

La mirada de Puerta Roldán: un archivo fotográfico inédito

Mauricio Toro Goya*

RESUMEN: En este artículo se investiga el archivo fotográfico de Zoilo Puerta Roldán, conservado por el Museo Arqueológico de La Serena. Este acervo, que hasta el momento de la publicación de este artículo se encuentra inédito, nos muestra la ciudad de La Serena previa a las transformaciones urbanísticas llevadas a cabo por el Plan Serena, durante el gobierno del presidente Gabriel González Videla. La investigación estuvo centrada en la biografía del autor, su praxis autorial, técnica y estética, y en cómo los distintos factores y elementos nos hablan de la mirada autorial que logra transferir, desde un espacio intertextual, un discurso no solo histórico, sino que cuestiona la imagen oficial, tanto en la estructura del oficio fotográfico como en el control visual y discursivo con el cual nos han hecho ver la ciudad desde la imposición jerárquica, estableciendo una identidad que busca un remedo eurocéntrico desde la arquitectura y que margina a las clases sociales a los sectores periféricos de la urbe..

PALABRAS CLAVE: Plan Serena, Zoilo Puerta Roldán, historia de la fotografía en la Región de Coquimbo, la mira del autor, archivo.

ABSTRACT: This article addresses an investigation carried out in the photographic archive of Zoilo Puerta Roldán, which is kept by the Archaeological Museum of La Serena. This collection, which until the time of publication of this article is unpublished, shows us the city of La Serena prior to the urban transformations carried out by the Serena Plan, in the government of President Gabriel González Videla. The research focuses on the biography of the author, his authorial praxis, technique, aesthetics and how the different factors and elements tell us about the authorial gaze that manages to transfer from an intertextual space a discourse that is not only historical, but also makes us question the image official both in the structure of the photographic office and in the visual and discursive control with which they have made us see the city from the hierarchical imposition, establishing an identity that seeks a Eurocentric imitation from the architecture and that marginalizes the social classes to the sectors peripherals of the city.

KEYWORDS: Plan Serena, Zoilo Puerta Roldán, history of photography in the Coquimbo Region, the author's gaze, archive.

* Fotógrafo profesional, que ha desarrollado su trabajo desde la Región de Coquimbo. Es experto en técnicas fotográficas del siglo XIX. Su labor aborda la gestión, investigación y creación en el ámbito de la fotografía patrimonial y contemporánea.

Cómo citar este artículo (APA)

Toro, M. (2022). *La mirada de Puerta Roldán: un archivo fotográfico inédito*. Proyecto Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Introducción

Este artículo investigativo es un acercamiento al archivo fotográfico del Museo Arqueológico de La Serena, específicamente a las imágenes de la colección elaborada por Zoilo Puerta Roldán, fotógrafo español que se instaló con su estudio fotográfico en la Región de Coquimbo en la segunda década del siglo XX. Las distintas aproximaciones e investigaciones efectuadas a la producción fotográfica y vida del autor se han desarrollado, en gran parte, por el mismo creador de este artículo.

La muestra estudiada es una de las cuatro existentes en la región y se encuentra en buen estado; logramos distinguir en ella una importante cantidad de vistas de la ciudad de La Serena, principalmente de su casco histórico. Estas imágenes pertenecen a un período estimado de casi treinta años, las que se pueden situar desde finales de la segunda década del siglo XX aproximadamente.

El archivo cuenta con sesenta y nueve placas fotográficas de vidrio que fueron donadas al museo por parte de su autor. La investigación pretende indagar en los distintos aspectos materiales, técnicos y visuales que den pistas concretas sobre los alcances estéticos, conceptuales e históricos de este material.

Se han considerado los aspectos biográficos de Zoilo Puerta Roldán, ya que estos podrían entregar nociones sobre su mirada de la ciudad. Al revisar su visión, traducida en las fotografías, podemos establecer ciertos criterios desde la praxis autoral (Calderón y Hernández, 2019) y entender que una fotografía no es solo un mero registro de época, sino que nos muestra y oculta, y ¿por qué lo hacen en ese espacio contextual de la historia? (Iturralde, 2017).

La importancia del archivo, que data de hace un siglo atrás, es que nos ayuda a hacer un análisis visual de lo que fue la ciudad antes de las transformaciones urbanísticas llevadas a cabo por el gobierno de Gabriel González Videla, en el denominado Plan Serena.

En este artículo se aborda al archivo como un contenedor, no solo histórico, estético y técnico, sino que también como un catalizador de interrogantes políticas que sitúan a la imagen como elemento fundamental para leer, con una distancia temporal, las posibilidades discursivas de Puerta Roldán, en comparación a la imagen oficial propuesta sobre lo que se entendió como un plan transformador de la ciudad que unificaba los criterios estéticos de edificios públicos, estimulando cambios estilísticos que

modificaron la arquitectura aleatoria con que crecía la urbe. Así podremos entender cómo estas transformaciones, que produjeron también desplazamientos sociales, crearon una nueva trama urbana y fijaron las condiciones que afectan los territorios populares en la actualidad.

Zoilo Puerta Roldán, aspectos biográficos

Zoilo Puerta Roldán nació el 27 de junio de 1890 en Arnedo, provincia de La Rioja, España. Primogénito del matrimonio entre Juliana Roldán Arrecubieta y Braulio Puerta Jiménez, fue bautizado en la iglesia parroquial de San Cosme y San Damián. Además de Zoilo, los Puerta Roldán tuvieron a Emilia en 1892, Urbano nacido en 1895 y Emilio en 1898.

El joven Zoilo, al cumplir la edad de 16 años, decidió viajar a América; habría salido de España en 1907. Eligió como destino Buenos Aires, ciudad donde recalaba el vapor que posiblemente tomó en Barcelona. El muchacho buscaba nuevos rumbos, pero también con este viaje evitaba el servicio militar, al cual no se presentó, por lo que fue declarado prófugo por el ejército español.

A comienzos del siglo XX ocurrió una gran ola migratoria de los habitantes de La Rioja, debido a la crisis producida por el escaso trabajo en los sectores agrícolas y ganaderos.

Zoilo Puerta se abrió camino en América y decidió aventurarse hasta Valparaíso: “Ingresa a Chile, por el estrecho de Magallanes el 20 de enero de 1908, a bordo del vapor Orita. En Valparaíso, buscando trabajo, se inclina por el arte fotográfico, empleándose como aprendiz en fotografía, hasta convertirse en un perfecto profesional” (Herrera, 2014, p. 556).

Desde su arribo se tienen pocas noticias de su quehacer, pero según relata su sobrino Cornelio Puerta: “Mi tío se fue a viajar y conocer el país financiándose como un fotógrafo itinerante”¹. Algunas investigaciones sostienen que también recorrió parte de Latinoamérica haciendo fotografías (Herrera, 2014).

El uso de la cámara lo aprendió trabajando como ayudante en un estudio fotográfico de Valparaíso. El recorrido de Zoilo lo llevó a Talcahuano por el sur y a Tocopilla por el norte, para establecerse en la Región de Coquimbo en 1919. En mayo del mismo año se autorretrata en su estudio

¹ Entrevista realizada a Cornelio Puerta, por Mauricio Toro Goya y Fernando San Martín. Vicuña, 2008.

fotográfico (Fig.1), ubicado en calle Eduardo de la Barra, donde ofrecía retratos iluminados². En las principales ciudades de la región existían varios estudios de este tipo y algunos de ellos venían funcionando desde el siglo XIX, como en el caso del taller de Alfredo Bravo, heredado de su padre; el de Francisco Álvarez con su estudio Fotografía Nacional; y Francisco Cood Roos e hijo con talleres en varias ciudades de la región. En Coquimbo, en tanto, estaban los locales de Pedro Patiño y Carlos de la Barra, entre otros fotógrafos itinerantes. La labor de fotógrafo permitía un estatus social y reconocimiento en la comunidad. En la mayoría de las casas fotográficas sus dueños eran europeos y se instalaban en ciudades donde existía una estación de tren. El desarrollo de la fotografía en nuestro país siempre estuvo ligado al avance del ferrocarril.

El estudio de Puerta en La Serena permaneció activo hasta 1922. Paralelamente Zoilo trabajaba en Coquimbo con el señor Pedro Darrigol, quien era propietario de un taller de ampliaciones de retratos, ubicado en calle Aníbal Pinto. Además, realizaba trabajos de revelado en 24 horas. Las técnicas de retrato aprendidas en Valparaíso le permitieron hacerse rápidamente de un nombre destacado en la fotografía local. Dividía su trabajo entre su estudio de La Serena y el del señor Darrigol.

