

Patricio Guzmán Campos, fotógrafo: el cuerpo a cuerpo con la arquitectura

Fotografías de la obra de Suárez, Bermejo y Borchers

Patricio Guzmán Campos, photographer: close to
close with architecture

Photographs of the work of Suárez, Bermejo and Borchers

Andres Tellez Tavera

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 128-153

128

Resumen. En el contexto de una publicación de la revista española *Hogar y Arquitectura* sobre arquitectura en Chile, el fotógrafo Patricio Guzmán Campos fue contratado para producir las imágenes de las obras de Borchers, Bermejo y Suárez. El trabajo de Guzmán es abordado como un *cuerpo a cuerpo* con los edificios, en una tarea de intermediación corpórea, sugerida por uno de los textos de Borchers. Se aborda el contexto general de la publicación; se establecen puntos de encuentro entre el aspecto sísmico de Chile, la fotografía y la arquitectura como precedentes para situar la producción de los arquitectos y, cerrando la parte introductoria, asociando la sintaxis brutalista con las aproximaciones visuales a la arquitectura de los años sesenta. En la parte central se examinan 18 fotografías de la sede de la Cooperativa Eléctrica de Chillán y la casa Meneses, en una lectura guiada por la experiencia fotográfica del autor, los dibujos y planos de las obras y la correspondencia escrita entre los arquitectos. Se concluye mediante una reflexión en torno a la construcción narrativa de las fotografías, necesaria para establecer la intermediación fotográfica entre los textos, los dibujos y los planos que informan las obras de arquitectura.

Palabras Clave

Copelec
Proyecto elemental
Brutalismo
Rubustez
Transparencia

129

ABSTRACT. In the context of a publication of the Spanish magazine *Hogar y Arquitectura* on architecture in Chile, the photographer Patricio Guzmán Campos was hired to produce the images of the works of Borchers, Bermejo and Suárez. Guzmán's work is approached as a *melee* with the buildings, in a task of corporeal intermediation, suggested by one of Borchers' texts. The general context of the publication is addressed; then, meeting points are established between the seismic aspect of Chile, photography and architecture as precedents to situate the production of architects and, closing the introductory part, associating the brutalist syntax with the visual approaches to the architecture of the sixties. In the central part, 18 photographs of the headquarters of the Chillán Electric Cooperative and the Meneses house are examined, in a reading guided by the photographic experience of the author, the drawings and plans of the works and the written correspondence between the architects. It concludes with a reflection on the narrative construction of the photographs, necessary to establish the photographic intermediation between the texts, the drawings and the plans that inform the works of architecture.

KEY WORDS. Copelec, elementary project, brutalism, robustness, transparency.

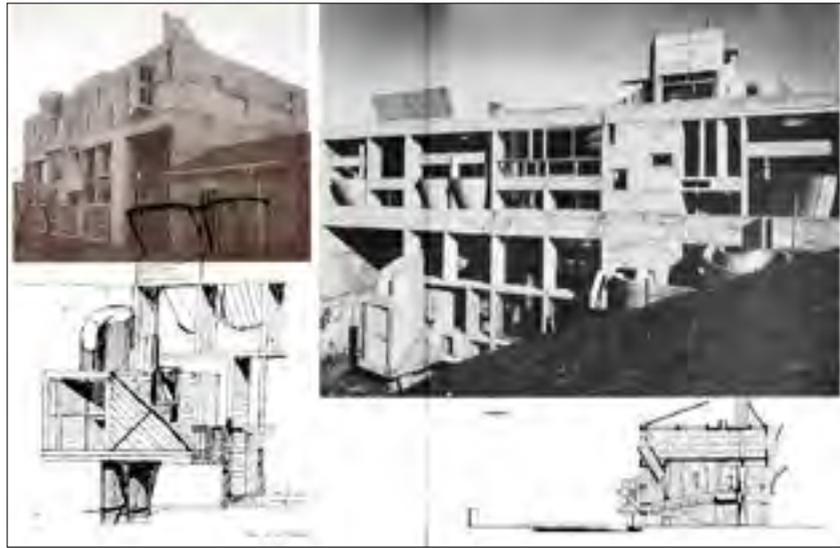


figura 1
 Páginas del Número 87 de *Hogar y Arquitectura*: Cooperativa Eléctrica de Chillán y Casa Meneses, acreditadas a Isidro Suárez y Jesús Bermejo. *Hogar y Arquitectura*. N° 87, Madrid. (marzo-abril 1970). p. 26-64.



“El cuerpo orgánico es el punto de partida para la intuición de todos los demás objetos y en consecuencia es el *intermediario*. Es lo que primariamente está colocado entre el mundo exterior y el sujeto. Como cosa cae también bajo los círculos de las sensaciones y así aparece como algo de una cierta forma, de un cierto compuesto de dureza y blandura, de cierto tamaño y color; [...] lo que no podría ocurrir sino cuando estas partes actúan sobre sus propios sentidos, es decir, cuando el ojo ve el cuerpo, la mano lo toca, etcétera, y sobre estos datos el cerebro construye algo *espacial como otras tantas cosas*, siguiendo en esto su forma y manera de ser.”

Juan Borchers, 1968¹.

En los bordes de las corrientes principales de la difusión de la arquitectura latinoamericana de los años sesenta, dos obras chilenas lograron una única

difusión fuera de su país. Se trata de las dos obras diseñadas por Juan Borchers, Isidro Suárez y Jesús Bermejo, aparecidas en *Hogar y Arquitectura* (fig. 1), construidas entre 1960 y 1966. La revista española dedicó en 1970 el número 87 a Chile, dándole un particular espacio al pensamiento teórico de Borchers y sus vinculaciones con la sede de la Cooperativa Eléctrica de Chillán y la casa Meneses. La singularidad de este número está marcada por el carácter profesional que *Hogar y Arquitectura* tenía, siendo su línea principal la presentación de obras realizadas en España con ocasionales inclusiones de otros lugares de producción, principalmente europeos.

Las fotografías más conocidas de las obras terminadas² habían sido encargadas *ex-profeso* por Suárez para su publicación, a Patricio Guzmán Campos (1935-2014), discípulo de Antonio Quintana, maestro de la fotografía chilena. La red de contactos estaba localizada en la Universidad de Chile, dado que Suárez estaba vinculado a ella, y Guzmán, aunque trabajaba en forma independiente desde 1957, colaboraba con el Archivo de Fotografía y Microfilm de la Universidad³. Su obra gravita en torno a retratos de personajes anónimos y conocidas figuras de la cultura, paisajes naturales y escenas urbanas lo cual le valió una invitación a participar en la exposición itinerante “Rostro de Chile”, organizada en 1961 por Roberto Montandón y Antonio Quintana.

