarlos de entre los escombros, detrás de las murallas y los edificios que tapaban la pobreza. Dentro de la urbe civilizada habitaba la "barbarie" de la miseria. Y la fotografía nos daba la posibilidad de incluir en la historia de la urbanización a aquellos que no debían ser vistos.

³³ En, Gross et. al., p. 190.



"Interior de un conventillo" 1906³⁴

En este sentido, la fotografía también permitía amplificar lo que se quería disminuir y enfocar lo que se quería ocultar. La técnica efectivamente podía estar al servicio de la verdad, donde su producto no solamente significara mercancía transable, sino que, también, contemplación gratuita. Los pobres, los marginados, los muertos de hambre, eran la continuación del rostro de la modernización, cuya secuencia a veces se intentaba limitar, editando su contenido. Pero la máquina fotográfica, precisamente porque era operada y manipulada por una persona, así como podía ocultar, también podía mostrar.

En la fotografía del conventillo sucedía algo similar. Adultos, jóvenes y niños, que reclamaban lo mismo, que miraban a la cámara del fotógrafo, inocentes, mostrando su precariedad, su pobreza extrema. ¿Quiénes eran, cómo se llamaban, de qué vivían, quiénes eran sus padres? Ellos, todavía están allí, como *posando* para un momento eterno. Y la fotografía permitía hacer visible aquello sobre lo cual apenas reparábamos por estar sumidos en una historia general, pero ahora brotaba "zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes"³⁵. Para Benjamin, la técnica podía estar al

³⁴ Revista *Zig-Zag*, N°65, en, Gross et. al., p. 186.

³⁵ Benjamin, W. 2007. "Algo nuevo acerca de las flores", *Sobre la fotografía*, p. 12.

servicio de la comunidad dándole a lo reproducido un sentido histórico, salvándose la dignidad de lo mostrado, venciendo también aquél mal de la inconsciencia, la alienación y el olvido. El habitar esta modernidad, “preñada de contradicciones”, era también el espacio que permitía resolver a favor del sujeto dicha contradicción, es decir, la modernidad reconciliada con él y al servicio de la humanidad.

La urbanización que vivió Santiago, ligada a los conceptos y productos venidos desde los territorios capitalistas clásicos, se absorbió de una manera local y propia, por tanto, manifestó características endógenas que no podían ser asimiladas al proceso de construcción hegemónica definido por la “historia universal”³⁶. Es decir, las ideas ilustradas de la sociedad europea, como diría Benjamin, no podían ser desplegadas, en el caso de Chile, como una “masa de hechos”³⁷ que llenaran un “tiempo homogéneo y vacío”³⁸, sino como un texto en el que para comprenderlo en su globalidad, había que escudriñar en cada una de sus partes, muchas veces contradictorias.

Conclusión.

Es muy difícil desembarazarse de las tradiciones teóricas que sirvieron para pensar Latinoamérica, porque en este espacio geográfico cristalizó una parte de Europa, una parte del cristianismo, una parte de la ilustración, una parte de la modernidad. No podemos negar el mestizaje, las múltiples combinaciones que dieron cabida a conceptos como interculturalidad, multiculturalidad y, recientemente, culturas híbridas. Además, las resignificaciones que ha tenido la modernidad han obligado a referirse a ella en plural porque son “las” modernidades las que conviven en todo el mundo³⁹. En el caso particular de este trabajo se quiso fijar una imagen de la modernidad y se optó por la ciudad. Y, para evidenciar las contradicciones de ésta, se eligió Santiago a comienzos del siglo XX. Desde allí nos instalamos como observadores de una sociedad que adaptó una forma de modernidad, para lo cual exhibimos diversas imágenes tanto físicas – fotográficas– como teóricas. Textos de distinta naturaleza para instalar y analizar un contexto.

Hicimos aparecer la fotografía desde el enfoque de Benjamin, que instala la realidad maquina de lo moderno dentro de la producción de nuevas formas de convivencia social e individual. Con la modernidad se abría una nueva posibilidad de imagen del mundo y de la historia, y es precisamente en ella en la que Benjamin cifra sus mayores expectativas, no solamente por lo que nos depara el futuro, sino que también por lo que nos depara el pasado, aquél que “relampaguea fugazmente”, ese en el que se juega la cultura y todo aquello que le es propio a lo humano, todo aquello que engendra una disputa que es de “vida o muerte” para las culturas que corren el peligro de ser sometidas.

