UNIVERSIDAD CATOLICA
DE LA SANTISIMA CONCEPCION

Facultad de Comunicación, Historia y Ciencias Sociales

Magíster en Historia

ENTRE TRIUNFADORES Y VENCIDOS: REPRESENTACIONES FOTOGRÁFICAS DURANTE LA GUERRA DEL PACÍFICO (1879-1884)

Estudiante

Josefa Vergara Alvarado.

Profesor guía

Dr. Mauricio Rubilar Luengo.

Concepción, Campus San Andrés, a 6 de mayo de dos mil veinticuatro.

AGRADECIMIENTOS

Al concluir esta etapa académica, deseo expresar mi profundo agradecimiento a todas las personas que, de diversas maneras, han contribuido a lo largo de este proceso. Este logro, sin duda, se gestó mediante un esfuerzo colectivo, una colaboración que ha enriquecido cada paso de mi travesía académica.

En primer lugar, quiero dirigir mi gratitud hacia Dios, mi guía constante y fuente de fortaleza, especialmente en los momentos más desafiantes. Además, reconozco el respaldo incondicional de mi familia, conformada por mis padres, Milay Alvarado y Jorge Vergara, mis hermanos, Camila Vergara y Franco Peña, y mi sobrina Amparo. A lo largo de este periodo, han sido una constante fuente de amor y apoyo incondicional, reforzando mis habilidades y confiando en mi potencial, lo que ha favorecido esencialmente a mi desarrollo. Asimismo, agradezco a mis amistades, especialmente a Catalina Manríquez, cuyo afecto constante y palabras de aliento han sido pilares fundamentales para alcanzar metas que, de otra manera, quizás no me habría atrevido a perseguir.

En el contexto de la exploración de archivos, deseo agradecer a las siguientes personas y entidades. Agradezco a Carolina Suaznábar del Museo Histórico Nacional y a la Biblioteca Nacional de Chile, así como a Carolina Herbstaedtla del Departamento Cultural, Histórico y de Extensión del Ejército. Igualemnte, deseo extender mi gratitud a la Biblioteca Nacional del Perú, a Christian Villegas del Instituto Riva-Agüero y al Centro de Estudios Histórico y Militares del Perú. Su ayuda ha sido invaluable y ha enriquecido enormemente mi trabajo de investigación. Especial reconocimiento al encargado del Museo Fundación Guerra del Pacífico Domingo de Toro Herrera, Marcelo Villalba, por compartir generosamente sus conocimientos y algunas de sus maravillosas colecciones. Durante mi viaje a Perú, destaco la colaboración invaluable de Micaela Astete del Archivo Histórico de Marina, del Dr. Gerardo Trillo y Renzo Babilonia cuya hospitalidad y orientación fueron esenciales, enriqueciendo mi viaje por Lima.

Finalmente, mi sincero agradecimiento al Dr. Mauricio Rubilar, mi mentor académico. Colaborar con él ha dejado una marca significativa en mi crecimiento como

investigadora y en mi desarrollo personal. Su compromiso con el éxito de sus estudiantes es algo que aprecio profundamente; sus orientaciones y respaldo fueron elementos fundamentales en mi trayectoria académica.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **1**

CAPÍTULO I: EXAMEN CRÍTICO DEL PANORAMA ACTUAL DEL CONOCIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA **7**

1.1. ESTUDIO HISTORIOGRÁFICO DE LA FOTOGRAFÍA: ALGUNAS PERSPECTIVAS Y CONTRIBUCIONES DEL SIGLO XIX A LA ACTUALIDAD 8
1.1.1. FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO 8
1.1.2. FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN EL SIGLO XIX 10
1.1.3. CASO CHILENO 12
1.1.4. CASO PERUANO 16
1.2. LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIGO DEL PASADO: UNA PERSPECTIVA TEÓRICA 18
1.2.1. REPRESENTACIÓN 18
1.2.2. FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO 19
1.2.3. FOTOGRAFÍA DE GUERRA 21

CAPÍTULO II: DESTELLOS DE CONMOCIÓN. LA REVOLUCIÓN VISUAL DE LA FOTOGRAFÍA Y SU HUELLA EN LA GUERRA DEL PACÍFICO **24**

2.1. EXPLORANDO LA MODERNIDAD: UNA REVOLUCIÓN VISUAL EN TECNOLOGÍA Y PROGRESO 25
2.1.1. REVELANDO EL TIEMPO, A TRAVÉS DE UNA BREVE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA 27
2.1.1.1. Daguerrotipo *30*
2.1.1.2. Calotipo *31*
2.1.1.3. Colodión húmedo *32*
2.1.1.4. Carte de visite *34*
2.1.1.5. Kodak *36*
2.1.1.6. Fotograbado *37*
2.2. LA ODISEA DE *L'ORIENTAL HYDROGRAPHE*: LA IRRUPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN AMÉRICA LATINA 39
2.2.1. EL DAGUERROTIPO EN CHILE, SU LLEGADA E IMPACTO EN LA SOCIEDAD 41
2.2.2. EL DAGUERROTIPO EN PERÚ, SU LLEGADA E IMPACTO EN LA SOCIEDAD 44
2.3. INSTANTÁNEAS DE CONTIENDA: LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN EL SIGLO XIX 46
2.3.1. LA GUERRA DEL PACÍFICO A TRAVÉS DEL LENTE DE LA FOTOGRAFÍA 50
2.3.1.1. Capturando la historia: Spencer y Courret, fotógrafos emblemáticos de la Guerra del Pacífico. *53*
2.3.1.1.1. Eduardo Clifford Spencer (1844-1914) 53
2.3.1.1.2. Michel Eugène Courret (1839-1920) 56

CAPÍTULO III: REPRESENTACIONES VISUALES. LA GUERRA DEL PACÍFICO A TRAVÉS DEL OBJETIVO FOTOGRÁFICO **60**

3.1. INFLUENCIA SOCIOCULTURAL DE LA GUERRA DEL PACÍFICO 61
3.2. METODOLOGÍA 66
3.3. DESENTRAÑANDO EL RELATO DE LA GUERRA DEL PACÍFICO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS FOTOGRÁFICO 71

CONCLUSIONES **178**

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA **189**

FUENTES PRIMARIAS 189
BIBLIOGRAFÍA 192

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1: Eduardo Spencer. (1879). Compañía Beneficiadora de Metales……...…71

Fotografía 2: Eduardo Spencer. (1879). Ejército chileno en Antofagasta. Campamento del Chacabuco y de Zapadores……74

Fotografía 3: Eduardo Spencer. (1879). Batería del acorazado Blanco Encalada……..77

Fotografía 4: Eduardo Spencer. (1879). Tripulación del "Cochrane", en el combate Naval de Angamos…….....81

Fotografía 5: Eduardo Spencer. (1879). Monitor Huáscar…….……85

Fotografía 6: Eugène Courret. (1879). Soldados peruanos de la guerra con Chile en 1879: Srs. Ribeyro, Benavides, Romano, Tudela y otros……...…….88

Fotografía 7: Eduardo Spencer. (1879). Pisagua. Desembarque de tropas del Ejército expedicionario en la tarde del 2 de noviembre…….....…91

Fotografía 8: Eduardo Spencer. (1879). Pisagua. El incendio provocado por las bombas de los cañones de la Escuadra…….…….94

Fotografía 9: Eduardo Spencer. (1879). Pisagua, primer territorio peruano capturado por el Ejército……..……...…98

Fotografía 10: Eduardo Spencer. (1879). Regimiento chileno 2do de Línea, a meses de ser derrotado en Tarapacá……..…….....101

Fotografía 11: Eduardo Spencer. (1880). Plaza de Tacna…….……...……105

Fotografía 12: Eduardo Spencer. (1880). Ametralladoras…….……...…109

Fotografía 13: Eduardo Spencer. (1881). Morro de Arica……..……..……113

Fotografía 14: Eduardo Spencer. (1880). Curayacu……..……...117

Fotografía 15: Eduardo Spencer. (1881). Regimiento de Colchagua……..…..……120

Fotografía 16: Eduardo Spencer. (1881). Fortaleza peruana……..……...…123

Fotografía 17: Eduardo Spencer. (1881). Chorrillos……..……...……126

Fotografía 18: Eduardo Spencer. (1881). Campo de batalla……..……...130

Fotografía 19: Eugène Courret. (1881). Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, Batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico……..135

Fotografía 20: Eugène Courret. (1881). Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881…….…….…139

Fotografía 21: Eugène Courret. (1881). Vista de la Glorieta de Chorrillos…….……..142

Fotografía 22: Eugène Courret. (1882). Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación……..……145

Fotografía 23: Eduardo Spencer. (1881). Lima……148

Fotografía 24: Eduardo Spencer. (1881). Entrada a Lima……152

Fotografía 25: Eduardo Spencer. (1881). Guerra con Chile-Ocupación de Lima…….……155

Fotografía 26: Eugène Courret. (1881). Guerra con Chile……...……156

Fotografía 27: Eugène Courret. (1882). Cantinera, camillero y oficial del Ejército de Chile……..……162

Fotografía 28: Eugène Courret. (1883). Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres……..……166

Fotografía 29: Eduardo Spencer. (1881). Recibimiento en la Alameda……..…….……171

Fotografía 30: Eduardo Spencer. (1881). Arco de los obreros…….……....174

INTRODUCCIÓN

En 1839, se desata un acontecimiento histórico monumental: el advenimiento de la fotografía. Este descubrimiento, revolucionario en cuanto a la representación visual, marcó el comienzo de una nueva era en la manera en que percibimos y documentamos el mundo que nos rodea. La fotografía se convirtió en una compañera inseparable en la vida cotidiana de las personas, incluso en tiempos de conflicto, un escenario que las expresiones artísticas ya habían explorado durante siglos.

Con su capacidad única para capturar la realidad de forma tangible, la fotografía se extendió por todo el globo, llegando incluso a rincones remotos como Perú en 1842 y Chile en 1843. Este medio dejó una marca indeleble en la identidad de cada nación, ofreciendo una ventana hacia su historia y cultura.

No mucho tiempo después de su llegada a estas tierras, la región se vio inmersa en un conflicto bélico de magnitudes notables: la Guerra del Pacífico, también conocida como la guerra del salitre, que tuvo lugar entre 1879 y 1884. Aunque este episodio ha sido objeto de exhaustivos análisis, en su mayoría desde perspectivas políticas y económicas, utilizando principalmente fuentes escritas, aún queda un vasto campo por explorar desde la mirada de la investigación histórica.