Guzmán, quien no era un especialista en arquitectura pero contaba con equipos fotográficos adecuados para ello, realizó un trabajo de considerables proporciones, considerando que, en el contexto de la revista, habían sido seleccionados trabajos de otros destacados fotógrafos como Francesc Català-Roca, Paco Gómez, Kindel y Pando⁴. Las dos obras fueron exhaustivamente exploradas en sus espacios, detalles, texturas y efectos de luz⁵. Las palabras de Borchers que abren este artículo, sirven para corroborar el papel mediador del fotógrafo, actuando como un intermediario, un cuerpo que observa otros cuerpos –arquitectónicos– para revelar su *manera de ser*.

Sismos, fotografía y arquitectura: puntos de encuentro.

La actividad fotográfica con ocasión de los frecuentes e intensos terremotos ocurridos en Chile durante el siglo XX instaló en la cultura chilena las imágenes de sus ciudades en ruinas. Valparaíso en 1906, Talca en 1928, Chillán y Concepción en 1939 y Valdivia en 1960 son lugares y fechas que han determinado los destinos de la actividad profesional de constructores civiles, ingenieros, arquitectos y urbanistas. La promulgación de normas de cálculo estructural y de construcción que derivaron en un uso extensivo del concreto armado, y la difusión en medios profesionales y otros de gran tirada, de las nuevas obras que fueron posibles en ese escenario, abrió un campo de trabajo fotográfico que estuvo orientado sobre todo a mostrar edificios en construcción, o a ilustrar la publicidad de empresas constructoras.

Se sostiene aquí que una parte importante de la actividad fotográfica en torno a la arquitectura en Chile, se consolidó en torno a las transformaciones

disciplinarias ocurridas a partir de los años veinte, en un esfuerzo por reconstruir la confianza del público y el medio profesional en los nuevos materiales y técnicas. La evidencia de ello está en revistas como *Arquitectura y Arte Decorativo* de finales de los años veinte, *Arquitectura y Construcción* en los cuarenta y *Revista de la Construcción* en los sesenta, y también en *Zig Zag*, semanario de variedades, que dedicó parte importante de sus reportajes y números especiales a las novedades arquitectónicas y urbanísticas de los años treinta y cuarenta.

En el examen de las publicaciones chilenas que preceden al número 87 de *Hogar y Arquitectura*, se pueden reconocer aspectos de la exaltación fotográfica de la arquitectura moderna que tienen que ver con valores tales como la levedad estructural, la apertura espacial, y al mismo tiempo, el monumentalismo “en bruto” característico de la obra de Le Corbusier a partir de la unidad habitacional de Marsella. La fotografía debía ser aquí la expresión verosímil de una arquitectura que, siendo fiel al canon moderno, fuese capaz de sobrevivir al movimiento de la tierra. En *Hogar y Arquitectura*, Borchers aborda el asunto de los sismos en el texto “Lectura plástica, el orden de las ideas”, en un esfuerzo, según Fernando Pérez Oyarzún, de trasladar “el plano de discusión desde los aspectos técnicos y de cálculo, al de la expresividad y el comportamiento de la obra”⁶.

Las fotografías de Guzmán participan del tránsito, de una fotografía en la que los elementos de soporte aparecen tan sólo como expresión formal de la nueva arquitectura, a otra en la que los materiales –vidrio, madera, acero y, sobre todo, el concreto– adquieren un protagonismo visual mayor. Acompaña en Chile el desarrollo de la arquitectura misma, particularmente en sus aproximaciones al llamado brutalismo de los años cincuenta y sesenta. Fernando Castillo, para refrendar esa ética del material y la belleza de las estructuras expresados en la obra arquitectónica, se refirió al hormigón armado como :

“[...] un material especial para Chile por sus condiciones climáticas, sísmicas y por toda la presencia que tiene como volumen, como masa con su adecuada pátina de envejecimiento. [...] Hay que usarlo como masa, vitalizar la sensación de que el edificio es un volumen.”⁷

Para la misma época en que se diseñan y construyen las obras de Borchers y sus socios, la robustez y la firmeza de la arquitectura moderna en Chile se verifica en edificios tales como la sede de la CEPAL, fotografiada por René Combeau, Emilio Duhart y Paolo Gasparini entre otros; la Unidad Vecinal Portales, por René Combeau y Luis Ladrón de Guevara; o la Estación Marina de Montemar, registrada por Rebeca Yáñez y Luis Moreno F., donde se evidencian las posibilidades de llevar a términos visuales, los problemas planteados y las soluciones adoptadas.

Espacios transparentes y opacos, aproximaciones visuales a la arquitectura.

La publicación del libro *The New Brutalism* de Reyner Banham en 1966 es una prueba de la confianza depositada en las fotografías de arquitectura como parte fundamental de los discursos disciplinares. En su análisis de obras que Banham publica en el libro, Claire Zimmerman lo explica mediante la paradoja de la superficie plana de la fotografía “como el vehículo por el cual una insistente experiencia “real” de remotas pero “reales” construcciones tridimensionales ha de ser transmitida.”⁸

Las fotografías de Guzmán participan de este proceso, acercando al contexto editorial de *Hogar y Arquitectura*, la experiencia de obras situadas en un territorio distante que, al no ser directamente táctil, se transforma en visual. Equiparables en calidad a la de los fotógrafos españoles convocados en las páginas de la revista, la publicación de las obras del grupo de Borchers debía instalarlas, de algún modo, en las corrientes arquitectónicas que dominaban la escena internacional desde los años sesenta. Esta expansión de la sintaxis brutalista era debida en cierta medida al trabajo de Lucien Hervé para Le Corbusier, crucial en la atención prestada en sus fotografías a los aspectos materiales de la arquitectura, a las intensidades de la luz y al aspecto fotogénico de la obra del maestro.