Fue en este periodo cuando Zoilo recibió a su hermano Emilio, quien también se aventuró a cruzar el Atlántico y llegar hasta el puerto de Coquimbo.



Figura 1. Zoilo Puerta Roldán: autorretrato en su estudio fotográfico, ubicado en calle Eduardo de la Barra, 23 de mayo de 1919, según consta en el reverso de la imagen. Reproducción realizada por Mauricio Toro Goya en el año 2008 en Vicuña, original perteneciente a Cornelio Puerta, sobrino de Zoilo. Datos de la pieza: Reproducción digital. Fuente: Mauricio Toro Goya. Fotógrafo Mauricio Toro Goya.

² La técnica de iluminar los retratos fotográficos se trataba de pintar con colores las fotografías. Se usó desde mediados del siglo XIX, cuando se coloreaban los daguerrotipos y se siguió empleando en los estudios fotográficos hasta la aparición del software Photoshop.

El arribo del menor de la familia trajo consigo nuevas posibilidades y proyectos, comenzando así lo que se transformaría en un importante legado, tanto en la fotografía regional como en la radiodifusión nacional, que los llevaría a establecer sucursales en Coquimbo, Ovalle, La Serena y Vicuña.

En la década del veinte se ofrecía en los matutinos de la región el trabajo fotográfico de la Casa Hans Frey, ubicada en Aldunate N° 976. Para la fotografía ambulante, ya se encontraba instalada la Casa Puerta Roldán, ubicada en calle Aldunate N° 1381 en Coquimbo, donde se hacían retratos y se vendían postales con vistas de la ciudad.

Zoilo, durante su estadía en el puerto, creó un archivo fotográfico compuesto por distintas vistas de Coquimbo, además de un importante registro del terremoto y maremoto de 8,4° Richter que afectó la medianoche del 10 de noviembre de 1922 a gran parte del Norte Chico de nuestro país. Las imágenes, que muestran las consecuencias del violento sismo, fueron captadas desde distintos puntos de la ciudad al día siguiente del episodio. Dichas fotografías fueron publicadas por la revista *Zig-Zag* y otros periódicos de circulación local y nacional.

Los Puerta se instalaron definitivamente en Coquimbo con la Casa Puerta Roldán. Emilio era muy hábil con los negocios y arriesgaba en nuevas inversiones; al parecer habría traído algunos ahorros desde Europa, los que le permitieron invertir en la zona. En tanto, Zoilo era un admirador del arte y la estética. Una vez establecido su negocio, se dedicaron inicialmente al rubro de la librería y servicios de fotografía, ampliándose poco tiempo después al convertirse en los representantes de RCA Víctor y Kodak. Junto a la librería había una sala ortofónica donde se exhibían los artículos musicales, accesorios y disco, con lo que se posicionaron como pioneros de la tecnología del momento. Zoilo, pese al éxito de sus negocios, siguió reservando un espacio para el arte y entre las victrolas y discos dedicaba un lugar a la exhibición de reproducciones de obras de arte de grandes museos de Europa y principalmente de España, las que denominó “Exposiciones de Artes en la Casa Puerta Roldán”³, iniciadas en 1925.

Don Zoilo Puerta y su hermano Emilio, abrieron un establecimiento fotográfico en calle Aldunate, en marzo de 1922, exhibiendo una galería de retratos de conocidas personas de Coquimbo, La Serena y Ovalle. Poco a poco el pequeño negocio fue progresando y pasaron al ramo de librería. En 1926 la Casa Puerta Roldán, en vista del vasto movi-

³ Anuncio en el periódico *El Progreso* de Coquimbo, 30 de enero de 1925.

miento, amplió sus dependencias a un magnífico local. En 1927 eran representantes de las afamadas victrolas y discos Víctor. Mantenían un salón espacioso para las audiciones de discos que, semana a semana, se recibían en grandes cantidades desde los Estados Unidos de Norteamérica. En agosto de 1925 es elegido tesorero de la beneficencia española en este puerto (Álvarez, 2007, p. 9).

Los hermanos siguieron explorando las posibilidades que permitían los nuevos avances de la tecnología y en 1936 ya pensaron en instalar una radio emisora en Coquimbo. Ese mismo año, Zoilo viajó a España a despedirse de su madre que se encontraba muy mal de salud. Mientras el fotógrafo cruzaba el Atlántico se realizaron las instalaciones técnicas y los estudios de la radio que llevaría el nombre de “La Voz del Norte”. Luis Michea narra así este momento tan especial para el puerto de Coquimbo:

Fue durante 1936, más precisamente en el mes de junio. Los hermanos Puerta Roldán tenían la representación de la RCA Víctor. Yo trabajaba en su negocio; era casi un mocoso. Buenos comerciantes españoles, con corazón de oro, muy emprendedores, se sintieron coquimbanos y, habiendo instalado ese negocio de venta de discos, quisieron hacer llegar la música a mucha más gente. ¡Qué mejor que instalar una radioemisora! (Michea, comunicación personal, 2008).

El 9 de enero de 1937 a las 21:30 horas se inauguró oficialmente la transmisión de la radio de Coquimbo, como lo consigna el diario El Progreso el 10 de enero del mismo año.

La aventura los llevó a tener el biógrafo de Andacollo y sucursales de RCA Víctor en Vicuña, donde se asociaron con el español y amigo Pedro Moral Quemada:

Al comunicarles a éstos la nueva de irme, uno de los dos hermanos, Emilio, afligido por perder al amigo que quería, dijo inmediatamente y sin reflexionar: ‘Mira Pedro no te vayas a la aventura, nosotros podemos instalarte con una sucursal en Vicuña, que no hay de estos artículos y, además, que es un pueblo muy simpático. ¿No te parece Zoilo?’, le dijo al hermano mayor. Zoilo contestó un poco molesto: ‘Tú siempre haciendo proyectos sin meditarlos’. De inmediato me gustó la idea” (Moral 1946, p. 97).

Moral Quemada influyó en la decisión de los hermanos Puerta de establecerse en Vicuña en 1940 aproximadamente.

Este vínculo de Moral Quemada con los Puerta, ya instalados en Vicuña, transformó su vida y comenzaron a gestionar iniciativas culturales que

prevalecen hasta el día de hoy. Los amigos españoles conformaron junto a Gabriela Mistral un grupo teosofista que colaboró con la formación de la primera biblioteca en Vicuña, centro cultural que luego pasaría a ser el actual museo de la poeta. El museo fue inaugurado el 18 de septiembre de 1957 y su primera directora fue Isolina Barraza de Estay. Le sucedió en el cargo Pedro Moral Quemada, a quien, por su activa y fecunda labor en el Centro Cultural Gabriela Mistral por más de 25 años, se le concedió el título de Presidente Honorario Vitalicio de la institución (Moral, 1946).

En algunos de sus textos Moral Quemada manifiesta que incluso inició una dieta vegana influido por Zoilo, quien mantenía esta alimentación como una forma de purificar su cuerpo. Una vez que los hermanos Puerta se trasladaron a Vicuña dejaron el negocio de la fotografía, dedicándose a la fabricación de tierras de colores e instalándose en los patios de su casa, ubicada en calle San Martín con Yungay, al costado de la iglesia, muy cerca de la plaza. La cámara fotográfica de Zoilo y el material fotográfico fueron vendidos a Pedro Moral, quien inició su propio estudio en Vicuña.

Existió un vínculo especial entre los Puerta y Gabriela Mistral⁴, no solo porque fueran parte del grupo teosofista⁵, sino que además hubo un constante apoyo en la difusión de la obra de la poetisa, realizada por la radio La Voz del Norte. La Premio Nobel ya había efectuado entrevistas en directo en su arribo al puerto de Coquimbo y una transmisión especial en 1938 cuando visitó Vicuña. En una de estas ocasiones Zoilo la retrató, en una imagen iluminada a mano, momento en que también hizo otro retrato similar a la madre de Gabriela.

Volvamos al año de 1938, Gabriela Mistral visita la zona, es el viaje en que se presenta en 'La Voz del Norte' la radioemisora de sus amigos los hermanos Puerta. Luego sube al Elqui a la casa de Moral Quemada, su visita causa un gran impacto en la zona, Vicuña está de fiesta, al igual que el centro cultural. Zoilo Puerta Roldán camina con su cámara tripoidal y se aleja de la concurrencia que persigue a Gabriela. De regreso a la modesta

⁴ Sobre el vínculo, amistad y las acciones desarrolladas por Zoilo Puerta y Moral Quemada y Gabriela Mistral, se puede documentar con detalle en la publicación autobiográfica "Moral Quemada" publicada por la Sociedad de Escritores en 1946.