Las fotografías de la época ofrecen una ventana única hacia los eventos y las personas involucradas en este conflicto, permitiéndonos profundizar en sus impactos sociales, culturales y humanos. Así, la fotografía se instituye como un testigo silencioso de la historia, una herramienta invaluable para comprenderla en toda su complejidad. En este sentido, la conexión entre el advenimiento de la fotografía y la Guerra del Pacífico se convierte en un testimonio elocuente de la manera en que el medio visual ha dejado una huella indeleble en la narrativa histórica de la región.

En este contexto, cuando nos referimos a *Entre triunfadores y vencidos: representaciones fotográficas durante la Guerra del Pacífico (1879-1884)*, es imperativo subrayar que se alinea con los principios de la Historia Sociocultural, invitándonos a

examinar más allá de los eventos militares y políticos, para sumergirnos en las capas más profundas de la sociedad y la cultura de la época.

Bajo este escenario, la relevancia de la imagen, en especial de la fotografía, como testigo histórico adquiere un protagonismo ineludible al capturar instantes congelados en el tiempo, ofreciendo una ventana única hacia el pasado. Por ende, la investigación se propone realizar un análisis comparativo de las fotografías tomadas durante la Guerra del Pacífico en Chile y Perú (1879-1884), adoptando una perspectiva sociocultural y enfocándose en el marco teórico de la representatividad, explorando los aspectos simbólicos que emanan del análisis fotográfico

Progresivamente, hemos dejado atrás la búsqueda de una narrativa histórica convencional para adentrarnos en una trama más rica en matices culturales y sociales, con sus respectivas derivaciones. Esto conlleva que los historiadores y las historiadoras se vean exigidos a explorar fuentes nuevas, distintas a los documentos oficiales, ante la limitación de estos para abarcar toda la información necesaria[1]. La imagen surge como una fuente histórica que revela lo inefable con las palabras, aprehendiendo el pasado de manera más viva. A pesar de su potencial, son escasos quienes se introducen en archivos fotográficos, y cuando lo hacen, suele ser con una perspectiva meramente ilustrativa, sin profundizar en un análisis más penetrante.

Así pues, nos encontramos con la pregunta fundamental: ¿Por qué deberíamos dedicarnos al estudio de las representaciones fotográficas durante la Guerra del Pacífico? Las razones son decisivas. En primer lugar, este conflicto bélico entre Chile y Perú marcó un hito al ser documentado a través de cámaras fotográficas, inaugurando así una nueva era en la historia visual de los conflictos armados. En segundo lugar, la guerra no se limitó al teatro de operaciones militares, sino que se extendió al ámbito propagandístico, donde las imágenes captadas por la fotografía asumieron un papel significativo en la configuración de narrativas simbólicas. Es a través de estas representaciones visuales que se articuló y difundió tanto el

[1] Peter Burke, *Visto y no visto*. *El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 8.

discurso oficial como las percepciones colectivas de los bandos contendientes y de la opinión pública internacional[2]. Godoy, por su parte, destaca que:

> La práctica fotográfica configuró un precedente clave en el intento por entender mejor aquel conflicto, aquellas tierras desérticas de la frontera chileno-peruana ya no quedarían solo en la memoria de quienes vivieron la guerra o en sus testimonios escritos y orales, si no que plasmarían una prueba de "realidad" innegable de que la guerra aconteció al momento en que se fotografiaron los campos de batalla, los soldados y oficiales, los campamentos y las vistas que dejará la guerra atrás de sí[3].

Es pertinente destacar que esta área específica ha sido poco explorada, posiblemente porque otros aspectos han recibido mayor atención. Situación comprensible dado el reciente enfoque de la historiografía hacia nuevas áreas con perspectivas más sociales y culturales. Muchos han pasado por alto el potencial de la fotografía como herramienta para comprender eventos históricos, relegándola a un papel secundario y considerándola únicamente como un complemento de los textos oficiales.

Entonces surge la cuestión: ¿Por qué emprender un estudio comparativo? La motivación radica en que mayoría de las investigaciones han sido dominadas por historiografías nacionales, limitando nuestra comprensión completa de cómo se han construido y representado las narrativas de la guerra en ambos países. Debido a aquello, proponemos un estudio comparativo centrado en las representaciones fotográficas de la Guerra del Pacífico (1879-1884) en los contextos chileno y peruano. Al hacerlo, buscamos llenar el vacío en la investigación histórica y explorar las diferentes formas en que se ha interpretado el conflicto en cada país. Este enfoque nos lleva a plantear nuevas interrogantes que guiarán nuestro estudio, las cuales buscaremos responder mediante la formulación de objetivos específicos.

Las preguntas de investigación sumergen nuestro análisis en la esencia de las representaciones simbólicas presentes en la fotografía de un conflicto histórico particular: el

---

[2] Renzo Babilonia, "Memoria de una invasión. La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)", *Revista de la facultad de Comunicación de la Universidad de Lima* 14*,* n.° 4 (2006): 162.
[3] Eduardo Godoy, "Escenografía de guerra en la Guerra del Pacífico 1879-1884", *Academia de Historia Militar*, (2017): 9.

enfrentamiento entre Chile y Perú. En esta exploración, indagamos en ¿Cómo son las representaciones simbólicas de la fotografía de la Guerra del Pacífico? ¿En qué consistió la fotografía de guerra en la segunda mitad del siglo XIX y cómo fue desarrollada en el contexto de Guerra del Pacífico? ¿Quiénes eran los principales fotógrafos de la Guerra del Pacífico? ¿Cuál era el rol social que cumplieron las fotografías de la Guerra del Pacífico?

La estructura de los objetivos de la investigación está diseñada para abordar las inquietudes planteadas. El objetivo general busca realizar un análisis comparativo de las representaciones simbólicas en la fotografía de la Guerra del Pacífico. A su vez, los objetivos específicos se enfocan en describir la fotografía de guerra en la segunda mitad del siglo XIX, distinguir a los principales fotógrafos del conflicto y comprender el rol social que cumplen estas imágenes.

La hipótesis planteada resalta la singular capacidad de la fotografía para evocar de manera vívida el pasado, proporcionando elementos esenciales para la comprensión de fenómenos históricos. Postulamos que las representaciones fotográficas en el contexto de la guerra son expresiones fundamentales de la nacionalidad, ideología y símbolos, desempeñando una función propagandística. Desde esta perspectiva, nuestra hipótesis sostiene que, al realizar un análisis comparativo de las representaciones simbólicas en la fotografía de la Guerra del Pacífico, se evidencian diferencias en las perspectivas de Chile y Perú acerca del conflicto bélico. Observamos que el vencedor, en este caso Chile, emerge una narrativa de cohesión, superioridad y orden. Las fotografías transmiten la impresión de un ejército organizado y disciplinado, ostentando una clara ventaja sobre su oponente. El país vencedor se retrata en un plano elevado, tanto física como simbólicamente, proyectando una imagen de dominio y control sobre la situación. Cada detalle de estas imágenes parece estar diseñado para reforzar la noción de superioridad.

En cambio, las representaciones peruanas ofrecen un enfoque distinto. Aquí, se destaca más bien las consecuencias devastadoras del conflicto. Las imágenes muestran el sufrimiento humano, la destrucción de ciudades y la pérdida de vidas. El objetivo parece ser comunicar el impacto desgarrador que la guerra tuvo en la población y en el país en su conjunto. El enemigo se presenta como un destructor implacable, dejando a su paso un rastro de desolación.

Desde una perspectiva metodológica de la Historia Cultural, nos adentramos en el concepto de "representación"[4] como las diversas formas en que una sociedad específica percibe y comprende la realidad en un momento determinado. La investigación se enfoca en las representaciones fotográficas, resaltando la fotografía como una práctica cultural y social del siglo XIX que refleja la cosmovisión de la época. Además, la comparación se erige como un elemento clave en este análisis histórico, con la intención de contrastar las representaciones fotográficas de la Guerra del Pacífico en Chile y Perú, evitando los enfoques nacionalistas tradicionales.

Concretamente, el modelo metodológico adoptado sigue la propuesta de Félix del Valle, quien distingue tres modos de vinculación de la fotografía con el mundo: epistémico, simbólico, y estético. Se subraya la importancia de analizar la riqueza polisémica de las imágenes, considerando tanto su connotación como su denotación, y prestando especial atención a la audiencia a la que están destinadas[5].

El corpus de análisis incluye 30 fotografías de retratos y vistas, capturadas por Eduardo Spencer y Eugène Courret durante la Guerra del Pacífico (1879-1884). Estas imágenes han sido seleccionadas minuciosamente, atendiendo a su representatividad para los propósitos del estudio. En su conjunto, ofrecen una ventana singular para distinguir las diferentes representaciones fotográficas de los dos países protagonistas del conflicto: Chile y Perú. La exclusión de Bolivia se debe a la escasez de material fotográfico disponible que permita una comprensión completa del desarrollo del conflicto, carencia que se ve agravada por su retirada temprana del escenario bélico, limitando aún más la disponibilidad de documentos visuales para un análisis integral.

Las fotografías escogidas provienen de diversas fuentes, como álbumes específicos en el Museo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca Nacional del Perú, el Instituto Riva-Agüero, Archivo de la Marina del Perú, *Álbum Gráfico Militar de*

[4] Este concepto, propuesto por Roger Chartier, emerge como un elemento crucial dentro del ámbito de los estudios históricos, particularmente en el marco de la Historia Cultural. Su significancia y desarrollo se abordarán de manera más detallada en el Capítulo 1.

[5] Félix Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía". *Congreso Internacional sobre las Imágenes e Investigación Social*, organizado por Dr. José María Mora, México DF: Instituto de Investigaciones, 2002. Es necesario señalar que la metodología de este trabajo se detallará en el Capítulo 3, con el propósito de facilitar la comprensión del análisis fotográfico realizado mediante el método propuesto por el autor.

Chile y el *libro Guerra y fotografía, Perú (1879-1929)*. La diversidad de estas fuentes y la multiplicidad de prácticas culturales evidencian la complejidad inherente al análisis histórico propuesto.

La investigación se estructura en tres capítulos esenciales con el propósito de ofrecer una visión completa del tema desde una perspectiva histórica. En el primer capítulo, se lleva a cabo una revisión de los trabajos clave asociados con la temática, junto con una discusión teórica que explora los conceptos cardinales para fundamentar el estudio, en donde se valoran los aportes provenientes de diversas disciplinas de las ciencias sociales, no limitándose únicamente al ámbito histórico.