En el caso chileno, se trata, por un lado, de la exaltación de la masa como pieza de resistencia frente a los sismos; y por otro, de las soluciones que se pusieron en práctica para lograr espacios continuos, articulados por medio de piezas independientes, conexiones flexibles y cualidades lumínicas. Borchers lo explica así en una carta a Jesús Bermejo:

“Partimos de una definición radical de arquitectura, donde los “volúmenes” son ya materia elaborada. La definición de Le Corbusier es la mejor que yo conozco, pero NO es radical. La de Perret es más incisiva “agir par la poésie de la construction”. [...] El lenguaje (jerga) matemático, la de Le Corbusier es “suficiente pero no necesaria”, la de Perret es “necesaria pero no suficiente”. Es masiva pero no suficiente. Ni la una ni la otra es radical. Actuar a partir de los grados más subyacentes de la materia inerte: la dureza, la cohesión, el peso, la inercia, la resistencia en sus relaciones de carga y soporte por un lado y por el otro con las masas opacas, iluminadas y articuladas, es colocarse en lo radical.

En lo de Chillán, hemos ensayado partir de esa profundidad oscura, pesada.”⁹ La arquitectura misma condiciona ciertos comportamientos de parte de los fotógrafos, al hacerlos partícipes -o cómplices- del anhelo por expresar la necesaria estabilidad de las estructuras y su vinculación, más visual que “real” en el caso que se trata aquí, al carácter radical que anhela imprimirse a la obra, más allá del monumentalismo de la obra tardía de Le Corbusier y sus seguidores. Con las orientaciones de Suárez quien acompañó al fotógrafo a los edificios, el examen de su trabajo, retomando el epígrafe, se define aquí

como un “cuerpo a cuerpo”, el arduo trabajo de *intermediación corpórea* –en el papel de un ojo que observa otros cuerpos– encargado a Guzmán.

El cuerpo a cuerpo: Guzmán en la Copelec y la casa Meneses.

En el contexto del examen realizado por el autor acerca de la fotografía de arquitectura en Chile¹⁰, las fotografías que Patricio Guzmán Campos realizó en el edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán, terminado en 1965 (fig. 2)¹¹, es uno de los intentos más elocuentes por conectar arquitectónica y fotográficamente una obra con las ideas de sus arquitectos.

Las fotografías de Juan Borchers, tomadas en la Acrópolis de Atenas hacia 1959 (fig. 3), permiten seguir la pista de aquello que le interesó y que constituyeron una experiencia que luego pudo decantar en sus decisiones arquitectónicas. La intensa luz de las fotografías de la Acrópolis, la incidencia sobre las columnas y los fuertes contrastes parecen anticipar las fotografías de Guzmán en la Copelec¹².

La ciudad de Chillán fue reconstruida tras el terremoto de 1939, y, en palabras de Borchers, “Una obra de arquitectura en Chile en tanto que cuerpo sólido físico, supone los seísmos. Este hecho –región de temblores de tierra– le imprime carácter. Esto ya desde el diseño.”¹³ Por ser un *leit-motiv* imposible de eludir, la estructura del edificio expresa diferentes aspectos de su diseño: Un espacio abierto y amplio en la planta baja con una doble altura, sobre el cual una masa opaca aloja las oficinas y otras dependencias; y en medio, una rampa y un puente de acceso a un entrepiso, desplazado a un costado de la caja principal, destinado a las oficinas de la gerencia. Las



figura 3
Juan Borchers (atrib.): El Erecteion visto desde el Partenón en la Acrópolis, Atenas, c.1959. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Negativo fotográfico: FJB-N01-0069 04-2.



figura 2
Patricio Guzmán: Vista interior del costado norte del edificio de la Copelec, Chillán, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F05-0010.

columnas de soporte de la masa superior y el muro curvo que aloja la escalera forman parte esencial del “carácter” al que se refiere Borchers.

En las fotografías, estos elementos y la rampa se reiteran de diferentes maneras, concentrando allí la mayor parte de las imágenes que se tomaron del edificio. Las fotografías de Guzmán prestan atención a la robustez del edificio, en coherencia con los dibujos e ideas de los arquitectos. Se refieren a partes o pequeños conjuntos de partes –“proyectos elementales” en la conceptualización de Borchers– cuyo carácter estructural resulta evidente¹⁴.

En una primera aproximación (fig. 4), el muro curvo del lado norte del edificio divide en dos partes el rectángulo de la fotografía, con la luz replicando la forma de las columnas por el lado exterior, y, apenas sugerido, el espacio interior de doble altura visible a través de la ventana. Un cierto aire surrealista prevalece en esta fotografía que, sin embargo, sintetiza el carácter rígido de este muro y la forma resistente de las columnas bi-cónicas.

El conjunto de partes formado por el muro curvo de la escalera, una de las columnas principales, el entrepiso y el plano de la fachada interior, aparecen agrupados en la esquina nor-occidental del edificio (fig. 5). La luz penetra en el espacio a través de la amplia fachada norte, marcando los puntos de intensidad en la curva de concreto y la silueta de la columna. En sombra, apenas perceptibles, otros elementos presentes en esa esquina: el volumen curvo saliente que forma la oficina del gerente, la viga del entrepiso y la columna “retorcida” que lo soporta¹⁵. La transparencia de la fachada es apenas sugerida, debiendo el espectador completar su recorrido visual por el espacio central con las otras fotografías tomadas allí (fig. 6). Las líneas de los moldajes y las incisiones que Borchers determinó para marcar “los contactos

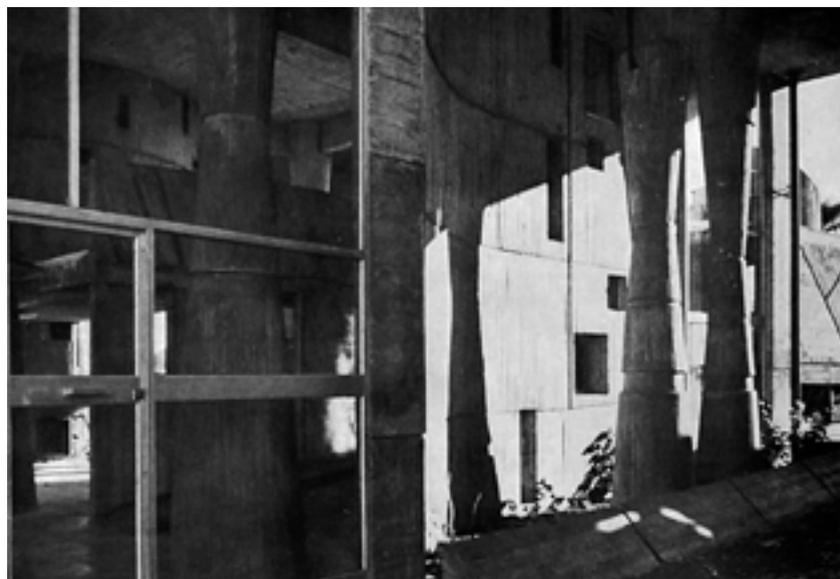


figura 4
Patricio Guzmán: Acceso vehicular
al edificio de la Copelec, Chillán,
1969. Hogar y Arquitectura. N° 87,
Madrid. (marzo-abril 1970). p. 48.

entre paños” (se entiende que son paños de moldajes) quedan marcados aquí y allá por la fuerte incidencia solar sobre las superficies.