⁵ Teosofía es una palabra de origen griego (Theos=Dios, Sophia=Sabiduría) que significa Sabiduría Divina. El término ha sido utilizado desde el siglo III después de Cristo, pero el sistema de enseñanzas al que se refiere lo encontramos, bajo otros nombres, tan atrás como retrocedemos en la historia que conocemos de la Humanidad. La tradición teosófica afirma que el hombre, mediante la exploración de las profundidades de su propia naturaleza, puede llegar a experimentar la verdad. Esta experiencia es teosofía, la Sabiduría Divina, el conocimiento de la realidad última.

vivienda que visitó en 1924, construye una fotografía desde el interior del pasillo de la casa de ‘la niña Lucila Godoy Alcayaga’, en la puerta de calle todo se inunda de luz, dos niñas observan lontananza, parece que la visita de Gabriela inunda de sol las calles, ellas visten de fiesta, la más pequeña en sus brazos sostiene una imagen de Gabriela, son las hijas de su compadre Serafín Zamora, sus ahijadas. Zoilo Puerta Roldán hace dos tomas, luego guarda su cámara y camina de regreso por calle Maipú (Toro, San Martín, 2011, p. 124).

Los Puertas continuaron en Vicuña con su fábrica de tierras de colores, participaron activamente de la vida social y cultural de esa ciudad.

Zoilo Puerta no hizo más fotografías, falleció en Vicuña en 1981.

El estudio fotográfico y la mirada del autor: interpretación desde la praxis y la técnica

El estudio fotográfico de Zoilo Puerta en La Serena fue establecido una vez que el fotógrafo ya había recorrido el territorio nacional en busca de oportunidades para instalarse, luego de probar suerte en la zona norte, en Antofagasta específicamente, antes de ubicarse en la Región de Coquimbo.

Los primeros pasos fueron en calle Eduardo de la Barra el año 1919, previo a la llegada de su hermano desde España. Durante este período, Zoilo desarrolló su trabajo como retratista, especializándose en el coloreado de las fotografías con óleo, la técnica del momento.

Dentro de las posibilidades y salidas comerciales que permitió el uso de la placa seca de gelatina bromuro de plata, estuvo la de hacer registros de exteriores, la opción de revelar las placas fotográficas con posterioridad a la toma y la realización de varias placas durante el día, lo que aumentó el interés por registrar el paisaje urbano y rural por parte de los productores. Esta nueva variante de la técnica vino a ampliar los alcances de la fotografía, pero no así su salida comercial, ya que el retrato seguía siendo el mayor ingreso para la especialidad. Los fotógrafos y fotógrafas encontraron una oportunidad en las vistas de las ciudades: crear fotografías a modo de postales que se vendían como suvenires.

Las imágenes de las distintas ciudades eran copiadas directamente, como fotografías por contacto: se ponía la placa de vidrio, que a su vez es el negativo de la imagen, en contacto directo con el papel fotosensible, se exponía a la luz con una lámpara blanca y se conseguía así una copia positiva a tamaño exacto de la placa original. A estas placas se les agregaba una cartela o texto

que intervenía la placa negativa original, en la cual se indicaba la referencia del lugar que aparecía en la imagen. De esta instantánea se efectuaban muchas copias; por esta razón es habitual encontrar en los archivos de este tipo las placas pequeñas o cartelas que los acompañaban para su impreso final. En ese momento era importante conservar en buen estado estos negativos, ya que los cambios de la ciudad no eran tan vertiginosos como hoy, por lo que las imágenes podían ser usadas por una década al menos y seguir vigentes. Los retratos, en cambio, eran registros con una salida comercial más dinámica.

Como ya se ha investigado en acercamientos anteriores a los distintos archivos existentes de este autor; las placas mejor conservadas son las que tienen relación con vistas de las ciudades de Coquimbo, La Serena y Andacollo. En todas estas series de placas fue el mismo Zoilo quien se encargó de entregarlas a las personas que consideraba responsables, para su futura preservación y difusión.

Puerta entendía que esos registros tenían un valor histórico documental, sobre todo el archivo que estamos investigando, que fue donado al Museo Arqueológico de La Serena, comprendiendo en este gesto un aporte cultural y patrimonial importante, que, sin duda, aportaría a futuras investigaciones y circulación de contenidos culturales.

Pero no todas las imágenes del archivo que hoy visualizamos están bajo la estructura de lo que podemos entender como una fotografía ejecutada para ser una postal. Hay en la mirada de Puerta Roldán una búsqueda estética que lo caracteriza, pero se suma a esto una visión sobre las personas que habitan y usan el espacio público.

Podemos entender la mirada fotográfica como un conjunto de elementos que se articulan para la producción de la imagen. Estos elementos están constituidos por factores biográficos, técnicos, estéticos y, en este caso, análisis históricos. Entonces, la mirada del autor se lee o descubre tratando de entender la praxis fotográfica, que, para este artículo, se basa en el conocimiento técnico de quien desarrolla la investigación y logra ser un aporte particular a la lectura visual e indagaciones que se desarrollarán a continuación. Se realiza una investigación basada en la práctica, en la que hay una diferencia entre explorar solo los resultados concretos de la forma y observar el proceso que nos lleva a tales resultados. Así el contexto cobra valor como determinante en ambos (Borgdorff, 2005).

Entender la mirada del autor supone a la vez profundizar en su biografía, que nos permite pensar cuáles eran los sujetos y elementos que le atraían. A modo de ejemplo, diremos que Zoilo era un inmigrante que tuvo una infancia

precarizada por la esquivia realidad económica del lugar donde vivió en España, experiencia que le hizo fijar su mirada en los niños descalzos que circulaban por el centro de la ciudad. Se vio reflejado en ellos, se autorretrató.

Pero para lograr este registro debía conocer y dominar la técnica, en un período donde la fotografía no era fácil de realizar, exigía conocimiento y dominio preciso de muchos factores, como la toma, el encuadre, la obturación, la luz, el revelado y la copia, por citar algunos, ya que cada uno de estos elementos dejaron su huella en la placa fotográfica y nos dan nociones de cómo fotografiaba Zoilo. Con estos elementos a la vista se puede ir construyendo esa mirada. Hay en las decisiones técnicas factores que pueden enfatizar o invisibilizar códigos y experiencias emocionales: es quien fotografía el que nos segmenta —en una imagen— lo que vemos y así es como Puerta Roldán hace ver lo que le importaba e interesaba.

Los elementos de la imagen, que no distinguimos en el primer acercamiento a ella, son fundamentales para entender y situar la mirada del autor. Otro ejemplo que nos puede servir para guiarnos en esta comprensión es el encuadre, en el que vemos que para Zoilo la ciudad debía ser un escenario de elementos geométricos que enmarcan su vida cotidiana, donde las personas aparecen a escala proporcional de los edificios. Entonces, frente a la monumentalidad de las iglesias, nos vemos pequeños, como atribuyendo a estos edificios un poder inmóvil omnipresente, lo que adquiere sentido al revisar su biografía, siendo Puerta Roldán miembro de la logia teosofista. Con este ejemplo podemos ir entendiendo que su mirada está compuesta de varios elementos que se cruzan y amalgaman, que podemos denominar la mirada autoral:

Es así como “la estructura de representación —punto de vista y marco— está íntimamente involucrada en la reproducción de la ideología (el marco mental de nuestros ‘puntos de vista’). ... Las características del aparato fotográfico sitúan al sujeto de tal modo que el objeto fotografiado sirve para encubrir la textualidad de la propia fotografía; sustituyendo la receptividad pasiva por una lectura activa (crítica) (Burgin, 2017, p. 89).

En el caso de Zoilo Puerta es destacable la calidad técnica de sus placas y la perfecta composición, lo que nos transmite varias cosas. Inicialmente podemos atribuir este elemento a la búsqueda de reconocimiento social por la calidad de su trabajo. Hay que entender que el oficio de fotógrafo apelaba a la calidad técnica para situarse en lo que se entiende por profesionalismo. Un segundo elemento corresponde a la conservación de su archivo y la importancia que Zoilo le atribuye. La idea de que la huella documental prevalezca

nos hace pensar en que este autor perseguía algo más que el simple registro al momento de fotografiar, buscaba la trascendencia histórica de la imagen y, por tanto, de su mirada. Y si este factor era relevante para él, podemos entender que sus fotografías contenían un mensaje político. No se trata de un archivo que recopila vistas de una ciudad, sino que se presenta la mirada autoral recurrente que está permeable a los estímulos exterior para ser, por medio de la técnica, elaboradas con discursos experienciales e intelectuales de su creador. Los elementos externos y materiales estratégicos nos proporcionan los límites de legibilidad y de su eficacia, en donde las imágenes contenidas en un archivo se abren o resisten al uso, porque las fotografías no son prueba de la historia, son la historia (Tagg, 2005).