El segundo capítulo aborda los antecedentes históricos indispensables para comprender el problema de investigación, con especial énfasis en la historia de la fotografía. Se explora la revolución que esta forma de arte representó en el momento de su creación, así como su evolución técnica a lo largo del tiempo. Se examina también el momento en que la fotografía llegó a Chile y Perú, y el impacto que tuvo en la región. Luego, se profundiza en el papel que desempeñó durante las guerras del siglo XIX, particularmente en el conflicto bélico en cuestión. En este contexto, se ofrece una breve reseña biográfica de los fotógrafos renombrados de la Guerra del Pacífico, lo que contribuye a una comprensión más profunda de la importancia histórica de las imágenes capturadas durante ese periodo.

En el tercer capítulo, se estudia el impacto sociocultural de la Guerra del Pacífico, abordando las diversas dimensiones en las que este conflicto influyó en la cultura y sociedad de ambos países, destacando los imaginarios que desempeñaron un papel crucial en este proceso. Se presenta la metodología utilizada para analizar las imágenes relacionadas con la guerra, seguida por un análisis detallado de las representaciones fotográficas de Chile y Perú como fuentes primarias. Este análisis proporciona una visión profunda de cómo estos registros apoyaron al paisaje sociocultural de la época, la percepción pública y la memoria histórica de la guerra.

CAPÍTULO I: EXAMEN CRÍTICO DEL PANORAMA ACTUAL DEL CONOCIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA

1.1. Estudio historiográfico de la fotografía: algunas perspectivas y contribuciones del siglo XIX a la actualidad

El estado del arte constará de cuatro ejes fundamentales con el objetivo de reconocer los trabajos realizados por diferentes autores y desde diversas disciplinas, acerca de la temática y sus aportes respectivos; los ejes son fotografía como documento histórico, fotografía de guerra siglo XIX, caso chileno y caso peruano.

1.1.1. Fotografía como documento histórico

Una obra clave es el libro de la fotógrafa Gisèle Freund, escrito en el año 1983 y titulado *La fotografía como documento social.* Freund, a través del análisis de la historia de la fotografía, sostiene que existe una estrecha relación entre la estética y la fotografía, en donde las formas artísticas reflejan la cultura de una sociedad. De esta manera, la autora realiza un breve recorrido por las principales etapas en que la fotografía ha tenido un papel fundamental en la construcción de nuestra visión del mundo, evidenciando que la importancia de estos registros es que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento, convirtiéndose así en un verdadero documento social[6].

Asimismo, el sociólogo Pierre Bourdieu en su libro *Arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía,* llevado a cabo en el año 2004, establece que los registros fotográficos son representaciones simbólicas de una época determinada, por lo que revela una mirada del contexto en que se halla inserta, rompiendo con la idea que acompañaba a la cámara desde su invención, la noción de que la fotografía correspondía a un registro realista y objetivo de la realidad. Por tanto, defiende el valor de la fotografía es la transmisión alegórica, en donde su uso está sujeto a categorías que organizan la visión del mundo de su entorno, por lo que, al analizarlas, debemos tener en cuenta esta significación de su mensaje[7].

Siguiendo esta línea, el historiador Peter Burke, en su libro escrito en el año 2005 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* afirma que a pesar de que el concepto de fuentes históricas se ha ampliado, incorporando, por ejemplo, fuentes orales y visuales, la mayoría los historiadores e historiadoras siguen apegados a las más tradicionales.

[6] Gisèle Freund, *Fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983).
[7] Pierre Bourdieu, *Arte medio*: *ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).

A parir de aquello, en su obra posiciona a los testimonios visuales como verdaderos documentos históricos dignos de ser trabajados, no como meras ilustraciones que reafirman aspectos señalados por los documentos escritos, sino que también como objetos de estudio por sí mismos. De esta forma, incentiva al investigador hacer debido uso de ellas, teniendo en consideración, al igual como lo plantea Bourdieu, que las imágenes no son espejo, reflejo de la realidad, sino que dan testimonio de las formas estereotipadas y cambiantes en que un de individuo ve el mundo social[8].

Emilio López, en sus investigaciones reúne las perspectivas mencionadas anteriormente, el antropólogo nos entrega una visión clara acerca del valor que tiene la fotografía como documento histórico y antropológico. En su artículo *La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología,* realizado el año 2005, sostiene la tesis de que los registros fotográficos son excelentes documentos visuales que les sirven a diferentes ramas de las ciencias sociales gracias a su función documental, registrando fenómenos históricos relevantes. Sin embargo, indica que aún son muy pocos los estudios que tienen a la fotografía como principal fuente. Por este motivo, nos ofrece, desde la teoría, un camino metodológico para que los investigadores puedan realizar indagaciones centradas en la fotografía[9].

Más tarde, en el año 2015, el mismo autor lleva a cabo un trabajo titulado *El historiador y la fotografía: una relación antropológica,* en donde da un paso más allá, enfatizando los desafíos que deben enfrentar los historiadores y las historiadoras al decidir estudiar las fotografías como documentos históricos, en donde la cuestión principal es que requieren una formación multidisciplinaria. Además, en este artículo se insta a superar la fotohistoria, es decir, hacer historia de la fotografía y avanzar hacia hacer historia con la fotografía, abriendo la posibilidad de la construcción de una narrativa histórica con testimonios visuales, instaurando una tendencia historiográfica consolidada[10].

[8] Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*.
[9] Emilio Lara, "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología", *Revista de Antropología Experimental* 5, n.° 10 (2005): 1-28.
[10] Emilio Lara, "El historiador y la fotografía: una relación antropológica", *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía* 5, (2015): 75-99.

1.1.2. Fotografía de guerra en el siglo XIX

La historiografía española es una de las que más se ha dedicado al estudio de la fotografía de guerra y sobre los inicios del fotoperiodismo, esencialmente durante estos últimos años con la publicación de diversos artículos revistas.

Bajo este contexto, aparece el trabajo realizado en el 2005 por la historiadora Alicia Alted, *El instante congelado del exilio de los niños de la guerra civil española,* en donde trabaja fotografías de la Guerra Civil española (1936-1939), relacionada a la infancia. La relevancia de abordar este proceso, es que es considerado el primer conflicto bélico que tuvo una cobertura total, gracias al trabajo de los fotógrafos que reportaron. A partir de aquello, la autora brinda un enfoque diferente para estudiar la fotografía de guerra, en el que busca reconstruir una narrativa a través de los registros fotográficos, fundamentalmente en lo que tiene que ver con el fenómeno de las evacuaciones de niños y niñas al extranjero promovidas a nivel de gobierno, evidenciando que fueron las principales víctimas de este conflicto[11].

Por su parte, Antonio Palma, cinematógrafo, realizó un artículo en el 2014, el cual es denominado *Enrique Facio y el nacimiento de la fotografía de guerra en España.* El autor tiene como objetivo vislumbrar los comienzos de la fotografía de guerra en España, los cuales están ligados a los registros de Enrique Facio durante la Guerra de África (1859-1860). A partir del estudio de las capturas de quien es considerado como el primer fotoperiodista español, nos da conocer rasgos claves de la fotografía de guerra del sigo XIX, como, por ejemplo, las limitaciones técnicas, el estilo heroico en que se retrataba los campos de batallas y la importancia propagandística de estas capturas, ya que el destinatario final era el Estado, por lo que como indica Palma, se lleva a cabo una censura acerca de qué aspectos de la guerra se quieren mostrar a la opinión pública[12].

La socióloga Raquel Clavería en el año 2015, llevó a cabo una obra que sirve como guía para la presente investigación. En su artículo denominado *Valor social de la fotografía de guerra: Robert Capa en la Guerra civil española,* elabora un análisis de las famosas fotografías de Robert Capa, integrando la sociología, la fotografía y la documentación. Su

[11] Alicia Alted, "El instante congelado del exilio de los niños de la guerra civil española", *Deportate, Esuli, Profughe* 3, (2005): 263-281.
[12] Antonio Palma, "Enrique Facio y el nacimiento de la fotografía de guerra en España", *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.° 9 (2005): 298-324.

contenido consiste en el nacimiento de la fotografía y los comienzos de la fotografía de guerra, identificando la Guerra Civil Española como precursora de la fotografía de denuncia social. Aunque esta guerra tuvo lugar a principios del siglo XX (1936-1939), es crucial mencionarla ya que proporciona herramientas esenciales para llevar a cabo investigaciones de este tipo. Al examinar cada fotografía minuciosamente, se puede desentrañar lo que muestra y lo que pretende transmitir, permitiendo rescatar su verdadero valor. De este modo, se busca revelar la auténtica importancia de la fotografía social[13].

En fecha más reciente, en el año 2020, Juan Sánchez, fotógrafo y académico, publica el artículo de revista *Imágenes de la guerra del Rif (1921-1927) en la prensa ilustrada. La fotografía como elemento comunicativo* en donde, por medio de metodologías cualitativas y cuantitativas, configura un análisis de las fotografías de guerra en seis medios que forman parte de los grupos informativos más relevantes de la época, Prensa y Prensa Gráfica. Sánchez no solo se detiene en revelar los aportes de los reporteros gráficos, sino que también pretende estudiar su función y su relación con los medios, estableciendo que las imágenes, ya sea de combate o de la vida cotidiana, ofrecieron un relato de alto impacto en la opinión pública, recayendo su principal valor en la constitución de una narrativa visual del conflicto[14].

Si nos alejamos de España, encontramos un artículo llamado *La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865)* realizado por el historiador Marco Rodríguez en el año 2009. En este trabajo se establece que la Guerra de Secesión (1861-1865) marca un punto de inflexión en la evolución de la fotografía, debido a que le mostró al espectador los horrores de la guerra, convirtiéndolo en un elemento propagandístico. Lo distinguido de este estudio es que entrega una descripción minuciosa acerca de las técnicas que se utilizaban para fotografiar la guerra, y cómo esta se logró acercar a la sociedad mostrando lo que realmente ocurría en el campo de batalla sin un afán documental[15].