Los detalles de las columnas están presentes en varias imágenes. En dos de ellas, la parte superior del doble cono se encuentra con las vigas descolgadas formando la estructura del piso superior. Son parte del relato fotográfico que intenta describir y explicar la estructura de la obra. Por ejemplo, en la foto tomada desde la oficina del gerente mirando hacia la esquina opuesta del vacío central (fig. 7), las columnas sueltas del lado norte aparecen en primer plano formando el sistema de soporte del volumen superior. Al fondo, el muro curvo del costado oriental cierra el espacio. La suma de elementos arquitectónicos forma entonces otro conjunto rígido que completa la lectura estructural del edificio. La fotografía carece prácticamente de luz directa, lo cual hace que las superficies de hormigón visto adquieran un valor de masa considerable.

En contrapunto, una de las fotografías tomada en la gerencia dramatiza la entrada de luz cenital (fig. 8), en un fuerte contrapicado desde el suelo, dejando en un segundo plano la “caja” de la oficina. El carácter subjetivo de esta fotografía bien pudo motivar su descarte de las publicadas en 1970, aunque guarda cierta similitud con algunas realizadas en la segunda obra de los arquitectos.

Siendo uno de los “proyectos elementales” que forman el edificio, el *pilar retorcido*¹⁶ que sostiene parte del entrepiso fue objeto de una fotografía especialmente dedicada a él (fig. 8). Más que explicar las razones geométricas o estáticas de esta forma, la singularidad de su presencia en medio de otras fotografías más generales del edificio, apunta hacia un modo particular de resolver los problemas. Las estrías verticales tienen la evidente misión de señalar las tensiones internas a las que esta columna está sometida y acompañar a otros elementos cercanos en su expresión material.

La fotografía no apunta a las mismas cosas que el dibujo con el cual Borchers explicó su diseño¹⁷. Sitúa esta pieza en otro contexto –el del muro curvo, por el contraste lumínico– y lo singulariza como si se tratase de una curiosidad, dentro del diverso repertorio de formas que pueblan el edificio. Las estrías dan al concreto una expresión también única en todo el edificio (ningún otro elemento es tratado de esta forma) y en la fotografía, aparece desprovista de otros referentes que orienten acerca de su posición en el espacio del salón central.

Un caso de excepción dentro del dominante registro convencional de espacios domésticos son las fotografías que Patricio Guzmán realizó en la casa Meneses¹⁸. Situada en el sector suburbano de Las Condes, en Santiago, su planta presenta un giro para obtener mejores condiciones de luz en las fachadas al norte.



figura 5
 Patricio Guzmán: Vista interior
 del edificio de la Copelec, Chillán,
 1969. Fondo Juan Borchers,
 Archivo de Originales, FADEU-
 UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F05-0007.

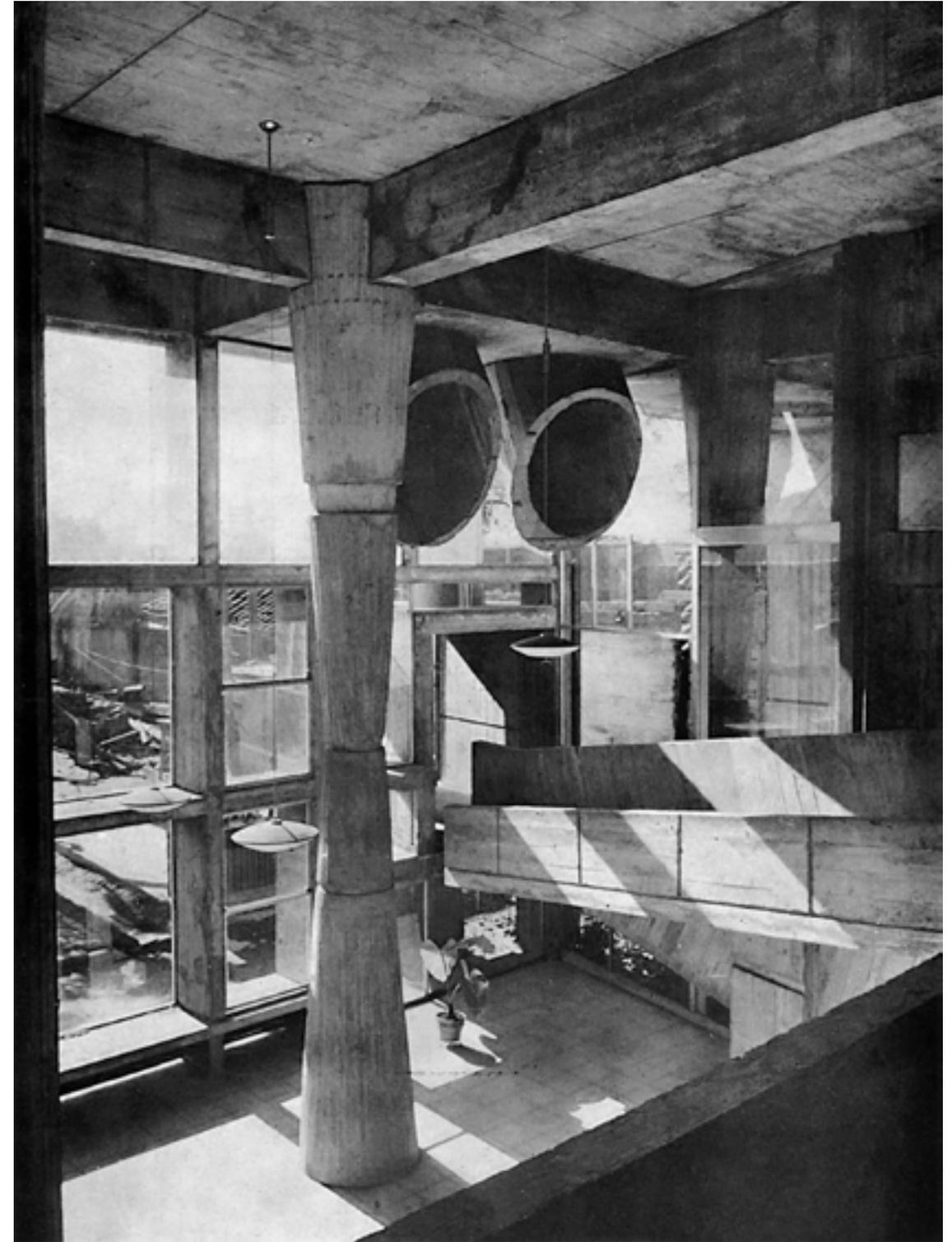


figura 6
 Patricio Guzmán: Vista interior
 del edificio de la Copelec, Chillán,
 1969. Hogar y Arquitectura. N° 87,
 Madrid. (marzo-abril 1970). p. 41.
 (Invertida en la publicación).



figura 7
 Patricio Guzmán: Vista interior de la oficina de gerencia, edificio de la Copelec, Chillán, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F05-0011.