Casi la totalidad del archivo de Puerta Roldán al cual hemos tenido acceso, está circunscrito a fotografías tomadas en espacios públicos, lo que interpretamos como el interés del autor por documentar la ocupación y las formas de socialización que las personas ejecutan en dichos espacios (Fig. 2).



Figura 2. Composición de Zoilo Puerta en que los elementos se tensionan, creando profundidad y perspectiva. Se observa a dos mujeres en primer plano que no pierden la proporción espacial en relación al contexto. Al costado derecho entra un burro, el que se encuentra compensado en la imagen con el vendedor de pescado ubicado a mano derecha de la fotografía. Calle Cordovez, vista hacia oriente desde calle O'Higgins, vista Gran Hotel, Las Dos Chauchas, Mauricio Bitrán. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 1-no.8.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

Otro de los aspectos que podemos distinguir es la forma de ver la ciudad; hay imágenes que retratan principalmente los edificios y calles, pero siempre en estas fotos aparecen personas desplazándose o posando para la cámara, en un tiempo donde la figura de la mujer y los niños estaba muy presente.

Además, advertimos que algunas de las imágenes poseen una viñeta oscura en sus vértices, lo que nos permite determinar que usaba un lente de menor cobertura visual que el requerido para las dimensiones de su cámara. No se puede establecer si este recurso era una búsqueda estética del autor o si utilizaba el mismo lente que tenía para sus retratos a la hora de hacer las vistas exteriores. Entendiendo las limitaciones comerciales de la época y la distribución escasa de aparatos ópticos y su costo, es habitual ver en las imágenes de vistas exteriores este defecto técnico, el cual se ocultaba al momento de imprimir la fotografía, cortando la viñeta oscura y haciendo una selección más cerrada del plano que se exponía al papel fotosensible. También se observa que algunas placas mejoran este defecto. Además, en las distintas placas se encuentran marcas del montaje de la placa al portaplacas, lo que da indicios de que tal vez las imágenes pertenecen a distintos períodos y que no fueron hechas con la misma cámara.

Pero la mirada de Puerta sobre la ciudad y las personas seguía siendo la de un extranjero, llevaba muy poco tiempo avecindado en la urbe para estar conectado profundamente con los distintos aspectos sociales y culturales que conformaban el contexto local. Esa mirada se fijaba en las personas y el entorno, en la posibilidad de descubrir, mirar la otredad y a su vez pertenecer, integrarse. Entonces, estos recorridos visuales no solo son un simple registro de la ciudad, también se trata de conocerla, hacerla propia por medio de la fotografía, mirarla desde distintos ángulos, buscando variadas perspectivas con diferentes planos y composiciones. Así, se nota en el archivo cómo en algunas imágenes trata de encontrar panorámicas que llevan la mirada hasta el mar, lugar que de una u otra forma era la conexión con su territorio original. El mar, la ventana que le permitía conectar con un lugar lejano, pero vivo en sus recuerdos (Fig. 3):

La lejanía respecto de las pautas culturales del grupo al cual se incorpora le otorga al forastero la posibilidad de cierta 'objetividad' sobre ellas, no existe en él la capacidad de habitar de forma natural el mundo, referida a la idea de Schutz, él siempre tiene la suficiente lejanía para evaluar distintas pautas que los miembros de grupo aceptan sin más cuestionamientos como forma propia de su vida cotidiana. Así como el extranjero no se encuentra unido radicalmente con las partes del grupo o con sus tendencias particulares, tiene frente a todas estas manifestaciones la actitud peculiar de lo 'objetivo', que

no es meramente desvío y falta de interés, sino que constituye una mezcla sui generis de lejanía y proximidad, de indiferencia e interés (Toro y San Martín, 2010, p. 20).

Las imágenes, desde esta perspectiva, nos muestran lugares descubiertos por el ojo del extranjero, lo que era nuevo y que constantemente lo asombraba, no solo por el hecho de su nacionalidad, sino que, también, con la misma posibilidad que le permitía la técnica, le permitía salir del estudio y descubrir los lugares y las personas.

Puede afirmarse, desde el aspecto técnico, que las fotografías de este archivo, las vistas, eran elaboradas. No se trata de tomas azarosas de la ciudad, más bien era una elección planificada con ciertos alcances de reproducción. Así se puede notar en las imágenes logradas desde el campanario de la Catedral de la ciudad, un lugar restringido al público, al que, sin duda, pudo acceder por su posición en la trama social, sabiendo que en esos años el oficio de fotógrafo le permitía abrir varias puertas.

La planificación era un tema importante para obtener la calidad técnica que poseen las placas realizadas por Puerta Roldán, en su mayoría el uso de



Figura 3. Imagen tomada desde las alturas de la catedral de La Serena, ubicada en calle Cordovez con Los Carreras. La cámara está orientada de oriente a poniente mirando el mar. Fotografía realizada en 1920 aproximadamente. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 5-no.52.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

la luz y la dirección están muy bien estudiadas, permitiendo establecer volúmenes geométricos que ayudan a la composición y el equilibrio visual de las vistas. La proyección de las sombras y las perspectivas están bien resueltas, entendiendo en este último recurso estético una dificultad para quienes no sabían manejar una cámara de placas.

En el archivo se puede observar que muy pocas veces repetía la imagen, subexponiendo o sobreexponiendo la toma y solo lo hacía en las composiciones en que se encontraba con una iluminación compleja. Se trataba de un fotógrafo que dominaba tan bien la técnica y que solo efectuaba, según lo visto, una placa por toma.

Para lograr esta exactitud se debía tener un control total del material fotográfico, la cámara y accesorios. Se trataba de una cámara de placas de 10x15 cm, de fuelle, que debía ser montada sobre un trípode y nivelada a la línea horizontal y aplomada. Debemos considerar que solo este gesto preparativo duraba aproximadamente 10 minutos antes de la toma, tiempo que permitía al operador tener espacio de contemplación y definición de la composición. No era una tarea fácil, ya que a través del vidrio esmerilado donde se proyectaba, la imagen a fotografiar estaba siempre invertida. Se requería, entonces, comprender el mundo al revés, abstraerse de la realidad para entrar en una lógica de transferencia visual fotográfica muy distinta a la que permitieron las cámaras de película que reemplazaron a las de fuelle.

El lente usado por Puerta debe haber sido uno de 180 a 240 mm aproximadamente, óptica empleada en los estudios fotográficos para obtener buenos retratos que a su vez producían una viñeta oscura en los vértices de la imagen, los que se ocultaban con los paspartús ovalados en que estos eran montados. Pero, además, se logra ver en otras placas que utilizó una óptica más apropiada para las fotografías en exterior, lo que evidencia el uso de nuevos recursos técnicos en las tomas sucesivas.

El material fotográfico usado por Zoilo fue placas de vidrio de la marca alemana Mimosa Platte, que eran ortocromáticas, con sensibilidad de 21° Scheiner⁶ que sería el equivalente a unos 40 ISO de la actualidad. Esta misma escala de medición de la sensibilidad de las placas nos da indicios de que fueron fabricadas antes de 1930, ya que posteriormente a ese año se comenzó a ocupar la medida DIN⁷ para determinar la sensibilidad de los materiales fotosensibles en Alemania.

⁶ El sistema de Scheiner clasificó la velocidad de una placa en función de la mínima exposición necesaria para producir un oscurecimiento visible sobre la placa.

⁷ Es el acrónimo de *Deutsches Institut für Normung* (Instituto Alemán de Normalización).

La baja sensibilidad de la emulsión hacía que el usuario tuviera que trabajar con velocidades de obturación muy bajas, por lo que la lentitud producía algunos problemas al captar el movimiento de las personas en la calle. Este factor estaba presente en las fotografías de Puerta, quien siempre trataba de priorizar la velocidad en relación al diafragma. Vemos en varias placas, donde la luz es más escasa, que los elementos en primer plano están algo desenfocados y algunas personas aparecen movidas. En ese período la técnica no permitía mayor velocidad de obturación, por lo que era común que se les pidiera a las personas posar en la imagen, aunque la situación se tratara de un hecho cotidiano.