También existe otra investigación que se refiere a la fotografía de guerra de una manera más amplia. Su título es *Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en occidente*, su autora

[13] Raquel Clavería, "Valor social de la fotografía de guerra: Robert Capa en la Guerra Civil española", *Documentación de las Ciencias de la Información,* n.º 38 (2015): 223-244.
[14] Juan Sánchez, "Imágenes de la guerra del Rif (1921-1927) en la prensa ilustrada. La fotografía como elemento comunicativo", *Historia y comunicación social* 26, n.º 2 (2020): 567-582.
[15] Marco Rodríguez, "La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865)", *Clío redieris* 35, (2009): 1-15.

es la historiadora Laura Ibáñez quién lo escribió en el año 2013. El artículo corresponde a una reflexión acerca de la presencia del cuerpo en la fotografía de guerra en occidente. Señala que la guerra siempre ha sido un acontecimiento noticioso, desde el nacimiento de la fotografía, esta se ha interesado por los conflictos bélicos, dando paso a un nuevo género periodístico: el fotoperiodismo. De acuerdo a aquello, estudia el desarrollo de la fotografía y la evolución de la imagen del cuerpo en la Guerra de Crimea, Guerra de Secesión, Primera Guerra Mundial, Guerra Civil Española y Segunda Guerra Mundial, defendiendo la idea de que el cuerpo muerto que se evidencia a través de las fotografías, es de carácter social ya que, contribuye a la configuración de la percepción que la sociedad tiene acerca de la muerte. Entonces, ofrece un nuevo componente en donde la fotografía se vuelve importante para el ser humano[16].

1.1.3. Caso chileno

En Chile, hay varios trabajos que abordan la Guerra del Pacífico desde diferentes enfoques y aristas. En lo que respecta a la imagen, Benjamín Vicuña, apenas terminaba el conflicto bélico, publica su obra de dos tomos, escrita entre los años 1831-1886, titulada *El Álbum de la gloria. Homenaje al Ejército i Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres marinos i soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico 1879-1883.* Este escrito trata sobre el Ejército y a la Armada de Chile, donde a través de breves reseñas biográficas que abordan aspectos de vida como nacimiento, estudios, familia, acompañadas por ilustraciones de Luis Fernando Rojas, rinde homenaje a los tenientes, sargentos, comandantes, guardia marinos y soldados, caídos en la Guerra del Pacífico (1879-1881)[17].

También se encuentra el *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)* realizado por José Bisama en el año 1909. Corresponde a un catálogo de la mayoría de las fotografías de la Guerra del Pacífico tomadas por Eduardo Spencer, el enviado del gobierno de Aníbal Pinto, las cuales, hasta entonces, sólo tenían acceso grupos particulares de la sociedad chilena. Además, incluye relatos de militares y diplomáticos que

[16] Laura Ibáñez, "Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en occidente", *Revista Nuevas Tendencias en Antropología,* nº. 4 (2003): 173-200.
[17] Benjamín Vicuña, *El Álbum de la gloria. Homenaje al Ejército i Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres marinos i soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico 1879-1883* (Santiago: Imprenta Cervantes, 1831-1886).

participaron directamente en el conflicto, con el objetivo de contextualizar las imágenes plasmadas[18].

El historiador Gonzalo Leiva en 1999, lleva a cabo un trabajo titulado *Representación fotográfica en la Guerra del Pacífico: una visión chilena,* en donde al examinar las fotografías de la sociedad Díaz & Spencer, detecta una perspectiva que las interpreta como portadoras de discursos ideológicos victoriosos. En este contexto, argumenta que la cobertura de las campañas bélicas refleja un esfuerzo documental limitado, circunscrito a lo que él conceptualiza como "modernidad periférica". Este término se presenta como un paradigma intrigante, utilizado por Leiva para analizar la representación fotográfica en la Guerra del Pacífico desde una perspectiva chilena[19].

En 2007, el historiador Mauricio Pelayo publica su libro *Retratos. Los héroes olvidados de la Guerra del Pacífico[20].* Esta obra surge de la necesidad de rescatar del anonimato a héroes olvidados durante el conflicto, centrándose en presentar una colección de fotografías inéditas, especialmente retratos de personajes menos conocidos, colaborando estrechamente con sus descendientes. El objetivo primordial del historiador consiste en incorporar estos retratos con el fin de salvaguardar la memoria de aquellos individuos que corren el riesgo de perderse en el transcurso del tiempo. De esta manera, la obra no solo rinde tributo a estos héroes que han sido pasados por alto, sino que también aspira a impedir que su legado se diluya en la oscuridad del olvido histórico.

Luego, en fechas más recientes, aparece el artículo *Escenografía de guerra en la Guerra del Pacífico 1879-1884* del historiador Eduardo Godoy, realizado en el año 2017. El autor analiza los registros fotográficos desde una lectura estética, basada en una metodología cuantitativa sobre un corpus fotográfico de cinco álbumes. A través de la visualización de algunas tendencias porcentuales, desarrolla una problematización histórica de los procesos en que se inscribieron dichas fotografías, teniendo en cuenta el discurso visual que nace de

[18] Antonio Bisama, *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)* (Santiago: Ricaaventura, 2013).
[19] Gonzalo Leiva, *Representación fotográfica en la Guerra del Pacífico: una visión chilena* (Buenos Aires; Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 1999).
[20] Mauricio Pelayo, Christian Arce y Eduardo Gardella, *Retratos. Los héroes olvidados de la Guerra del Pacífico* (Santiago: RIL editores, 2007).

la victoria, en conjunto a los aparatos propagandísticos de los discursos nacionales de la época[21].

En este mismo año, Patricio Gómez publica sus tesis *La representación heroica en la fotografía de la guerra del Pacífico.* Su investigación radica en reflexionar sobre las fotografías de la victoria chilena en la Guerra del Pacífico como reliquias de la identidad nacional. A partir de aquello, se dedica a estudiar específicamente los retratos individuales y colectivos de los héroes y mártires del conflicto bélico, registros que se han transformado en iconos del patriotismo, y que, a su vez, significaron una democratización del retrato personal en la sociedad. De esta forma, aborda la proveniencia social de los diferentes héroes patrios, la función de los retratos, el público hacia quiénes iban dirigidos y la visión romanticista contenida en estas imágenes[22].

En el 2019, la curadora de fotografía, Carla Franceschini en conjunto con Eduardo Godoy, desarrollaron el estudio *Análisis morfológico de las fotografías sobre la Guerra del Pacífico pertenecientes a la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional: Una ruptura del discurso visual del soldado chileno.* La hipótesis subrayó que la práctica fotográfica durante la guerra no se limitó únicamente a motivos patrióticos o propagandísticos; más bien, representó una forma personal de socialización. En el transcurso de la investigación, se abordaron aspectos cruciales, como la difusión de la cultura visual y las dinámicas culturales, prestando especial atención a los sujetos. Esto permitió llevar a cabo un análisis más profundo de las representaciones visuales en el contexto de la Guerra del Pacífico, enriqueciendo la comprensión de la fotografía de guerra como una forma expresión[23].

Nuevamente, Carla Franceschini, en el año 2021, escribe una obra denominada *Cuerpos de guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico.* Este texto posee memorias impresas del Álbum de los Mutilados de la Guerra del Pacífico, el cual fue creado en 1884 por fines

[21] Godoy, "Escenografía de guerra".
[22] Patricio Gómez, "La representación heroica en la fotografía de la guerra del Pacífico" (tesis de magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado, 2017).
[23] Carla Franceschini y Eduardo Godoy, "Análisis morfológico de las fotografías sobre la Guerra del Pacífico pertenecientes a la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional: Una ruptura del discurso visual del soldado chileno", *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y Subdirección de investigación*, (2019): 257-293.

médicos relacionados a un proyecto estatal que tenía por objetivo compensar a aquellos soldados que habían perdido algunos de sus miembros durante el conflicto, en donde las fotografías posibilitarían su diagnóstico y la posterior distribución de las prótesis. Así, de alguna forma, también busca posicionarse como fuente de memoria, acerca de estos cuerpos de guerra que regresaron de la batalla, teniendo que lidiar con las consecuencias del olvido por parte de la sociedad chilena[24].

Igualmente, en 2021, la investigadora estadounidense Candela Marini publicó el artículo *War photography: Díaz & Spencer's coverage of the War of the Pacific.* En su análisis, se destaca que las fotografías de la Guerra del Pacífico capturadas por Díaz & Spencer marcan un hito en la aplicación efectiva de la fotografía de guerra con el propósito de consolidar la identidad nacional. Los fotógrafos se enfrentaron al desafío de forjar imágenes impactantes y heroicas de las fuerzas militares, logrando hábilmente articular una narrativa visual que se alineaba de manera coherente con los discursos oficiales chilenos. Marini sostiene que este logro no solo subraya la destreza técnica de los fotógrafos, sino que también cuestiona la perspectiva estatal sobre la guerra[25].

En 2023, la académica Cecilia Rodríguez, publica el artículo de revista *Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico. Del registro medico a la estetización del cuerpo herido,* en donde sostiene que las fotografías del Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico (1884), además de obedecer a fines médicos y administrativos, también apelan a procesos de estetización. Rodríguez, para probar aquello, lleva a cabo una reagrupación de las imágenes en tres categorías, la pieza ausente o la fragmentación del cuerpo burgués, la fotografía desnuda y el cuerpo de mármol; en donde se evidencia las formas idealizadas de representar la herida que buscan anular la carga traumática del mutilado y sus consecuencias políticas. De esta forma, la riqueza de este álbum recae en que refleja las diferentes formas de pensar el cuerpo, la guerra y el heroísmo[26].

---

[24] Carla Franceschini, *Cuerpos de guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico* (Santiago: Museo Histórico Nacional, 2021).
[25] Candela Marini, "War photography: Díaz & Spencer's coverage of the War of the Pacific", *Fotocinema*, n.° 22 (2021): 49-74.
[26] Cecilia Rodríguez, "Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico. Del registro medico a la estetización del cuerpo herido", *Revista de Humanidades,* n.° 7 (2023): 229-256.

1.1.4. Caso peruano

En Perú, sólo se encuentra un pequeño número de trabajos vinculados a la fotografía de la Guerra de Pacífico. Uno de ellos es el artículo del fotógrafo Renzo Babilonia, llamado *Memoria de una invasión. La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)* realizado en el año 2006. Babilonia se centra en el estudio de las fotografías de la sociedad de Díaz y Spencer, fotógrafos vitales en las campañas llevadas a cabo en esta guerra. En una primera parte, se refiere a las condiciones de la fotografía previa a la guerra, sobre en qué consistían y de qué tipos se tomaban. En una segunda parte, se refiere sobre las fotografías que se capturaban durante la guerra, sus técnicas y cuáles eran los obstáculos para obtenerlas. Finalmente señala el destino de estas imágenes y el rol del fotógrafo dentro de la Guerra del Pacífico, entregando así una ejemplificación de lo que se ha escrito sobre esta temática, que sirve para comprender la fotografía de guerra del siglo XIX[27].