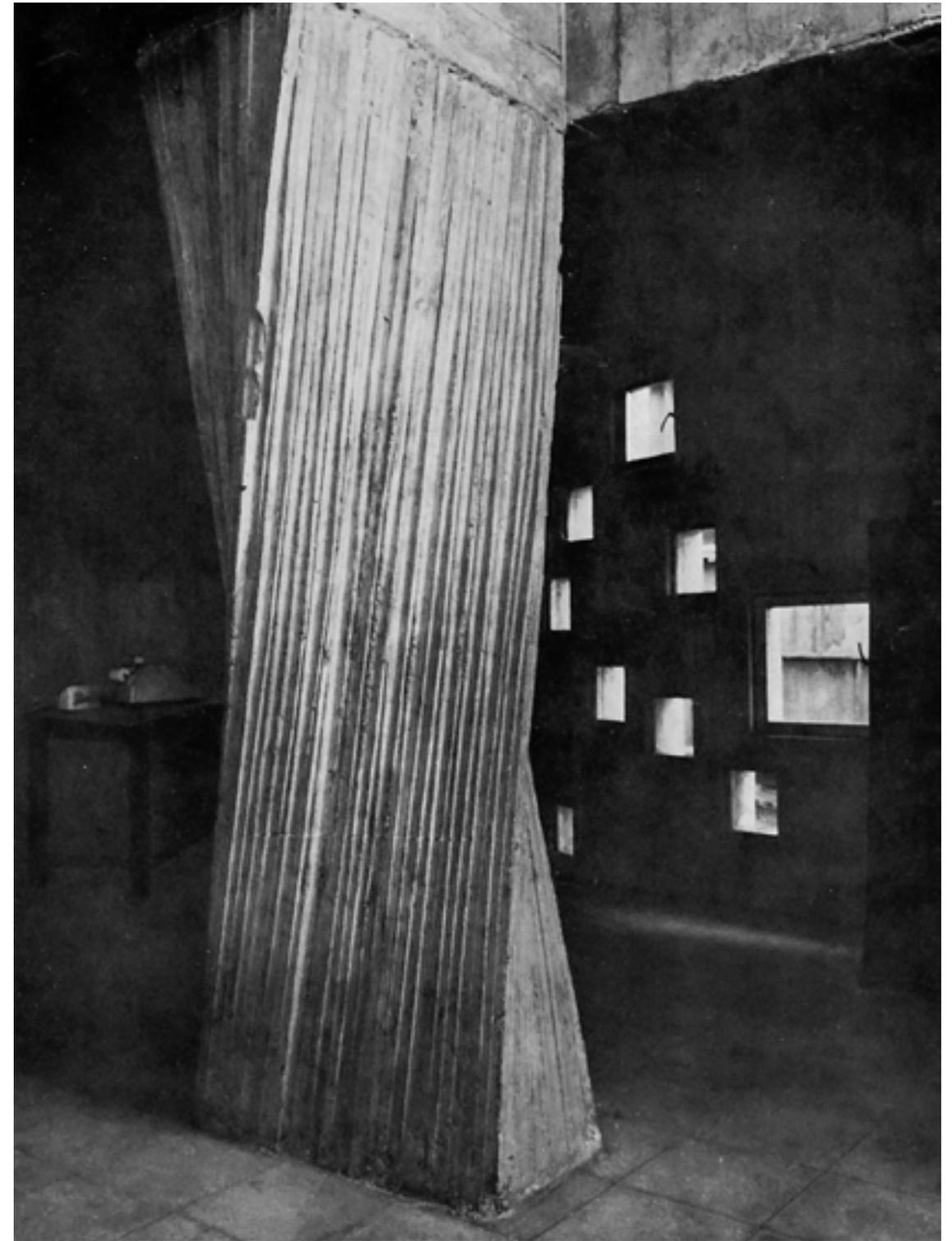


figura 8
 Patricio Guzmán: "Pilar retorcido" en el edificio de la Copelec, Chillán, 1969. Hogar y Arquitectura. N° 87, Madrid. (marzo-abril 1970). p. 49.

Está formada por muros rectos y curvos dispuestos en varias direcciones. Los fuertes contrastes entre superficies transparentes, semi-opacas y opacas definen las cualidades materiales de la obra. A modo de ejemplo, dos expresiones materiales reunidas para sintetizar las decisiones de los arquitectos comparten un mismo rectángulo en la fotografía de la (fig. 9): La masa de la curva del volumen de baños en hormigón y el muro perforado en ladrillo que separa el acceso principal del estudio.

Las fotografías de Guzmán se hicieron en dos momentos y soportes diferentes. De dos fotos tomadas en color (fig. 10), se destaca aquí la que fue tomada en el vértice del muro que separa el dormitorio principal de la salida del corredor de las habitaciones (izquierda)¹⁹. Al fondo, sobre el jardín, se ve el volumen en hormigón armado de uno de los baños. El contraste de elementos de la fachada queda en evidencia: la figura curva y recortada en ángulo actúa como torre de anclaje de las otras estructuras, visualmente más esbeltas. La misma fachada adquiere otra dimensión al ser fotografiada de frente (derecha), con el volumen curvo cortando los planos vidriados del dormitorio y el estar.



figura 9
Patricio Guzmán: Muros exteriores de la casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0064.

figura 10
Patricio Guzmán: Fachada nor-oriental de la casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Diapositivas a color en formato 6x4: FJB-F01-0715 y F01-0712.

Otras circunstancias son las que registra la foto exterior del muro del comedor (fig. 11)²⁰. Guzmán lo encuadra entre dos muros de ladrillo, formando el único plano recto de fachada en concreto. Definido así como otro de los “proyectos elementales” de la casa²¹, la foto lo trata como tal, del mismo modo que otras partes de la obra.