Por las características y sensibilidad de las placas usadas por Puerta, podemos afirmar que la velocidad de obturación que aplicaba iba desde $1/4$ de segundo a un $1/30$ de segundo (velocidades conocidas como lentas para la fotografía), por lo que, sin duda, aparecerían personas movidas si no estaban quietas. Con este antecedente notamos en las fotografías tres grupos: uno en que se evitó a las personas para que no aparezcan movidas y entorpezcan la toma; un segundo, en el cual las personas posaron para la imagen; y un tercero, el más interesante, donde Puerta registró la espontaneidad del cotidiano, captando los desplazamientos de vehículos y personas, sin exigirse para congelar el movimiento. Estos registros tienen un carácter más documental y el movimiento sugerido produce dinamismo en la imagen fija. No se puede establecer si este recurso fue intencional, pero, sin duda, el autor lo consideró como logrado, pese a que en esos años se trataba de un error por mal uso de la técnica. Puerta en estas fotografías rompió con el purismo que requería la práctica.

Las placas eran muy delicadas en su manejo, principalmente porque su vidrio tenía un espesor muy delgado, de un milímetro aproximadamente. A lo anterior se debe sumar la manipulación en el cuarto oscuro, la que se hacía con las manos completamente secas y cada placa debía ser tomada por sus orillas sin tocar la emulsión fotográfica, ya que quedarían huellas imborrables en la posterior imagen. Se trataba de un material ortocromático –no sensible a la luz roja–, por tanto, la cámara podía ser cargada con las placas en un cuarto oscuro con luz de seguridad color rojo, lo que traía consigo ciertos problemas de interpretación de la gama cromática por parte de la emulsión, los colores rojos y sus distintas variedades cromáticas hacia el amarillo que no eran captadas en el negativo, ya que aparecían sin registro o débiles grises, dependiendo de su intensidad. En cambio, los azules y verdes aparecían como sobreexpuestos, dejando zonas muy blancas en los positivos de la imagen. Para

resolver estos problemas presentados por las distintas emulsiones, dificultad que existía desde los tiempos del daguerrotipo en el siglo XIX, los operadores debían entender muy bien qué color querían destacar dentro de su imagen y para ello evitaban los rojos, naranjas y amarillos, a la vez que obviaban poner dentro del cuadro grandes espacios de cielo.

Si los fotógrafos o fotógrafas querían conseguir vistas como las que propone Puerta Roldán, debían tener cierta versatilidad en el cuarto oscuro para lograr negativos ricos en gamas de grises con los cuales se pudiera interpretar de la mejor forma lo visto en el paisaje urbano. Por lo tanto, es posible que Zoilo haya revelado con un reactivo diluido y suave que le permitió un desarrollo extenso y de poca agitación, ya que los procesos cortos y con agitado vigoroso entregan como resultado placas muy contrastadas, caso que no se observa en este archivo. Estos recursos no eran propios de un aprendiz; se trataba de alguien que había estudiado las posibilidades de la técnica, lo que nos da nociones de que Puerta, antes de su llegada a La Serena, habría trabajado y experimentado por algunos años.

En el archivo podemos encontrar también cajas de placas Kodak Anti-Halo Ortochromatic Plate Tropical. Esta marca estadounidense ya circulaba a comienzos del siglo XX con estas características, como competencia de la marca alemana Mimosa y otras que se hallaban en el mercado para las primeras tres décadas del siglo XX. Ambas emulsiones tenían las mismas características para su manipulación y revelado, siendo las Kodak más resistentes a las altas temperaturas y la humedad. Estos últimos datos nos dan nociones del estado de conservación del archivo, al ser más resistentes a la realidad climática de la zona.

Al observar detenidamente el registro advertimos que la huella temporal permite establecer que las imágenes fueron captadas entre 1919 y 1948 aproximadamente, basándonos en el hecho de que Zoilo se estableció con su estudio en La Serena, los elementos de la técnica y las señales que dan algunos objetos, edificios y vestimentas de Carabineros de ese momento histórico.

Podemos apreciar que hay distintos vehículos: en algunas tomas solo vemos algunos automóviles de la década de los veinte y en otras se ve un Chevrolet de 1936. Se observa también que el uniforme de Carabineros era de la década de los treinta. Además, en otras imágenes advertimos la ausencia de vehículos, se ven mulares y carruajes, en tomas hechas en los sectores circundantes del casco histórico (Fig. 4).

Pero no solo se observan estos aspectos en la historia técnica que cuentan las placas de este archivo, ya que además podemos hallar en ellas un minucioso



Figura 4. Imágenes como esta, en la cual podemos ver el uniforme del carabinero y un vehículo Chevrolet de 1936, nos permiten establecer que el archivo de Puerta Roldán es anterior a las modificaciones urbanísticas del Plan Serena. La fotografía muestra la Caja de Crédito Agrario, calle Cordovez esquina Balmaceda de La Serena. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 2-no.20a.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

trabajo de laboratorio, principalmente en el uso del fijador, factor que puede generar deterioros importantes en la conservación al ser mal aplicado y realizado. Puerta lograba fijar muy bien sus placas y lavarlas como dicta el manual de conservación, el tiempo, la temperatura y el agitado justo con el hiposulfito de sodio que usó para este propósito y un prolongado lavado con agua de lluvia o destilada, lo que permite eliminar todo resto de este químico. Cuando las placas blanco y negro son mal procesadas comienzan con los años a ponerse de color amarillo, cuestión que no ocurrió en el caso de estas imágenes que ya están por cumplir 100 años.

Los pocos deterioros que se perciben en las placas se deben a manipulaciones posteriores a la toma, que seguramente fueron provocadas al tomar las placas sin guantes. Debemos entender que estos negativos fueron usados varias veces para hacer muchas copias en su formato postal y que pese a la manipulación sufrida están en muy buenas condiciones.

Archivos Puerta Roldán de La Serena

El archivo que dio origen a esta investigación cuenta con 69 placas en 7 cajas. Cada placa es de 10 x15 cm, tamaño que en esos años era considerado como la adaptación de la media placa que hoy sería un tamaño postal. Cada una de las placas, además, está protegida en un sobre hecho con papel de envolver, que Zoilo seguramente usaba en la librería o en la tienda radiofónica para entregar los productos. Cada sobre tiene escrito el lugar donde fueron captadas las imágenes, no así la fecha, porque seguramente al donar el archivo Zoilo indicó los años, tiempo que se ha establecido en este artículo, teniendo como indicio la fecha de fabricación del material usado y el año en que Puerta se instaló con un estudio fotográfico en la ciudad de La Serena. Las placas tienen números correlativos, lo que a su vez se encuentra escrito a máquina en un papel que luego fue pegado en la tapa de las cajas contenedoras, las mismas donde venían las placas no expuestas. El hecho de archivar los negativos en los contenedores de los materiales fotosensibles es una práctica que se realizó por muchos años, y que se mantiene hasta la actualidad. Los fotógrafos y fotógrafas guardan sus negativos y copias de sus fotografías análogas en las cajas de película o papel que utilizaron (Fig. 5).

En una de las cajas del archivo se encuentran las cartelas o textos que acompañaban las imágenes, los que eran realizados con pequeños trozos de placas cortadas y se usaban para escribir una reseña en negativo, la que se montaba a la placa negativa de la fotografía, logrando así que la copia impresa en papel se compusiera de la imagen y un texto que daba datos del lugar.

Para efectuar estos pequeños negativos con un proceso artesanal de fotomecánica, los fotógrafos escribían a mano o con máquina el texto deseado sobre un papel blanco, el que era untado con aceite



Figura 5. Zoilo Puerta decidió conservar su archivo en las cajas que se observan en la fotografía. Cada placa está puesta en un sobre donde se indica el lugar en que fue hecha la fotografía. Datos de la pieza: Fotografía digital. Fuente: Mauricio Toro Goya. Fotógrafo Mauricio Toro Goya.

o vaselina para producir en él una transparencia. El trozo de papel era usado como negativo, se ponía en contacto con los pequeños cortes de placa sensible, se exponía a la luz y luego se revelaba con un revelador de alto contraste. En el caso de las fotografías de Puerta era empleado de dos formas: una en que montaba la cartela junto a la placa para hacer una copia en papel, y otra en que se montaba la cartela en la placa antes de ser expuesta, o sea antes de tomar la fotografía, con lo que lograba que el texto quedara grabado en la foto.