Otro artículo es el de la historiadora de arte, Emma Victorio, llevado a cabo en el año 2014. En *El Perú Ilustrado y los héroes de la Guerra del Pacífico*, se demuestra el rol social del seminario familiar, *El Perú Ilustrado*, publicado en Lima entre 1887 y 1892, referente a promoción de los héroes peruanos de la Guerra del Pacífico por medio de la difusión de imágenes en base a la técnica de litografía. De esta manera, establece que la revista fue fundamental tanto para la construcción del imaginario colectivo nacional, como también para la recuperación de la memoria de los caídos en los enfrentamientos[28].

Nuevamente, en el 2016, Renzo Babilonia lleva a cabo un libro denominado *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929,* el cual consiste en una muestra fotográfica que tiene como objetivo demostrar la importancia de la fotografía de guerra como fuente histórica, desde el estudio del caso concreto de la Guerra del Pacífico. Este libro está constituido por el catálogo de imágenes, acompañado de un breve análisis crítico sobre el uso de la fotografía en contexto de guerra y posguerra. Además, la obra también constituye a la fotografía como fuente de memoria, para recordar a aquello actores que la guerra dejó en el olvido[29].

---

[27] Babilonia, 2006, "Memoria de una invasión".
[28] Emma Victorio, "El Perú Ilustrado y los héroes de la Guerra del Pacífico", *Escritura y pensamiento* 17, n.º 35 (2014): 59-76.
[29] Renzo Babilonia, *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2016).

Recientemente, en el año 2022, se publica el artículo de Patricio Ibarra, *Iconografía de guerra: Notas sobre la cultura visual en la prensa peruana y boliviana durante la Guerra del Pacífico,* el cual tiene por objetivo estudiar cómo la prensa peruana y boliviana cubrió el conflicto bélico, entendiendo el periódico como un medio en que diversos discursos y representaciones se entrelazan. Para su análisis, categoriza las expresiones en sátira y caricaturas, retratos, cabeceras de periódicos, imágenes cartográficas y avisos publicitarios; que, en su conjunto, Ibarra sostiene que reforzaron la cultura bélica para asegurar la victoria de los países aliados ante Chile. Así, demuestra que la relevancia de esta narrativa iconográfica es que de alguna manera transformó la cultura visual de la Guerra del Pacífico, tras la afirmación de ideas y percepciones que han perdurado durante décadas[30].

A modo de cierre, no cabe duda de que las diferentes disciplinas de las ciencias sociales se han interesado por llevar a cabo investigaciones que aborden la relevancia de los testimonios visuales, concretamente la fotografía de guerra del siglo XIX y XX, en donde este tipo de vestigios ofrecen un nuevo enfoque en los estudios de los conflictos bélicos, ya que cumplieron un rol fundamental en transmisión y propaganda. Dentro de este contexto se encuentra la Guerra del Pacífico.

Por un lado, en el caso chileno, desde temprano se interesó por realizar trabajos relacionados a las fotografías del conflicto, en donde, hasta el día de hoy, la representación heroica sigue siendo tema de estudio. Por otro lado, en el caso peruano se ha desarrollado mayoritariamente en la elaboración de catálogos fotográficos de la guerra. A partir de aquello, se puede evidenciar que, tanto Chile como Perú, han desarrollado investigaciones en que la fotografías no son trabajadas como objeto de estudio por sí mismas, no profundizan en su análisis al trabajarlas. Por lo demás, lo que han escrito, en gran parte ha sido desde una mirada nacional, dejando de la riqueza que se podrá extraer a través de un estudio comparativo, marco en que la presente investigación se quiere insertar, desde la disciplina histórica.

[30] Patricio Ibarra, "Iconografía de guerra: Notas sobre la cultura visual en la prensa peruana y boliviana durante la Guerra del Pacífico", *Revista de Historia Concepción* 2, n.º 29 (2022): 471-499.

1.2. La fotografía como testigo del pasado: una perspectiva teórica

Cuando se habla de representaciones fotográficas, resulta imprescindible destacar que se encuentra inspirado bajo los lineamientos de la Historia Cultural, la cual surge en la década de los setenta y cuyo postulado teórico cardinal es que los sujetos no son receptores pasivos de los significados contenidos en la estructura social, sino que participan de manera activa en su develamiento, en donde la relación entre estructura y acción no es de determinación unívoca, sino que, como lo indica Cabrera, es de "interacción dialéctica o mediación simbólica"[31], conformada por diferentes prácticas.

1.2.1. Representación

Roger Chartier es uno de los principales exponentes del estudio de prácticas culturales. En su obra *El mundo como representación* establece el objeto de estudio de la historia cultural es el conjunto de prácticas relacionales, tanto acciones, como discursos, que establecen los individuos con los objetos culturales y sus representaciones dentro de un espacio social[32], en donde la Historia debe abocarse no sólo a lo simbólico como mera abstracción, sino que también implica tener en cuenta las prácticas relacionales, instituyendo el concepto de "representación" como elemento crucial para el estudio del pasado. Así, esta nueva noción se convierte en un operador simbólico y lógico de la vida social que permite de alguna manera repensar la relación de lo mental con lo material, posicionando a la cultura como un verdadero objeto de conocimiento[33].

Bajo esta misma línea, Guzmán hace hincapié en que la importancia del concepto de "representación" recae en "señalar cómo una determinada realidad es observada para cierta sociedad en un momento dado, su función no es describir al pasado sino representaciones acerca del pasado"[34], entendiendo así, los fenómenos representativos como formas de

[31] Miguel Cabrera, "Historia y teoría de la sociedad: del giro culturalista al giro lingüístico", *Lecturas de la historia. Nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, (2002): 257.
[32] Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1991).
[33] Denise Jodelet, "Ciencias sociales y representaciones: Estudio de los fenómenos representativos y de los procesos sociales. De lo local a lo global", Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales 2, n.° 8 (2018): 4.
[34] Daniel Guzmán, "La historia cultural como representación y las representaciones de la historia cultural", *Cuadernos de Historia Cultural* 2, (2013): 22.

percibir y de comprender la realidad para una sociedad concreta, en un contexto determinado. Asimismo, es necesario tener en cuenta que cada representación conlleva conocimientos adquiridos por transmisión o experiencia y significaciones atribuidas al objeto en función de presupuestos compartidos socialmente por la comunicación y transportados por el lenguaje[35].

A partir de aquello, Jodelet realiza un cambio conceptual sustancial, indicando que es más pertinente referirse a "fenómenos representativos" ya que esta noción evidencia la diversidad de formas en que expresan las representaciones sociales, no sólo a través de manifestaciones verbales y discursivas, sino también icónicas, comportamentales, gestuales, rituales, rutinarias, prácticas o artísticas, respondiendo a ciertos códigos instituidos en la sociedad[36].

En concreto, en lo que compete a las imágenes, Pérez señala que las creaciones de diferentes artistas, ya sean pintores, fotógrafos, grabadores, no plasmaron lo que una sociedad era, sino "las representaciones que esa sociedad hizo de sí misma y con la que construyó sus imaginarios sociales"[37]. En otras palabras, las iconografías no logran reconstruir la realidad, sino que reconstruyen el universo mental en que los individuos de una determinada época vivieron; no refleja la realidad en sí, si no que corresponde al material con el que la realidad fue construida, quedando en evidencia que la relevancia de las imágenes como documento histórico es cardinal[38].

1.2.2. Fotografía como documento histórico

Las representaciones y nuestra relación con el pasado están definidas por una multiplicidad de prácticas, por lo que los historiadores culturales están forzados a recurrir a nuevos tipos de documentos para su análisis, como, por ejemplo, las imágenes, ya que en las fuentes tradicionales (textuales) no se encuentra toda la información que ellos requieren. Así, de acuerdo con Arostegui, la categoría de testimonio histórico se amplía, existiendo un progreso en la utilización de la documentación histórica, "pudiendo ser cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia,

[35] Jodelet, "Ciencias sociales y representaciones", 8.
[36] *Ibid.*, 7.
[37] Tomás Pérez, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas", *Memoria y Sociedad* 16, n.° 32 (2012): 28.
[38] *Ibid.,* 28.

cualquiera que sea su lenguaje"[39]. Esto sitúa a las imágenes en el centro del debate historiográfico, así se constituyen en vestigios no solo de la forma en la que una sociedad se vio así misma, sino también, y quizás, sobre todo, de la manera en que determinadas imágenes fueron construidas hasta ser capaces de interpretar y dar sentido a una determinada realidad colectiva.

Frente a esta gran diversidad de documentos históricos, Burke especifica que deben cuidarse de padecer la enfermedad que poseían los empiristas, la de "literalidad interpretativa", en donde se tratan los textos y las imágenes como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo[40]. La mayoría de estos investigadores no eran suficientemente sensibles a los simbolismos, los cuales se encuentran desde el arte hasta la vida cotidiana de una sociedad. Por esta razón, resulta clave atender el llamado que plantea el autor, el de cuestionar las fuentes, los métodos y los presupuestos de estos estudios, comprendiendo que pertenecen a diferentes épocas, generaciones, contextos[41].

Esta problemática gran inferencia al considerar las representaciones artísticas como documentos históricos, las cuales están cargadas de símbolos, de expresiones propias del entorno en que se encuentran envueltas. Asimismo, lo da a conocer Freund:

> Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época (…) Nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, reflejándolas a su vez[42].

En concreto, la fotografía, juega un rol esencial en la representación desde su invención. Siguiendo la línea de que toda variación en la estructura social influye sobre modalidades de la expresión artística, en el siglo XIX, era de la máquina y del capitalismo moderno, revolucionó la técnica de la obra de arte con la creación de la fotografía en 1839. Tras este invento, se dio un gran paso hacia la democratización del arte[43].

---

[39] Julio Aróstegui, *La investigación histórica: teoría y método* (Barcelona: Crítica, 2001), 378.
[40] Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 152.
[41] *Ibid.*, 35.
[42] Freund, *Fotografía como documento social*, 7.
[43] *Ibid.*, 7-8.

Desde sus inicios se ha entendido la fotografía como una reproducción exacta de la realidad, siendo está característica la que la convierte en un documento social, no obstante, en la actualidad se asume que esta objetividad es mítica. Para comprenderlo de mejor manera Félix del Valle expone que: "la fotografía se separa mucho de la realidad o, incluso, de la percepción humana de la realidad: En primer lugar, la fotografía elimina cualquier información (sonora, táctil, gustativa, olfativa) no susceptible de ser reproducida por medios ópticos. Además, reduce la tridimensionalidad, no reproduce el movimiento, detiene el tiempo"[44].