La foto tomada desde un costado del segundo volumen curvo de baños (fig. 12), enfatiza dramáticamente la masa de concreto. Al fondo, a modo de guía para el observador, Guzmán incluyó la chimenea de la cocina asomándose contra el cielo blanco. Esta condición lumínica acentúa la crudeza de los materiales, y aplan considerablemente lo que en la realidad es un juego de curvas opacas con muros rectos perforados, delatando el afán compositivo del fotógrafo en torno a la condición de masa de los componentes arquitectónicos. En la cubierta (fig. 13), las formas sobresalientes se convierten, en la foto, en la silueta de un paisaje poblado de “proyectos elementales”, piezas en concreto armado apenas perforados por pequeños vanos y bocas de ventilación.



figura 11
Patricio Guzmán: Muro exterior
en concreto armado, casa Meneses,
Santiago, 1969. Fondo Juan
Borchers, Archivo de Originales,
FADEU-UC, Santiago. Ampliación
fotográfica: FJB-F02-0060.

figura 12
Patricio Guzmán: Muros
exteriores del lado sur-oriental de
la casa Meneses, Santiago, 1969.
Fondo Juan Borchers, Archivo
de Originales, FADEU-UC,
Santiago. Ampliación fotográfica:
FJB-F02-0053.

figura 13
Patricio Guzmán: "Proyectos
elementales", cubierta de la
casa Meneses, Santiago, 1969.
Fondo Juan Borchers, Archivo
de Originales, FADEU-UC,
Santiago. Ampliación fotográfica:
FJB-F02-0046.



Los interiores de la casa plantean varios problemas para el fotógrafo. Se trata de espacios que, por su geometría y orientación, plantean desafíos importantes para su registro fotográfico. Guzmán habría usado un lente angular de 35 mm para captar las profundidades del pasillo central e incluir dentro de los encuadres los muros de los recintos sociales. En la foto tomada desde la puerta de acceso principal (fig. 14), se percibe al fondo la salida al patio trasero, en primer plano a la derecha el muro curvo del patio de luz central. Guzmán hizo varias fotografías como ésta, a una altura similar a la de una persona sentada, adquiriendo con ello un sentido más cercano a lo apuntado en los dibujos de Borchers, en sus reflexiones acerca de la relación entre el cuerpo humano y los elementos arquitectónicos²².

En otra foto, Guzmán se concentró en el muro calado del estudio-estar y la luz de la media tarde entrando por el ventanal (fig. 15). La fotografía en color pudo ser tomada como prueba inicial antes de acometer el trabajo definitivo (fig. 16). Los muebles llenan el espacio, lo hacen más estrecho y, además, el formato horizontal y la altura a la que fue tomada, demuestran el esfuerzo por lograr encuadres y balances de luz satisfactorios.

La siguiente foto (fig. 17) está tomada a la altura normal de una persona de pie. Guzmán está mirando hacia el comedor a través del pasillo central, desde el estudio. La entrada principal está a la izquierda y el pasillo se extiende a la derecha. El muro calado en hormigón visto²³ define la relativa penumbra del comedor, comunicado con la cocina a la derecha por un mueble. La mesa, aislada y con una solitaria silla, parece otro "proyecto elemental" sumado a los otros componentes de la casa. Guzmán dispuso los muebles y otros



figura 14
Patricio Guzmán: Pasillo entre el comedor y el patio central, casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0001.



figura 15
Patricio Guzmán: Recinto interior (estudio-estar) de la casa Meneses, fotografía preliminar, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Diapositiva a color en formato 6x4: FJB-F01-0710.



figura 16
 Patricio Guzmán: Recinto interior
 (estudio-estar) de la casa Meneses,
 Santiago, 1969. Fondo Juan
 Borchers, Archivo de Originales,
 FADEU-UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F02-0068.

figura 17
 Patricio Guzmán: Recinto interior
 (comedor) de la casa Meneses,
 Santiago, 1969. Fondo Juan
 Borchers, Archivo de Originales,
 FADEU-UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F02-0005.

elementos decorativos como sugerencias acerca del carácter doméstico de los espacios²⁴, apartando plantas, sillones y otros objetos, y encendiendo las lámparas colgantes.

Una última fotografía de Guzmán apunta hacia arriba, en la abertura del pasillo entre los dormitorios (fig. 18). El haz de luz penetra sobre el muro de hormigón visto, tensando la fotografía, de modo que la fuerte diagonal formada por las superficies iluminadas marca espacialmente la salida hacia el jardín. La integración con los espacios interiores de esta entrada de luz –otra lectura posible que la foto le da a esta ventana– se incorpora a los episodios fotográficos en los que la casa ha quedado parcelada.

Estos son coherentes con el carácter también episódico del diseño, donde la singularidad de cada una de sus partes debe integrarse para formar en la mente del espectador el “sistema” de la casa (según Borchers), con la ayuda de algunos dibujos y una lectura de la planta. Sólo de este modo se lograría, en teoría, organizar mentalmente la posición de cada uno y las relaciones entre ellos. Aún así, Borchers advierte: “No bastan ni los planos, ni siquiera auxiliados por las fotografías, para hacer inteligible la corriente mental que las informa”²⁵.

El intermediario fotográfico.

En un país de terremotos, la expresividad de las estructuras adquiere, bajo el signo de la ética brutalista, una relevancia disciplinar mayor, evidenciada en la atención prestada, en fotografías, a los materiales sólidos y robustos, como parte de la demostración, siempre en las dos dimensiones de la



figura 18
Patricio Guzmán: Trampa de luz
entre recintos comunes (estar)
y dormitorios, casa Meneses,
Santiago, 1969. Fondo Juan
Borchers, Archivo de Originales,
FADEU-UC, Santiago. Ampliación
fotográfica: FJB-F02-0003.

fotografía, de su capacidad para sobrevivir a los sismos. Este aspecto esencialmente psicológico, tal como lo advirtiera Borchers, sería uno de los que “les imprimen carácter”, lo cual es posible aquí hacer extensivo a otras obras chilenas, traducidas en fotografías que, del mismo modo, adquieren “carácter” al explorar los elementos y partes de esa expresión robusta.