En el caso de las cartelas, notamos que Zoilo las realizaba con máquina de escribir y que aún en algunas de sus placas se ve inscrita, rayando la emulsión de la placa, las letras PR rodeadas de un círculo (Fig. 6). En



Figura 6. En un vértice de la placa de vidrio el autor graba, rayando la emulsión, las iniciales PR -Puerta Roldán- para firmar su placa, tal como se hacía tradicionalmente en la pintura. Así se le da a la fotografía un valor autoral. La imagen muestra el cuartel de bomberos y la iglesia La Merced, ubicada en calle Balmaceda con calle Prat. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 5-no.46.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

períodos sucesivos Zoilo usó otras firmas: con la llegada de su hermano desde España firmaba como “Hermanos Puerta”, en las imágenes más conocidas. El antecedente hizo pensar por muchos años que tanto Zoilo como Emilio eran fotógrafos, pero la realidad es que se usaba esta firma una vez que ambos se asociaron para formar la Casa Puerta Roldán, que se instaló en el puerto de Coquimbo. También emplearon la firma “Fto. Puerta”.

Existen tres importantes archivos de Puerta Roldán en la Región de Coquimbo: uno está en manos de la familia Michea de Coquimbo; otro forma parte del acervo de Hernán Herrera, investigador de la ciudad de Vicuña; y el archivo inédito que presentamos aquí en poder del Museo Arqueológico

de La Serena. De estas colecciones, solo dos están catalogadas por el mismo autor. Tanto la que posee la familia Michea como la del museo muestran la ciudad con distintas vistas y su actividad humana, tanto del puerto de Coquimbo como de La Serena, siendo la de mayor volumen la relacionada con el puerto. Este hecho tiene cierta lógica ya que los establecimientos Puerta Roldán estuvieron por más años en Coquimbo. No se trata de un archivo con gran cantidad de placas. Podemos ver que la suma de los dos registros no supera las 200 fotografías; parece ser muy escaso en relación a la producción visual actual en la que se producen millones de fotos, pero se trata de una producción importante en cantidad y calidad para la época y los requerimientos de la técnica.

La lectura visual y las imágenes antes del Plan Serena

Las imágenes de un archivo dan cuenta de procesos culturales que nos permiten ver la decisión por la cual fueron guardados, protegidos u ocultados. Puede haber en el acto de conservar la espera de nuevas miradas sobre estos hechos culturales. Pero entendemos a los museos como contenedores de objetos de importancia histórica. No todos creemos tener objetos o vestigios que sean un aporte para constituir una historia. Puerta entendía en sus fotografías algo de relevancia, lo que podría estar vinculado al valor material de la fotografía y su contenido. Las placas pudieron donarse una vez abierto el museo, apertura que fue en pleno proceso del Plan Serena, intentando establecer una memoria reciente contenida. Entonces, Puerta veía en sus fotografías un ahora que se transformaba vertiginosamente. Fotografías de no más de dos décadas atrás, ya tenían un valor histórico como documento: “Todo esto no significa desde luego que baste con recorrer un álbum de fotografías ‘de época’ para comprender la historia que éstas eventualmente documentadas” (Didi- Huberman, 2012, p. 22).

Las vistas que descubrimos en el archivo de Puerta Roldán del Museo Arqueológico de La Serena, nos remiten a una ciudad que aún no sufría los cambios del Plan Serena llevados a cabo por el presidente Gabriel González Videla. Las fotografías, en su mayoría tomadas de forma horizontal, dan cuenta de una ciudad de provincia con comercio y vida urbana muy activos, pero con pocas personas, tal como sigue siendo hasta hoy: una urbe en la que se ocupan los espacios públicos de manera pausada y calma. Se pueden ver algunas placas logradas de forma vertical, las que principalmente registran edificios altos, iglesias principalmente. Se puede encontrar entre las placas



Figura 7. Capuchinos, sector popular ubicado en los límites del casco histórico de la ciudad. En la imagen se observa la iglesia Capuchinos con vista a la Colina del Pino, tomada desde la actual calle Amunátegui. La fotografía nos da una idea de cómo se habitaba en los sectores expropiados por el Plan. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 7-no.75.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

el antiguo edificio de Bomberos, la prisión, la Caja de Crédito Agrario, el Regimiento, la Catedral, algunas calles del centro, la Plaza de Armas, la Avenida Francisco de Aguirre y algunas vistas de la playa con veraneantes, entre otras.

Lo fundamental para esta mirada del archivo, además de la conservación de este y la calidad de las imágenes, radica en su valor, relacionado con la historia arquitectónica de la ciudad. Vemos aquí un rescate del emplazamiento urbano, su estética, el uso de la ciudad y quienes la habitaban. El casco histórico fue sufriendo cambios importantes debido a incendios y terremotos que lo afectaron, y estas imágenes aportan una mirada sobre una ciudad que aún no sufría los deterioros del terremoto de noviembre de 1922, sismo que afectó mucho a los inmuebles construidos en los siglos anteriores que finalmente fueron demolidos o sustituidos por nuevas propuestas del Plan Serena.

Pero el plan no solo vino a cambiar la imagen urbana del centro de la urbe, también se expropiaron sectores más precarios y erradicaron las viviendas de emergencia y de escasos recursos que se ubicaban alrededor



Figura 8. Los niños que habitaban la calle fueron protagonistas recurrentes en los registros documentales de Zoilo Puerta. Vista de la Alameda con calle Balmaceda. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 6-no.65.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

del centro. Los pobres fueron sacados de la zona céntrica, el problema no solo se trataba de cambiar los edificios deteriorados, sino que, además, se imponía una nueva forma de habitar la urbe y quién la habitaría (Fig. 7). La higienización del casco histórico de la ciudad implicó lotear sitios en el sector de La Compañías, entre calle Nicaragua, Avenida Argentina, Avenida Islón y Vicente Zorrilla. Esta intervención decantó en la reproducción de la desigualdad entre las clases sociales de la ciudad (Suárez, 2013).

En palabras del propio presidente Gabriel González Videla:

El plan urbanización de La Serena, que la transformó en una ciudad residencial por excelencia, asiento de jerarquía de la capital política (...) contempló, además, la eliminación radical de los antiguos suburbios. La Serena actual es la única ciudad en Chile, y tal vez en América Latina, que carece de arrabales (González, 1975, p. 1211).

Se ve en varias fotografías a niños solos en el centro serenense (Fig. 8), los que habitualmente colaboraban en trabajos informales para ganar una

propina; algunos se ven ofreciendo periódicos, otros esperando fuera de la estación de trenes, seguramente para ayudar a cargar bultos o maletas, mientras los demás solo caminan por la ciudad en un horario en que tal vez deberían estar en la escuela. Seguramente se trataba de niños que vivían en las casas de emergencia, ubicadas en los cordones que cercaban el casco histórico.

Tarea muy ruda y, además, ingrata y difícil, fue la apertura de nuevas avenidas y la formación de parques, plazas y áreas verdes, en sectores ocupados a la sazón por poblaciones callampas o caseríos insalubres. En este aspecto, la ejecución del plan dio origen a un problema social inmenso: el de desarraigar y albergar a más o menos diez mil ocupantes de las edificaciones que hubo que expropiar y demoler (Sagues, 1956, p. 12).

El Plan Serena fue un proyecto de urbanización y descentralización llevado a cabo por el presidente Gabriel González Videla, en su mandato que abarcó el periodo desde 1948 hasta 1952. La iniciativa vino a renovar varios edificios e instalaciones públicas de lo que hoy es la Región de Coquimbo, con gasto total para el erario nacional de mil setecientos millones de pesos aproximadamente (González, 1975).

González Videla manifestó públicamente que el plan pretendía que los trabajadores y trabajadoras no emigraran a Santiago y se quedaran en su provincia para fortalecer el crecimiento productivo y económico. Eligió para este proyecto su ciudad natal, realizando cambios profundos en el urbanismo como lo expresa su discurso:

La Serena, como le ha ocurrido a todas las ciudades del norte de Chile, debe su retraso urbanístico, en primer término, a que sus hijos no supieron aprovechar la época del esplendor y apogeo de los descubrimientos mineros. Las fabulosas riquezas extraídas de las minas de oro, plata y cobre de La Higuera, Arqueros, Condoriaco, Brillador, Tamaya, Andacollo, y las provenientes de las explotaciones de las fundiciones de La Compañía, Guayacán y Panulcillo emigraron a Santiago junto a sus afortunados dueños y financiaron la construcción de los primeros palacios de la capital. Por desgracia estas familias, oriundas de La Serena o en su mayoría establecidas en ella, han dejado como recuerdo de su actividad y enriquecimiento sólo el hoyo de las minas⁸.