Por lo tanto, cuando se estudia una fotografía, no se está analizando la realidad en sí, se está analizando sólo una representación de ella, que es muy diferente. De esta forma, el historiador no debería realizar generalizaciones, menos entender una imagen como una reproducción de una época determinada,

> La importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino cobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento[45].

1.2.3. Fotografía de guerra

A penas surge la fotografía, esta acompaña al ser humano en todo su accionar, incluyendo la guerra, fenómeno histórico que la pintura se encargaba de registrar hasta entonces.

Lo registrado por las cámaras en las guerras del siglo XIX, logró acercar el conflicto bélico a las personas, en donde un gran público tuvo acceso a las fotografías a través de grabados en publicaciones periódicas debido a las limitaciones técnicas, y a través de exposiciones públicas, ofreciendo un amplio espectro de imágenes que abarcaban prácticamente todos los aspectos relacionados con la guerra[46]. La incorporación de la fotografía en la prensa significó una verdadera revolución en la transmisión de acontecimientos. Hasta entonces, un individuo común sólo podía visualizar los

[44] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía".
[45] Freund, *Fotografía como documento social*, 8.
[46] Rodríguez, "La fotografía durante la Guerra de Secesión", 4.

acontecimientos que ocurrían en su calle, con la fotografía se abre una ventana al mundo[47]. De esta forma, la fotografía constituye un medio de representación y comunicación fundamental, ya que, como lo señala Del Valle, juega un papel importante en "la visualización de las actividades políticas, sociales o culturales del hombre que la convierten en un verdadero documento social"[48].

En todas las épocas, y no solo los gobernantes, se han utilizado las imágenes, y no solo la pintura y la escultura, para construir y afianzar imaginarios políticos que permitan legitimar, o cuestionar, la sociedad existente. El fundamento último de toda lucha política es la lucha por el control de los imaginarios colectivos, por la producción, difusión y consumo de imágenes. En este sentido, las imágenes son el vestigio, no solo de las sociedades del pasado, sino también de la forma en que estas cambiaron y de los avatares que permitieron o impidieron estos cambios[49].

Por tanto, la prensa y los gobiernos juegan un rol fundamental en esta dinámica, principalmente en lo que tiene que ver con la fotografía de guerra en el siglo XIX. Velasco sostiene que:

> Cada conflicto trae consigo nuevas imágenes adscritas a este estilo, y todas inciden en la idea de poder y superioridad (…) A sabiendas de que construimos gran parte de nuestra realidad con imágenes a las que accedemos por la prensa, los gobiernos saben cómo generar la impresión de que la contienda les favorece. Los soldados aparecerán siempre heroicos, empuñando armas de alta tecnología, siempre valientes, siempre vigorosos[50].

Es así como la fotografía se convierte en una verdadera institución a fines del siglo XIX, en donde la función del fotógrafo era la de un comerciante que trabajaba para el ejército al que acompañaba, produciendo imágenes que más le convenían a su cliente[51]. Debido aquello la tendencia era retratar en base a un modo heroico, sin la crueldad y el horror, similar

[47] Freund, *Fotografía como documento social*, 95-96
[48] Félix Del Valle, "El análisis documental de la fotografía", *Cuadernos de documentación multimedia,* n.° 2 (1993): 33.
[49] Pérez, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes?", 28-29.
[50] Paula Velasco, "Experiencia estética y fotografía de guerra" (tesis de doctorado en Estética y Antropología Filosófica, Universidad de Sevilla, 2016): 495.
[51] Babilonia, "Memoria de una invasión", 164.

a simple una excursión de caballeros[52]. Además, otro rasgo que caracterizaba a la fotografía de guerra es que gran parte de la imagen del conflicto es construida por el bando vencedor, ¿cómo lo lleva a cabo? Babilonia señala que:

> Mostrando los muertos, la tecnología (cañones, trincheras y defensas) y las ciudades destruidas del enemigo: siempre retratadas y humilladas con las banderas del triunfador en sus principales edificios públicos. El vencedor, en cualquier guerra y en toda imagen que evoque una victoria, se coloca en un plano superior respecto al vencido y su uniforme se verá impecable cuando pose junto al armamento capturado o los muertos enemigos[53].

La representación de la victoria era una de las pretensiones sociales elitistas del siglo XIX, lo cual dependía estrechamente del público a quien va dirigidas las fotografías. De esta forma, se destaca el rasgo subjetivo del mensaje de la fotografía como documento histórico, el primero tiene que ver con la visión del autor, el segundo con las demandas del comanditario y el tercero sería el público a quien va dirigido.

Con respecto a este último punto, gran parte de las imágenes tenían dos destinos, a publicaciones periódicas de la época en condición de grabados debido a las limitaciones técnicas, y a familias de cierta posición social que tuvieran cómo seguir las acciones y batallas mediante álbumes de fotos de los mandos de batallones, unidades y regimientos a través de exposiciones públicas, ofreciendo un amplio espectro de imágenes que abarcaban prácticamente todos los aspectos relacionados con la guerra[54].

[52] Ibáñez, "Cuerpo y fotoperiodismo", 181.
[53] Babilonia, "Memoria de una invasión", 161.
[54] Rodríguez, "La fotografía durante la Guerra de Secesión", 4.

CAPÍTULO II: DESTELLOS DE CONMOCIÓN. LA REVOLUCIÓN VISUAL DE LA FOTOGRAFÍA Y SU HUELLA EN LA GUERRA DEL PACÍFICO

2.1. Explorando la modernidad: una revolución visual en tecnología y progreso

El auge de la fotografía en el siglo XIX se enraíza en un contexto histórico de cambios profundos que abarcaban la estructura socioeconómica, la evolución tecnológica y las transformaciones culturales. La Revolución Industrial, que comenzó a gestarse en la segunda mitad del siglo XVIII, se consolidó como un fenómeno trascendental que moldeó la dirección de la sociedad occidental. Europa, como epicentro de esta revolución, se convirtió en el escenario donde las fuerzas de cambio se manifestaron con mayor intensidad[55].

Siguiendo lo idea de Freund, cualquier variación en la estructura social afecta las modalidades de expresión artística, en el siglo XIX, en la era de la máquina y el capitalismo moderno, los procedimientos mecánicos influyeron considerablemente en la evolución del arte, transformando los modos de expresión de manera sin precedentes[56]. La burguesía emergente, como fuerza motriz de la Revolución Industrial, no solo conquistó el control económico, sino que también se erigió como el impulsor principal de la innovación y la cultura. La tecnología desempeñó un papel trascendental al proporcionar a la sociedad nuevas formas de comunicación, expresión y representación visual. En este contexto de transformación, la fotografía surgió como una síntesis perfecta de técnica, necesidad social y creatividad.

Francia, Inglaterra y Estados Unidos se convirtieron en laboratorios cruciales para el desarrollo de la fotografía desde sus formas primordiales hasta su sofisticación como medio artístico y documental. La velocidad y la eficacia de la técnica fotográfica satisficieron las demandas de una sociedad en constante metamorfosis[57]. La clase media, ahora en ascenso, encontró en la fotografía una herramienta para representar su identidad y aspiraciones de manera más inmediata y asequible que las formas artísticas tradicionales, como la pintura al óleo.

La Revolución Francesa, con su agitación social y desafío a las estructuras establecidas, contribuyó a la configuración de una sociedad en la que las antiguas jerarquías

[55] Jürgen Osterhammel, *La transformación del mundo: Una historia global del siglo XIX* (Barcelona: Editorial Planeta, 2015), 13.
[56] Freund, *Fotografía como documento social*, 7-8.
[57] Josume Dorronsoro, *Significación histórica de la fotografía* (Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1981), 12.

estaban en decadencia. La aristocracia, antes monopolizadora de la representación artística, cedía terreno a una nueva clase media que buscaba expresarse de manera diferente. Así, el ciudadano revolucionario, que antes era modelo para retratos pintados, se convirtió en el sujeto de la incipiente fotografía, capturando la esencia de una época de cambio y efervescencia social[58].

> El 28 de julio de 1831, un parisino expuso su retrato al mismo tiempo que el de Luis Felipe, acompañándolos de la siguiente inscripción: «Ya no existe distancia alguna entre Felipe y yo; él es rey-ciudadano, yo soy ciudadano-rey.» Esta anécdota pone de manifiesto la nueva conciencia que de sí misma había adquirido la pequeña burguesía cuyas ideas y sentimientos se habían vuelto hondamente democráticos[59].

En este contexto, se evidencia una democratización de la imagen en sintonía con el proceso general de democratización que experimentaba la sociedad. El cambio cultural hacia una mayor apertura permitió que la fotografía se integrara de manera extendida en la vida cotidiana. Este fenómeno transformador no solo relegó la fotografía de su inicial vinculación exclusiva con las capas privilegiadas de la burguesía e intelectualidad, sino que la hizo accesible también para los grupos sociales de recursos medianos.

A medida que la técnica fotográfica evolucionaba y perfeccionaba, la sociedad adquiría una perspectiva más detallada y contextual del mundo que la rodeaba. La función de la fotografía trascendió los confines de los estudios de retratos, abarcando la documentación de paisajes, arquitectura, avances industriales, conflictos y expediciones científicas. La relación entre la fotografía y el surgimiento del turismo en el siglo XIX es reveladora. Grupos numerosos de personas, por primera vez en la historia, abandonaban sus entornos habituales para explorar el mundo. La cámara se volvió inseparable del viajero, y las fotografías se convirtieron en pruebas irrefutables de experiencias y logros[60].

> El mundo se tornó en cierta forma "familiar" tras el advenimiento de la fotografía; el hombre pasó a tener un conocimiento más preciso y amplio de otras realidades, que

[58] *Ibid*., 38.
[59] Freund, *Fotografía como documento social*, 24.
[60] Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México DF: Alfaguara, 2006), 23-24.

hasta aquel momento le eran transmitidas únicamente por las tradiciones escrita, verbal y pictórica[61].

La industrialización de la fotografía llevó a una rápida absorción en los usos racionales de la sociedad. Las fotografías dejaron de ser objetos de lujo y se convirtieron en parte integral del paisaje visual, utilizadas por instituciones como la familia y la policía como instrumentos simbólicos e informativos. La fotografía se convirtió en un poderoso medio de control y representación, y su influencia se extendió a campos tan diversos como la antropología, la criminología, la medicina y la psiquiatría[62].