Las fotografías que Patricio Guzmán realizó en Chillán y Santiago revelan, por su exhaustividad, el *cuerpo a cuerpo* acerca de la materia, las estructuras y la imagen como componentes esenciales de la construcción de una forma narrativa, específica de modernidad arquitectónica. Las tensiones psicológicas entre la percepción robusta de los edificios y los anhelos de levedad, transparencia y apertura espacial que buscaron los arquitectos modernos en Chile parece querer resolverse es la enigmática fotografía de la columna retorcida.

Para un fotógrafo como Guzmán, dedicado principalmente al foto-reportaje, esto es, fracciones de segundo en la vida de personas y de lugares, o paisajes y escenas urbanas captadas en algo muy parecido al instante decisivo de Cartier-Bresson, el trabajo para Isidro Suárez y sus socios debió traducirse en la paciente construcción de una secuencia narrativa, cercana al cine, actividad a la cual también estaba vinculado. La vanguardia artística había instalado la noción de tiempo y espacio en la arquitectura y en la fotografía, de modo que un edificio debía representarse mediante una serie de imágenes imbricadas con el texto, en lo que Iñaki Berguera ha llamado “orquestrar un mensaje”.

Las fotografías de Guzmán no debían ser un reportaje, debían, a pesar de la advertencia de Borchers, ser parte de un mismo guión –para establecer una analogía cinematográfica– junto con sus textos y los dibujos, para “hacer inteligible la corriente mental” que informa su obra arquitectónica. La *intermediación corpórea* debió traducirse, en términos del trabajo de Patricio Guzmán, en una intermediación fotográfica, necesaria e indispensable para construir en los lectores de *Hogar y Arquitectura*, la manera de ser de la obra de Borchers y sus socios.

Tal vez, como anotó Le Corbusier, en uno de sus *carnets*, “...hay una masa de soluciones de detalle importantes y sutiles que habría que fotografiar para hacer un libro acerca de esos temas de anatomía arquitectónica moderna [...]”²⁶. El trabajo encomendado a Guzmán apunta en esa dirección: fue impulsado a captar, con su ojo de fotógrafo, la anatomía de los cuerpos arquitectónicos de Chillán y Santiago, diseccionados en “proyectos elementales”, y presentados bajo la forma de una narración hilada en tiempo, como un recorrido que se inicia en la calle, y termina detenido en una columna de formas singulares, o en una mirada final al cielo a través de la alta ventana del pasillo de una casa.

1. BORCHERS, Juan. Institución arquitectónica. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1968. p. 169. En itálicas en el original.

2. Según la correspondencia entre Bermejo, Suárez, Borchers y Carlos Flores, director de la revista, Suárez o Bermejo tomaron algunas de las fotografías tomadas durante la construcción y en los momentos posteriores al final de las obras para ser enviadas a Borchers, quien residía en París en los años sesenta. La documentación se conserva en el Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-Universidad Católica, Santiago.

3. MORENO, José. FRESARD, Denise. (ed) Una re-visión al Rostro de Chile 1960-2005. [Catálogo de exposición]. Santiago: Larrea, Miguel Ángel; Oropesa C., Fabiola (prod), 2005. p. 26.

4. Si bien no siempre aparecen acreditados en otros números de la revista, Carlos Flores, director de *Hogar y Arquitectura*, los incluye en la lista de fotógrafos en su libro *Arquitectura española contemporánea*, publicado por Aguilar en 1961.

5. En el Fondo Juan Borchers del Archivo de Originales de la FADEU-UC se conserva la mayor parte de las fotografías tomadas en blanco y negro y película diapositiva de color, en dos formatos distintos (35mm y 6x8). Incluye ampliaciones a gran tamaño destinadas a una exposición de su obra realizada en España en los años dos mil.

6. PÉREZ OYARZÚN, Fernando. «El peso de las palabras». En: Torrent, Horacio (comp.). Revistas, arquitectura y ciudad. Representaciones en la cultura moderna. Santiago: Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile; Pamplona: T6) Ediciones, 2014. P. 118.

7. Fernando Castillo Velasco, citado por SELOSKI, Silvia. En: « La nueva veta: el hormigón visto». Santiago: AUCA N° 19 (1970) P. 24.

8. ZIMMERMAN, Claire. Photographic Architecture in the

Twentieth Century. Minneapolis: Minnesota University Press, 2014. p. 253.

9. Juan Borchers en carta a Jesús Bermejo, fechada en 1963. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, Centro de Documentación e Información Sergio Larraín García Moreno, FADEU, UC, Santiago.

10. Nota sobre el trabajo previo del autor.

11. El proyecto original no se llevó a cabo en su totalidad, se terminó el edificio principal que da frente a la calle Maipón. El edificio en su estado actual, fue declarado Monumento Histórico Nacional en 2008.

12. Si bien este nexo no aparece explícitamente señalado en su correspondencia o sus escritos, es posible encontrar dibujos y referencias a esos lugares en los dos libros que publicó, y en las cartas entre sus socios Bermejo y Suárez durante la construcción del edificio.

13. BORCHERS, Juan. Lectura de una obra plástica. Hogar y Arquitectura. N° 87, Madrid. (marzo-abril 1970). p. 60.

14. Jesús Bermejo apunta cinco grandes modificaciones en el proyecto de la Copelec de Chillán. La tercera es: “el desarrollo y conversión de cada elemento del proyecto en lo que llamó «proyecto elemental», capaz de poseer un desarrollo propio y abierto incluso dentro del curso de la ejecución material.” BERMEJO, Jesús. “Introducción”. En: BORCHERS, Juan. Lo plástico. Plástico. Cosa general. Santiago: Ediciones Universidad Central, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Universidad Central de Chile. 2014. p. 9.

15. En los dibujos de Borchers aparece con esa denominación. Véase BORCHERS, Op. Cit., 2014. p. 99. Otras referencias a las anotaciones y denominaciones empleadas por Borchers provienen de esta misma referencia.

16. Borchers lo nombra así en su correspondencia con Jesús Bermejo

para guiarlo en las desiciones a tomar durante la obra. Véase BORCHERS, Juan. Op. Cit, 2014. p. 99.

17. El dibujo se incluye en la correspondencia entre Borchers y Bermejo. Véase BORCHERS, Juan. Op. Cit, 2014. p. 99.

18. Construida entre 1963 y 1964, con ampliaciones y modificaciones de los arquitectos Suárez y Bermejo diseñadas hasta 1988. En 1969 había partes inconclusas como se observan en algunas imágenes. Véase una cronología de la obra «Flor Monstruosa. Alcances teóricos y prácticos en el taller de Juan Borchers para el diseño de la casa Meneses». Tesis para optar al grado de Profesor guía: Fernando Pérez O. Programa de Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005.