El gran esfuerzo que Benjamin realiza como intelectual, se traduce en la oportunidad que se nos presenta para poder seguir siendo humanidad. En ese esfuerzo surge la humanidad redimida, la única a la cual “se le ha vuelto citable su pasado”⁴⁰. Pero, para el caso de Chile de principios del

³⁶ Benjamin, W. Sin año de edición. “Tesis XVII”, *Sobre el concepto de historia*, p. 63.

³⁷ Ídem.

³⁸ Ídem.

³⁹ Ver: Beverley, J. 2010. “Subalternidad/Modernidad/Multiculturalismo”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, 2010, 7, pp. 21-34.

⁴⁰ Benjamin, W. Sin año de edición. “Tesis III”, *Sobre el concepto de historia*, p. 49.

siglo XX, ¿cómo hacer citable ese pasado hoy? Tal vez, reconociendo aquellas imposiciones que intentaron instalar la idea de lo moderno en un mundo de hechos, prácticas e ideas construidas al alero de un mundo mestizo.

Fuentes y Bibliografía

- Baudelaire, C. 2001. *El spleen de París*, Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún, sin editorial.
- Benjamin, W. 2007. "Pequeña historia de la fotografía", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, España.
- _____ 2007. "Algo nuevo acerca de las flores", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, España.
- _____ 2007. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Pre-Textos, Valencia, España.
- _____ 2007. "Carta de París [2] Pintura y fotografía", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, España.
- _____ 1972. "El "flâneur"", en *Iluminaciones II. Baudelaire*, Taurus, Madrid.
- _____ 2001. "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Santafé de Bogotá, Colombia, tercera edición.
- _____ Sin año de edición. *Sobre el concepto de historia*.
- Beverley, J. 2010. "Subalternidad/Modernidad/Multiculturalismo", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 7, pp. 21-34.
- Berman, M. 1998. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno Editores, España.
- Brito, A. 1995. "Del rancho al conventillo. Transformaciones en la identidad popular femenina, Santiago de Chile, 1850-1920", en *Disciplina y Desacato. Construcción de identidad en Chile, Siglos XIX y XX*, Colección SUR/CEDEM, Godoy, L., Hutchison, E., Roseblatt, K., Zárate, S. (Editoras): 27-69, p. 30.
- Convención del Partido Liberal celebrada en Santiago los días 24, 25 i 26 de diciembre de 1907*, Santiago de Chile, Imprenta, Litografía i Encuadernacion Barcelona, 1907.
- De Ramón, A. 1990. "La Población Informal. Poblamiento de la periferia de Santiago de Chile. 1920-1970", *Revista Eure*, Vol. XVI, Nº50, pp. 5-17, Santiago.
- El Diario Ilustrado*, Año XI, número 3813, 22 de enero de 1913.
- Greene, R. 2005. "Pensar, dibujar, matar la ciudad: orden, planificación y competitividad en el urbanismo moderno", *Revista Eure*, Vol. XXXI, Nº 94; pp. 77-95, Santiago de Chile, diciembre.
- Gross, P.; De Ramón, A.; Vial, E. 1984. *Imagen ambiental de Santiago 1880-1930*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Oyarzún, P. Sin año de edición. "Sobre el concepto de historia", *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Universidad Arcis y Lom Ediciones, Santiago.
- Palma Alvarado, D. 2009. "Las andanzas de Juan Rafael Allende por la ciudad de los "palacios marmóreos" y las cazuelas deleitosas. Santiago de Chile, 1880-1910", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Nº XIII, Vol. 1, 2009: 123-157.
- Rinke, S. 2002. *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, DIBAM, Chile.
- Salazar, G. 2000. *Labradores, Peones y Proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*, LOM Ediciones.
- Recaredo, T. 1872. *Chile Ilustrado. Guía descriptivo [sic] del territorio de Chile, de las capitales de provincia, i de los puertos principales*, Valparaíso, Liberías i Agencias del Mercurio.