La fotografía del siglo XIX no solo reflejaba los cambios en la estructura social y económica, sino que también contribuía a consolidarlos. Se convertía en una herramienta multifacética de autoconocimiento, memoria, creación artística y denuncia. Aunque su habilidad para capturar la "verdad" la dotaba de un valioso poder documental, también suscitaba interrogantes sobre su imparcialidad y posible manipulación. La fotografía se erigía como un testigo visual de una era de transformación, abriendo nuevas perspectivas sobre la realidad y delineando el camino hacia la sociedad moderna. En este intrincado tejido de factores históricos, la fotografía se presentaba como un fenómeno catalizador, capturando no solo imágenes, sino también la esencia misma de una época en constante evolución.

2.1.1. Revelando el tiempo, a través de una breve historia de la fotografía

La tecnología, según las reflexiones de Aibar y Quintanilla, puede ser entendida como un conjunto de conocimientos científicos que facilita la descripción, explicación, diseño y aplicación sistemática y racional de soluciones técnicas a problemáticas prácticas. La intrínseca relación entre las diversas modalidades de desarrollo tecnológico y las configuraciones culturales de las sociedades destaca la coherencia existente entre las capacidades tecnológicas de una sociedad y sus características culturales distintivas[63].

En concordancia con la perspectiva de Raydan, se destaca que el progreso y la prosperidad de los descubrimientos tecnológicos están estrechamente vinculados a

[61] Boris Kossoy, *Fotografía e historia* (Buenos Aires: Biblioteca de la mirada, 2001), 22.
[62] John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 19.
[63] Eduard Aibar y Miguel Quintanilla, *Cultura tecnológica: estudios de ciencia, tecnología y sociedad* (Barcelona: Universitat de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació & Horsori, 2002), 16.

circunstancias sociales propicias. La necesidad de nuevas contribuciones culturales y las condiciones favorables para su desarrollo se revelan como elementos determinantes. Para comprender los movimientos de adaptación y acompañamiento de la sociedad a los cambios tecnológicos, es imperativo considerar factores culturales, económicos y sociales, así como las trayectorias tecnológicas previas que delinean el contexto de innovación[64].

Conforme establecimos previamente, el advenimiento de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX encuentra sus raíces en el contexto de la Revolución Industrial, un fenómeno caracterizado por la rápida introducción de soluciones tecnológicas y liderado por la clase burguesa. Factores determinantes como las aspiraciones de la clase dominante y de sectores medios, la necesidad de registrar fenómenos efímeros y el auge del positivismo convergieron para propiciar la aceptación y adopción de la fotografía como medio de expresión visual[65].

Desde antes de la concepción del daguerrotipo hasta el presente, la fotografía ha experimentado un continuo proceso de avances técnicos y evolución artística, sirviendo como testigo de las potencialidades creativas inherentes a la condición humana. Se destaca cómo el anhelo ancestral de capturar momentos del entorno cobró vida durante el siglo XIX gracias al invento de la fotografía, fenómeno estimulado por condiciones socioeconómicas específicas y una evolución histórica que propició la experimentación y la tradición científica[66].

La evolución de la fotografía como arte y medio de representación visual es un fascinante viaje que se remonta a la antigua Grecia. La etimología de la palabra "fotografía", derivada de las palabras griegas *photos* y *graphos*, revela la esencia de esta disciplina como la "escritura con luz". Esta noción fundamental se conecta con los desarrollos históricos que marcan el camino hacia la creación y perfección de la técnica fotográfica.

---

[64] Carmelo Raydan, "Origen y expansión mundial de la fotografía", *Perspectivas, Revista de Historia, geografía, arte y cultura* 1, n.° 1 (2012): 127.
[65] *Ibid.,* 127.
[66] Ilonka Csillag, *Conservación de la fotografía patrimonial* (Santiago: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000), 17.

La cámara oscura, atribuida a Aristóteles en el siglo IV a.C., fue el punto de partida esencial. Este dispositivo se presenta como una caja o habitación completamente oscura con un pequeño orificio por el cual la luz atraviesa, proyectando una imagen invertida de la escena exterior en la pared opuesta. Este ingenioso mecanismo permitía a los artistas trazar sus dibujos y perspectivas con una precisión asombrosa. A lo largo de la historia, su desarrollo continuó, recibiendo contribuciones destacadas durante el Renacimiento, donde figuras como Alhazán y Leonardo da Vinci exploraron y mejoraron sus propiedades. A su vez, antecedentes chinos, como los mencionados por Mo Tzu, y las observaciones de Aristóteles sobre la proyección de la imagen del sol durante un eclipse, resaltan la universalidad y antigüedad de la búsqueda de la captura visual.

En el ámbito químico, los primeros indicios de la fotografía se encuentran en los experimentos alquímicos de la Edad Media, marcando el terreno para la posterior fusión de la ciencia y el arte en la captura de imágenes. La cámara oscura y los conocimientos químicos sentaron las bases, pero la confluencia de factores sociales y económicos fue esencial para el invento definitivo[67].

Es relevante mencionar el fisionotrazo, inventado por Gilles-Louis Chrétien en 1786, que añadió una dimensión técnica al desarrollo fotográfico al fusionar la silueta y el grabado. Basándose en el conocido principio del pantógrafo, este sistema de paralelógramos articulados se desplazaba horizontalmente, permitiendo al operador seguir los contornos de un dibujo con un estilete seco. Aunque el fisionotrazo facilitó el acceso al retrato a una parte considerable de la burguesía, no satisfacía completamente las expectativas de las capas más amplias de la burguesía media ni de la masa del pueblo. A pesar de no está directamente relacionado con el descubrimiento técnico de la fotografía, puede considerarse su precursor ideológico, anticipando la importancia de la representación visual en la sociedad[68].

El momento crucial llegó en 1826 cuando Joseph Nièpce logró las primeras imágenes permanentes, y Louis Daguerre perfeccionó las técnicas con el daguerrotipo en 1839,

[67] Dorronsoro, *Significación histórica de la fotografía*, 36-37.
[68] Freund, *Fotografía como documento social*, 16-19.

reduciendo significativamente el tiempo de exposición. Estos hitos marcaron el surgimiento de la fotografía como una modalidad completamente nueva de representación visual[69].

Desde entonces, la fotografía ha experimentado una evolución constante, caracterizada por avances técnicos y artísticos continuos. La democratización del retrato con el desarrollo del daguerrotipo y la consolidación de la fotografía como una forma de arte integral en la sociedad moderna subrayan su profundo impacto cultural y su capacidad para capturar y transmitir la complejidad del mundo que nos rodea.

2.1.1.1. *Daguerrotipo*

El daguerrotipo, resultado de la colaboración entre el inventor Joseph Nièpce y el decorador Louis Daguerre, no solo representa un avance técnico en la captura de imágenes, sino que también desencadena una serie de cambios profundos en la percepción visual, democratización del arte y reconfiguración de estructuras sociales y culturales.

El proceso evolutivo, que inicia en 1826 con las experimentaciones de Nièpce y culmina en la presentación pública del daguerrotipo en 1839 frente a la Academia de Ciencias y Bellas Artes, evidencia una transición significativa. La imagen fotográfica más antigua, *La ventana de Grass* con una exposición de ocho horas, marca los primeros pasos hacia la heliografía. La colaboración con Daguerre perfecciona la técnica y redefine su esencia, desplazándose de la multiplicidad de imágenes de Nièpce hacia la singularidad distintiva del daguerrotipo[70].

Este último, llamado así por Daguerre, consiste en una placa de cobre bañada en plata sensibilizada con yodo y revelada con vapor de mercurio. Más que un mero dispositivo de reproducción, el daguerrotipo se convierte en un "espejo con memoria" un positivo único de cámara que no puede duplicarse fácilmente. Presentado a la sociedad en 1839, su aceptación por parte del Estado francés, con la *Ley Daguerre*[71] y una renta vitalicia, democratiza la práctica fotográfica, alejándola de su condición elitista.

---

[69] Quetin Bajac, *La invención de la fotografía. La imagen revelada* (Barcelona: Blume, 2011), 16-17.
[70] *Ibid*., 17-18.
[71] Según Turazzi, la ley en cuestión introducía una medida inusual, denominada "recompensa nacional", que se apartaba de las convenciones tanto en la legislación francesa como internacional. Esta normativa implicaba que el Estado adquiriera los derechos de la invención de la daguerrotipia mediante el otorgamiento de una pensión vitalicia, en lugar de optar por una compensación única. En este caso, se asignaban 6000 francos a Daguerre y

No obstante, la implementación del daguerrotipo enfrenta desafíos prácticos. Los tiempos de exposición prolongados y la colaboración activa entre el sujeto y el operador resultan en sesiones incómodas. Los rostros se maquillan de blanco, las cabezas se mantienen rígidas en un cepo, y los sujetos deben cerrar los ojos para protegerse de la intensa luz solar. A pesar de estos obstáculos, la "daguerrotipomanía" se apodera de la sociedad, los tiempos de exposición se habían reducido a entre 40 y 20 segundos, llevando la práctica fotográfica de retratos elitistas a un fenómeno cultural más amplio[72].

De esta manera, la democratización de la fotografía se manifiesta en la proliferación de estudios retratistas y el surgimiento de una nueva clase de artistas: la bohemia intelectual alrededor de 1843. Este fenómeno refleja una transformación cultural profunda, donde la fotografía deja de ser un privilegio aristocrático y da voz a aquellos previamente excluidos de la narrativa cultural[73].

Aunque predominantemente utilizados para retratos, los daguerrotipos también capturan vistas arquitectónicas, paisajes urbanos y eventos noticiosos. Sin embargo, su incapacidad para duplicarse fácilmente conlleva a su condena predestinada. Hasta que las posibilidades de reproducción se desarrollan, no surgen las condiciones para una verdadera industria del retrato, marcando el fin de métodos artísticos tradicionales y el inicio de la expansión de industrias químicas, del vidrio y de fabricación de papel[74].

2.1.1.2. *Calotipo*

En el escenario dinámico de la historia fotográfica del siglo XIX, surge el calotipo como un hito paralelo al daguerrotipo, gracias al ingenio de Henry Fox Talbot en 1840. Este proceso positivo-negativo desencadena una revolución en la captura y reproducción de imágenes, dejando una huella indeleble en el desarrollo de la fotografía.

El calotipo, también conocido como talbotipo, introduce una innovadora técnica de negativo de papel. Talbot emplea una hoja sensibilizada con yoduro de plata, expuesta en la

4000 francos a Isidore Niépce. María Turazzi, *El Oriental-Hydrographe y la primera fotografía. La primera expedición alrededor del mundo con un "arte al alcance de todos" (1839-1840)* (Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2019), 74.