González Videla planteaba que si en cada período presidencial se hacían inversiones en las distintas provincias del país se aportaría a la descentralización

⁸ Palabras del presidente Gabriel González Videla.

y crecimiento local, similar al sucedido en Francia y Estados Unidos.

Para abordar el desafío, los arquitectos decidieron que la ciudad debía tener un estilo neocolonial que estaba argumentado en los vestigios urbanos de la fundación de la ciudad. Fueron asesorados por el arquitecto francés Gastón Bardet (González, 1975).

La Serena antes del plan era un emplazamiento que crecía de forma diversa, sin un control estético en relación a las propuestas arquitectónicas que se veían en la ciudad. Edificaciones con distintos estilos que marcaban de alguna forma los períodos de desarrollo económico del lugar, cuestión que era muy similar en el puerto de Coquimbo y en otras localidades a lo largo del país. Esta variedad en el diseño era mal vista por urbanistas que tenían una mirada más clásica de la arquitectura y la estética, y no entendían una urbe dinámica y abierta que en sus edificios dejaba la huella de su realidad. En palabras de Bardet:

La experiencia del Plan de Urbanización de La Serena indica el remedio de esta situación deplorable: la aplicación sistemática de los principios del urbanismo y la dignificación de la arquitectura como la principal de las artes plásticas... Como tal, La Serena debía tener 'su' estilo arquitectónico y éste no podía ser otro que el 'estilo colonial', puesto que corresponde como ninguno al carácter tradicional de la ciudad (Sagues, 1956, p. 11).

Las imágenes de Zoilo nos muestran estos espacios de crecimiento aleatorio, con dinámicas urbanísticas más espontáneas y que van articulando su registro entre las edificaciones de adobe, los edificios de concreto y otros que mezclaban ambas técnicas de construcción. Los emplazamientos eran más cerrados, por lo que las viviendas del centro de la ciudad estaban junto a locales comerciales y, en otros casos, eran transformadas en negocios de variada oferta. Se ve en varias placas un dinamismo y ocupación de la ciudad mucho más espontáneo, pero a su vez muy activo, lo que se manifiesta también en su variada arquitectura.

La ocupación del espacio público, en el caso de plazas y parques, estaba enfocado en la recreación, el descanso y la sociabilización. En calles céntricas como Cordovez se veía la actividad económica y una gran cantidad de personas transitando, tal como sigue siendo en la actualidad. Si bien después del plan se cambiaron varios edificios de este sector y otros se modificaron posteriormente siguiendo el diseño neocolonial, la ocupación del espacio sigue siendo el mismo, no hay un cambio en este sentido, la arquitectura no logró cambiar el uso de la ciudad (Fig. 9).



Figura 9. Vista de calle Cordovez al poniente desde calle O'Higgins. Vemos el movimiento cotidiano de la ciudad, donde transitan muchas personas y se mezclan las distintas clases sociales. Se aprecia la diversidad de la oferta comercial en una calle que hoy sigue siendo el centro comercial de La Serena. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 1-no.9.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

El plan aportó principalmente una línea en el diseño, ya que la trama en cuadras de la ciudad no fue cambiada, pero sí hubo una renovación de algunos edificios y espacios públicos del centro histórico, con una importante inversión en establecimientos educacionales como el Liceo Técnico Femenino, Liceo de Niñas Gabriela Mistral, Liceo de Hombres Gregorio Cordovez y la Universidad Técnica del Estado. Además, se realizaron obras de ornato y nuevas arterias de tránsito urbano, casas de tipo popular, viviendas residenciales, locales para deporte, servicios públicos e intervenciones en balnearios y playas.

El plan cambió la imagen de la ciudad, mejorando en varios aspectos la infraestructura que acercándose a la urbe que vemos hoy en el casco central, que en la actualidad se encuentra protegido como zona patrimonial.

¿Cómo podemos abordar un archivo para que dé cuenta de estos cambios que son evidentes en la ciudad? El archivo resulta importante hoy porque nos permite contrastar las miradas sobre el espacio urbano, entender las decisiones políticas que se tomaron y cómo afectaron el entorno social que existía antes del plan.

El proyecto buscaba embellecer la ciudad, la misma que registró el forastero Puerta Roldán, pero cuando miramos las vistas hechas por el español no vemos la fealdad que proponen en sus textos los entusiastas serenenses que apoyaron la renovación. No se pueden sacar conclusiones apresuradas solo al ver estas fotografías, ya que muchas veces la mirada romántica, que se traduce en fotografías de comienzos del siglo pasado, nos hace valorar ese período no vivido; también es cierto que Puerta buscaba reflejar en sus fotografías registros que se pudieran vender a modo de postales, como recuerdos de la ciudad.

Desde luego, la realidad es mucho más compleja que su exterior. La fotografía puede compararse al océano: su superficie ciertamente forma parte de su realidad, pero sus profundidades son abismales y difícilmente pueden adivinarse con sólo mirar la superficie. La relación, de la fotografía -como imagen técnica y como índice- con la realidad es, pese a todas sus limitaciones, distinta a la de otros medios visuales (Mraz, 2018, p. 26).



Figura 10. Borde costero de la ciudad en el que se retrata a la comunidad haciendo uso del espacio público, como un lugar de esparcimiento que no hacía divisiones entre las clases sociales, como se vería luego del Plan, donde los distintos espacios fueron segmentados. Datos de la pieza: Placa de vidrio emulsión gelatina bromuro de plata 10x15 cm. Fuente: Archivo Fotográfico Zoilo Puerta Roldán, Museo Arqueológico de La Serena. Nombre del archivo: caja 1-no.3.tif. Fotógrafo Zoilo Puerta Roldán.

Entonces, resulta interesante indagar en lo que no se ve en las fotografías de la transformada ciudad. Como testimonio grisáceo de lo que podrían ser, tenemos las fotografías de la playa (Fig.10) donde los veraneantes van atiborrando el borde costero, dejándose llevar por lo colectivo, disfrutando libremente del verano, sin tapujos y al parecer sin importarles mucho el qué dirán. La cuestión es que para estas personas la playa quedaba mucho más cerca que hoy, si pensamos en que gran parte de la población vivía en el centro de la ciudad, en “poblaciones callampas o caseríos insalubres”. Esa gente que a diario establecía relaciones sociales en el centro de la urbe, transitaba hasta el mar por la Avenida Francisco de Aguirre, copando el borde costero donde hoy se encuentra el Faro Monumental, instalado como parte del plan.

El corte en las fotografías, lo podríamos entender como la detención del tiempo y la segmentación del espacio, que en su encuadre contiene su memoria (Dubois, 2008). Estos encuadres y obturaciones definen el acto propio de la fotografía, acción que está motivada por experiencias personales.

Cabe preguntarse si Zoilo comenzó a ver la ciudad como la pretendían las más conservadoras familias serenenses o sentía una filiación con los pobres del lugar en las imágenes propuestas. En su archivo no deja de estar presente la comunidad en sus distintas clases sociales, así como se desarrollaba la ciudad antes de ser renovada, con diversidad arquitectónica. En la mayoría de sus registros hay niños deambulando por el rectángulo y muchas veces ellos posan mirando a la cámara; tal vez Zoilo se veía en ellos, el muchacho de Arnedo de familia humilde y trabajadora: “Es importante examinar el contexto del que producen estas imágenes y el origen de quienes las producen” (Spence, 2004, p. 64).

El sentido social en las fotografías de Puerta parece alejarlo del objetivo central de un proyecto de postales o tal vez el paisaje social de La Serena previo al plan, era tan evidente que en la memoria de los o las visitantes de comienzos del siglo pasado, esa pobreza y diversidad eran una característica de la ciudad: “Las familias arrancadas de las poblaciones callampas fueron ubicadas primero en las poblaciones de emergencia de las calles Larraín Alcalde y la Compañía Alta” (Sagues, 1956, p. 12).

El archivo, más que un contenedor de las características arquitectónicas y uso de la ciudad, nos muestra en otras capas la realidad social anterior al plan, un lugar que se habitaba desde el uso colectivo. Lo que el plan provocó fue el desplazamiento de clases sociales pobres a la periferia de la ciudad, cruzando el río o en los límites ubicados al oriente. En los espacios que fueron expropiados, reutilizados, se construyeron edificios habitacionales

para la clase media, viviendas a las cuales se les proveyó de agua potable, alcantarillado, electricidad y gas. Para los erradicados se contemplaron casas de emergencia de material ligero y pequeños boxes de material sólido dependiendo de la realidad familiar, como se señala en la publicación *Urbanismo y Plan Serena*.