19. En este lugar se construyó en 1972 un rincón parcialmente cerrado por un muro en concreto con la figura de un caballo en bajo-relieve, diseñado por Borchers. Este aspecto “inconcluso” de la obra en el momento de las fotografías, se explica en palabras de Borchers como “proyecto abierto”, con partes invariantes y otras que se pueden definir en el tiempo sin alterar la fuerza de la obra como un todo. Véase el artículo del arquitecto “Lectura de una obra plástica. El orden de las ideas”. En: Op. Cit. 1970. p. 60.

20. Véase la foto del interior, Fig. 16.

21. Los otros son, según los dibujos y notas de los arquitectos, los muros curvos de los baños, los muros perforados en ladrillo, la chimenea de la cocina, el muro curvo del patio central, etc.

22. Véase en BORCHERS, Juan. MetaArquitectura. Santiago: Mathesis. 1975. p. 183-186, 200 y 201.

23. Borchers prefiere otras denominaciones para la palabra “muro”: “aislador” a la cual se le adosa alguna cualidad, por ej. “opaco” o “transparente”. El muro del comedor se situaría, en la foto, en una condición intermedia.

24. Julius Shulman se hizo célebre por la sustracción de muebles que solía hacer en los espacios interiores de las casas para lograr en sus fotografías la mayor claridad posible en la lectura de los espacios. La casa Meneses fue sometida, aunque por razones muy diferentes, a un tratamiento similar: evitar toda alusión convencional a determinaciones funcionales como “comedor” o “estar”.

25. En *Hogar y Arquitectura* se intentó auxiliar las fotografías de Patricio Guzmán con planos de las obras. Las puntuales referencias al texto de Borchers que acompaña su publicación bastan para situarlas en el campo conceptual del que forman parte.

26. LE CORBUSIER. Cuaderno de apuntes 70 (1024). En: DE FRANCLIEU, Françoise (ed). Le Corbusier Carnets. Volume 4, 1957-1964. Paris: Herscher, Dessain et Tolra, 1982. Citado en GARGIANI, Roberto; ROSELLINI, Anna. Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface materials and Psychophysiology of Vision. Oxford / Lausanne: Routledge / EPFL Press, 2011. p. 1, 579. En itálicas en el original.

Andres Tellez Tavera

Profesor Asociado, Escuela de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Finis Terrae, Santiago.

Arquitecto, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia; Magíster en Arquitectura y Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente y académico desde 1997 en las universidades de Santiago, Andrés Bello, Diego Portales y Finis Terrae; y en el programa de Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile entre 2002 y 2015. Investigador sobre arquitectura moderna y fotografía en Chile, autor y co-autor de libros, capítulos y artículos publicados en Chile, Brasil, Argentina y Francia. Miembro de la organización Docomomo International. Coordinador de Investigación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Finis Terrae, Santiago desde 2022. atellez@ufi.cl

Fuente de financiamiento. Este artículo es derivado de la tesis doctoral Imágenes de modernidad. Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile, 1930-1970, dirigida por Hugo Mondragón L., Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2016. El autor contó con una beca Conicyt de Formación de Capital Humano Avanzado y becas complementarias de la P.U.C.

Bibliografía

BAJAC, Quentin. «Expressing Architecture». En: Le Corbusier and Lucien Hervé. The Architect and the Photographer A Dialogue. Londres: Thames and Hudson, 2011. P. 11-16.

BANHAM, Reyner. The New Brutalism – Ethic or Aesthetic. New York: Reinhold Publishing Corp., 1966.

BERGDOLL, Barry. «Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l’objectif des archives photographiques du MoMA. En: BENTON, Tim et. al. Fondation Le Corbusier (Ed). Le Corbusier Aventures photographiques. Paris: Éditions de La Villette, 2014.

BERGDOLL, Barry; BOONE, Véronique; PUTTERMANS, Pierre. Lucien Hervé. L’oeuil de l’architecte. Bruselas: CIVA, 2005.

BERGUERA, Iñaki (ed.) Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965. Madrid: La Fábrica, 2014.

BORCHERS, Juan. Institución arquitectónica. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1968.

BORCHERS, Juan. Lo plástico. Plástico. Cosa general. Santiago: Ediciones Universidad Central, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Univer-sidad Central de Chile. 2014.

GARGIANI, Roberto; ROSELLINI, Anna. Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface materials and Psychophysiology of Vision. Oxford / Lausanne: Routledge / EPFL Press, 2011.

GUZMÁN CAMPOS, Patricio. Chile en la retina. Santiago: LOM, 2014.

MORENO, José. FRESARD, Denise. (ed) Una re-visión al Rostro de Chile 1960-2005. [Catálogo de exposición]. Santiago: Larrea, Miguel Ángel; Oropesa C., Fabiola (prod), 2005.

PÉREZ, Fernando. «El peso de las palabras». En: Torrent, Horacio (comp.). Revistas, arquitectura y ciudad. Representaciones en la cultura moderna. Santiago: Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile; Pamplona: T6) Ediciones, 2014. P. 105-124.

PÉREZ, Fernando. «Copelec Cooperativa de Servicios Eléctricos. La física y la carne». En: ARAVENA, Alejandro et. al. Los hechos de la arquitectura. Santiago: Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999. P. 238-247.

PEREZ, Fernando; PÉREZ DE ARCE, Rodrigo; TORRENT, Horacio. QUANTRILL, Malcolm (ed). Chilean Modern Architecture since 1950. Houston: Texas A&M University Press, 2010.

SAROVIC, Marcelo. «Edificio Copelec 1960 / 1966. Lecturas a partir de una maqueta». En: Actas Patrimonio Moderno 1er. Seminario Docomomo Chile. (Santiago 5,6 y 7 de octubre de 2005). Santiago: Docomomo Chile, 2005. P. 68-72.

VIAL, Magdalena; AVENDAÑO, Mario; MONTREAL, Rafael. «Hormi-gón visto. La expresión del hormigón y su valoración». En: AUCA N° 19, Santiago (1970). P. 19-21.

VERDE ZEIN, Ruth. «Tradição moderna e cultura contemporânea. A contribuição do brutalismo dos anos 1950-70 no Brasil e alhures». En: Leituras críticas / Ruth verde Zein. São Paulo: Romano Guerra; Austin, TX: Nhamerica, 2018. P. 211-248.

ZIMMERMAN, Claire. Photographic Architecture in the Twentieth Centu-ry. Minneapolis: Minnesota University Press, 2014.