Al revisualizar estas imágenes, divulgarlas en lo público nos permite abrir miradas sobre la evidencia histórica que podrían contener. Es un corpus que reúne lo ya dicho para ser consignado en el futuro. Y así cuestionar su valor de prueba testimonial en lo temporal (Agamben, 2014), para discutir sobre las transformaciones sociales y culturales que produjo el Plan Serena. Pero eso resulta evidente luego de acercarse lo suficiente a las imágenes. Es momento de pensar sobre lo sucedido con la ciudad y sobre todo con las personas que fueron marginadas del centro urbano. Los desplazados de un espacio propio para ofertarles un nuevo lugar, mejor y con futuro.

Volvemos a mirar y recordar otras épocas al ver con los ojos interiores, donde buscamos el lugar que alguna vez fue, pese a verlo después de muchos años (Belting, 2010). El archivo, sin mostrar, nos explica lo que podemos entender como transformaciones sociales de la ciudad. La reubicación de los pobres y el control del centro por parte de la sociedad más conservadora. Las poblaciones de emergencia continúan por varias décadas en un estado emergente que se consolidó en la pobreza y marginación, el plan no logró solucionar los aspectos sociales, los ocultó, así como los pañuelos que se elevaban mientras pasaba en procesión la imagen de la Virgen, esos pañuelos se movían para ocultar lo feo, la pobreza: en la vista de la Santa no podía estar la miseria. A la vista del poder no debe haber pobreza, ya que evidencia su fracaso político.

El archivo está siendo abierto, releído, compartido, pero esa acción depende de los alcances y visiones actuales sobre nuestra historia, historia escrita que, de una u otra forma, engrandece el hecho de la transformación de la ciudad, sin transparentar los costos sociales de estos avances. Entonces, releer un archivo no es solo una mirada de un álbum de postales de algunas décadas, es también escuchar el testimonio que con el tiempo está incapacitado para hablar. El acto fotográfico de Zoilo es el de testimoniar, por tanto, el de ser autor. Pero estas imágenes no pueden ser prueba testimonial sin la co-autoría que permite suplir al testigo que no está (Agamben, 2014). Podemos hacer entonces una lectura técnica, estética, histórica y política, que nos permite la co-autoría testimonial.

Cuando usamos una lectura política podríamos encontrar indicios de la inmovilidad de estas imágenes, que nos dicen que, antes del plan, la ciudad

tenía otra pertenencia. Y que la imposición y convencimiento por medio de la palabra “adelanto” produce costos sociales importantes que habitualmente son protagonizados porque están fuera de cuadro. El montaje político de las imágenes evidencia su espejismo al ser contrastadas con otras (Rancière, 2010). En las fotografías oficiales, realizadas por Juan Enrique Lira, que promueven pulcras fachadas de edificios neocoloniales, construcciones que en las fotografías del libro *Urbanismo y Plan Serena* aparecen sin personas, incólumes, como en una maqueta idealizada, así como se la imaginaba el poder. Una ciudad que en ese impreso está habitada por esculturas de mármol blanco, como habitantes de una Europa clásica, donde las otras pieles, las que protagonizan las fotografías de Puerta Roldán, fueron exoneradas de la idealización visual y ocultas de la mirada del poder.

Conclusión

Los aspectos biográficos, históricos y técnicos fueron los elementos que posibilitaron el acercamiento a lo que podemos entender como la mirada de Zoilo Puerta Roldán, una mirada que nos entrega, a través de las placas fotográficas conservadas en el Museo Arqueológico de La Serena, su visión de una ciudad que lo recibe en la segunda década del siglo XX, como un inmigrante que buscaba cambiar su destino, probando posibilidades y encontrando una salida en la fotografía, lo que le permitió establecerse con su primer estudio en La Serena en 1919.

Pero las imágenes del archivo investigado no solo son un registro arquitectónico de la ciudad; hay en las fotografías una búsqueda documental que se elabora con distintas opciones que entrega el lenguaje técnico y estético de la fotografía.

Para Puerta Roldán esas fotos eran importantes no solo por representar un ingreso económico en su formato postal. Él no buscaba mostrar la ciudad como un espacio urbano vacío y en donde la arquitectura era el valor del desarrollo. Para Puerta las personas que usaban el espacio eran importantes. Sus reproducciones son un registro del cotidiano, una mirada que daba valor a las personas de la calle y en la calle.

No vemos en este archivo los retratos clásicos de estudio que se hacían a los más adinerados de la ciudad. Esos registros no están en ninguna parte custodiados, a Puerta no le interesaban. Los archivos que deja en custodia son los de la ciudad con su gente, diciéndonos que estos eran importantes, pero esa categoría no estaba dada por el romanticismo habitual con que se

ve una fotografía de hace cien años, en donde valoramos el álbum como un recuerdo idealizado del pasado, en el que descubrimos a primera vista aspectos del cotidiano, sino que son en sí elementos que pueden ser evidencia o testimonio de una realidad social.

Al releer el registro desde un espacio de reflexión política nos encaminamos a entender que Zoilo nos lega la mirada no oficial de la ciudad, no solo desde el punto de vista del poder, sino que también contradice a la versión de la fotografía comercial de esos años. La colección muestra y oculta cada vez que la leemos, en cada momento es distinta porque la mirada cambia con los años, pero este archivo enseña lo que las políticas de expropiación del Plan Serena ocultaron.

Puerta resguardó estas imágenes, pero son las instituciones las que las reservan, las contienen en espacios que por varias décadas no nos permitieron develarlas, acción que nos hace cuestionarnos: ¿por qué no se mostraban? Seguramente las respuestas son atribuidas a la fragilidad del registro, a los recursos económicos o al interés de los investigadores. Pero, sin duda, estas imágenes cambian la visión de la ciudad que hoy tenemos, de su uso, de las personas que la habitaban. Estas fotografías nos generan preguntas, interrogantes que conflictúan la imagen idealizada de la ciudad que se impuso con el Plan Serena llevado a cabo por Gabriel González Videla, en sus propias palabras: “La Serena será la primera ciudad que Chile podría exhibir a los ojos de América como la más fiel exponente de toda una raza, civilización y cultura a través de la pureza y regularidad de estilo”⁹. Un plan que sacó a los pobres del centro de la ciudad, desplazándolos a poblaciones de emergencia en la periferia citadina, para entregarle el centro de la urbe a habitantes de clase media, los que en las nuevas fotografías oficiales blanquearan las postales de la ciudad soñada como un remedo de una Europa idealizada. Esa Europa que jamás conoció en su infancia pobre Puerta Roldán.

Referencia

- Agamben, G. (2014). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Álvarez, P. (1991). *Tradiciones y episodios de Coquimbo*. Coquimbo Chile: Fondo municipal.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Katz editores.

⁹ Parte del mensaje presidencial leído al Congreso Pleno el 21 de mayo de 1951.

- Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Recuperado de: <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.
- Burgin, V. (2017). Mirar fotografías. En Indij, G. y Silva, A. (comps.), *Fotografía y Percepción*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Calderón, N. y Hernández, F. (2019). *La investigación artística, un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona, España: Ediciones Octaedro, S.L.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca, México: Ediciones Ve S:A de C.V.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora,
- González, G. (1975). *Memorias: Tomo 2*. Santiago, Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Herrera, H. (2014). *Erque, Elqui, Vicuña: Anales de su historia. Tomo II*. Santiago, Chile: Centro de estudios bicentenario.
- Iturralde, M. (2017). Economía visual y políticas de la representación. En Indij, G. y Silva, A. (comps.), *Fotografía y Percepción*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Oaxaca, México: Instituto de Investigaciones Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
- Rancière, J. (2010). *La imagen intolerable en El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Segues, O. (1956). *Urbanismo y Plan Serena*. La Serena, Chile: Ilustre Municipalidad de La Serena.
- Spence, Jo. (2004). La política de la fotografía. En Ribalta (ed.), *Efecto Real debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Suárez, M. (2013). *Desde el otro lado del río. Las Compañías-La Serena. Operación de segregación territorial*. La Serena, Chile: Editorial Universidad de La Serena.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación, ensayos sobre fotografía e historia*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Toro, M., San Martín, F. (2011). *Coquimbo, Vida y obra de Zoilo Puerta Roldán*. Coquimbo, Chile: Centro de estudio de la imagen fotográfica y 1621 Editores.
- . (2010). *Historia de la fotografía región de Coquimbo*. Coquimbo, Chile: Centro de estudio de la imagen fotográfica y 1621 Editores.