[72] Tagg, *El peso de la representación,* 60.

[73] Freund, *Fotografía como documento social*, 36.

[74] Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 28.

cámara mientras aún está húmeda, generando así un negativo. Tras el revelado, este negativo, al entrar en contacto con papel sensibilizado con cloruro de plata, da lugar a una copia positiva mediante la exposición a la luz[75].

La oficialización de la patente del "calotipo" 1841 en Inglaterra consolida la contribución de Talbot al panorama fotográfico. A diferencia del daguerrotipo, el calotipo presenta la ventaja única de permitir la reproducción ilimitada a partir de un solo negativo. Aunque la nitidez de las imágenes no rivaliza con el daguerrotipo, la capacidad de reproducción múltiple confiere al calotipo un valor excepcional[76].

Sin embargo, la protección de la patente de Talbot en Inglaterra genera tensiones, ya que los fotógrafos cuestionan las tarifas de derechos impuestas. Mientras tanto, en Francia, el calotipo se adopta ampliamente y experimenta mejoras continuas. En 1847, Nièpce de Saint Victor perfecciona el calotipo al reemplazar la base de papel del negativo por una placa de vidrio recubierta de emulsión de sales de plata disueltas en albúmina de huevo, técnica conocida como "a la albúmina"[77]. Estas mejoras facilitan la producción masiva de copias, especialmente en la documentación arquitectónica, elevando aún más el estatus del calotipo.

Aunque la calidad visual del calotipo no supera al daguerrotipo en retratos debido a su grano más pronunciado, su legado perdura en la capacidad de producir imágenes en masa mediante copias en papel salado. El calotipo, con sus avances y desafíos, deja una marca indeleble en los primeros capítulos de la historia fotográfica del siglo XIX.

2.1.1.3. *Colodión húmedo*

En una etapa posterior del desarrollo fotográfico, emerge el uso de negativos sobre soportes de vidrio, conocidos como placas de vidrio. El año 1851 se destaca en la historia de la fotografía con la introducción del proceso de colodión húmedo por parte de Frederick Scott Archer. Este procedimiento implica la aplicación de una solución de nitrocelulosa,

[75] Csillag, *Conservación de la fotografía patrimonial*, 22.
[76] Raydan, "Origen y expansión mundial de la fotografía", 130.
[77] *Ibid.,* 130.

denominada colodión, sobre una lámina de vidrio, la cual se mezcla con alcohol y agua y se combina con haluros[78].

Este método revolucionario sustituyó por completo a los procesos del daguerrotipo y del calotipo, consolidándose como el líder indiscutible en el ámbito de la fotografía hasta alrededor de 1880; "Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos. Su nacimiento, en todo caso, significa progreso, aunque las actividades amenazadas por ellos se vean condenadas al naufragio"[79].

En el contexto de Londres, alrededor de 1851, Archer divulga públicamente su innovador método del "colodión húmedo". La técnica consiste en revestir una placa de vidrio con colodión, una sustancia viscosa a la que se le incorporan sensibilizadores. Es imperativo exponer y revelar de manera inmediata después de preparar el material, incluso en su estado semilíquido. A pesar de la inconveniencia asociada con la necesidad de llevar consigo un laboratorio móvil, dado que las placas deben ser preparadas y reveladas poco después de la captura de las imágenes, este enfoque proporciona negativos de calidad equiparable a los obtenidos con la técnica de albúmina. Además, destaca por su capacidad para captar la iluminación hasta 10 veces mejor que otras alternativas[80].

La calidad sobresaliente de las fotografías producidas mediante este método, junto con la posibilidad de generar múltiples copias de cada negativo y su idoneidad para el retrato, consagran al proceso de colodión húmedo como la preferencia global hasta finales de la década de 1870. Variantes más económicas, como el "ambrotipo" y el "ferrotipo", surgen como negativos de colodión subexpuestos. Estos, al colocarse frente a un fondo oscuro, se manifiestan positivos gracias a la reflexión de la luz[81].

---

[78] Los haluros son compuestos químicos que contienen halógenos. En el contexto de la fotografía, los haluros son cruciales porque se utilizan como sensibilizadores en las emulsiones fotográficas. En el proceso de colodión húmedo, por ejemplo, se incorporan haluros, como el yodo o el bromo, a la solución de colodión que se aplica sobre la placa de vidrio. Estos haluros sensibilizan la emulsión, permitiendo que la placa reaccione a la luz durante la exposición en la cámara, lo que resulta en la formación de una imagen latente que luego se revela para producir el negativo fotográfico. José Aguilar, "De los haluros a los píxeles", *Fòrum de Recerca*, n.° 8 (2002): 1-13.

[79] Freund, *Fotografía como documento social*, 35.

[80] Raydan, "Origen y expansión mundial de la fotografía", 133.

[81] *Ibid.,* 133.

Este proceso de placa húmeda se desarrolla en un contexto donde la demanda de imágenes se había multiplicado, y una guerra de precios había reducido al mínimo el costo de los daguerrotipos. La rápida emulsión del colodión revoluciona la fotografía, especialmente en el ámbito del retrato. En la Exposición Universal de Londres de 1851, los fotógrafos ingleses, aunque impresionados por la vitalidad de la escuela de los calotipistas franceses, reconocen al colodión húmedo, presentado por Frederick Scott Archer, como un hito significativo[82]. Esta técnica, con su combinación única de nitidez y capacidad para la reproducción masiva, se erige rápidamente como la modalidad fotográfica dominante, eclipsando a sus contemporáneas.

2.1.1.4. *Carte de visite*

En el vibrante escenario parisino de 1852-1853, surge un protagonista que alteraría de manera significativa la trayectoria de la fotografía. En el bullicioso boulevard *des Italiens*, un individuo llamado Disderi establece un estudio fotográfico. Aunque sus inicios revelan modestia y educación limitada según las normas contemporáneas, se distingue por su aguda inteligencia práctica y realismo[83].

Disderi se erige como un precursor al imprimir una nueva dirección al desarrollo fotográfico, siendo su contribución más destacada la introducción de las fotografías "*carte de visite*" en 1854. Estas impresiones en papel, generadas a partir de negativos de vidrio y montadas sobre tarjetas, no solo permiten una producción masiva, sino que transforman radicalmente la dinámica subyacente al oficio fotográfico.

A pesar de la persistencia del daguerrotipo, la irrupción de las *carte de visite* representa un cambio trascendental. Disderi, con perspicacia admirable, intuye la necesidad de ampliar la clientela y concibe una estrategia ingeniosa: la reducción del formato y la creación del retrato tarjeta de visita, democratizando así la práctica fotográfica al ofrecer múltiples copias a una fracción del costo convencional. Este cambio revolucionario en los formatos y los precios de los retratos no solo democratiza la fotografía, sino que también

[82] Bajac, *La invención de la fotografía,* 48-49.
[83] Freund, *Fotografía como documento social*, 57.

establece una moda del retrato, respaldada de manera inusitada cuando Napoleón III posa en su estudio antes de dirigirse a Italia en 1859[84].

Es crucial destacar que la creación de las tarjetas de visita desató una moda global de retratos. Este nuevo formato no solo impulsó la industria de álbumes, sino que también llevó al desarrollo de sistemas que permiten organizar retratos de manera flexible. Los álbumes resultantes, que incluían paisajes y retratos de figuras notables, se convirtieron en testigos visuales de la historia y la cultura. Además de destacar la creatividad, reflejan la creciente demanda de la gente por preservar visualmente momentos importantes[85].

Simultáneamente, el taller fotográfico de mediados del siglo XIX se distingue por elementos característicos como columnas, cortinas y veladores. A medida que avanza la técnica, se incorporan apoyacabezas y sillones de operaciones para garantizar la inmovilidad durante las poses, aunque este proceso a menudo conduce a sonrisas forzadas y a la pérdida de la singularidad en las fotografías[86]. Incluso, como lo señala Tagg, los sectores bohemios, inicialmente críticos con la fotografía por considerarla carente de alma, se vieron forzados por necesidades económicas a adoptarla como medio de vida. Aunque buscaban expresión artística, sus esfuerzos contribuyeron a elevar la percepción general de su producción fotográfica[87].

De esta manera, la ascensión vertiginosa de Disderi se ve opacada por una declinación igualmente rápida. Su estrategia de reducción de precios impacta negativamente a los fotógrafos más arraigados en métodos tradicionales, y su propia invención, aunque democratizadora, se torna víctima de su propio éxito. El desarrollo de nuevas técnicas, como el retoque del negativo introducido por Hampfstängl y los objetivos anastigmáticos, propicia la aparición de la fotografía coloreada[88]. Este cambio, aunque popular, marca el comienzo de la decadencia al socavar la esencia misma de la fotografía como documento fiel.

En síntesis, la figura de Disderi, con su astucia en la comprensión de las demandas sociales y su enfoque innovador, democratiza la fotografía, convirtiéndola en una moda al

[84] Freund, *Fotografía como documento social*, 58.
[85] Csillag, *Conservación de la fotografía patrimonial*, 25-26.
[86] Freund, *Fotografía como documento social*, 62.
[87] Tagg, *El peso de la representación,* 67.
[88] Freund, *Fotografía como documento social,* 63.

alcance de todos. No obstante, su narrativa también refleja las paradojas inherentes y los desafíos que caracterizan una era en constante transformación.

2.1.1.5. *Kodak*

A finales del siglo XIX, el retrato fotográfico experimentó un extraordinario auge. En Francia, para 1891, ya contábamos con más de mil talleres y más de medio millón de personas dedicadas a la fotografía, generando una producción valorada en treinta millones de francos oro. Este fenómeno se replicó con mayor intensidad en otros países europeos y, de manera destacada, en América. Sin embargo, el mismo impulso tecnológico que catapultó el retrato fotográfico hacia el éxito fue el que, paradójicamente, lo condujo lentamente hacia su declive.

En 1873, en Inglaterra, Richard Kennett introdujo placas preparadas utilizando gelatina seca en lugar del colodión viscoso como medio para las sales de plata. Esta innovación liberó a los fotógrafos de la laboriosa tarea de preparar placas en el lugar, y el nuevo material, más sensible, permitió exposiciones de fracciones de segundo[89]. El inicio de la producción masiva de placas secas de gelatina marcó el comienzo de una industria de acabado fotográfico, ya que las placas podían ser reveladas por terceros, allanando el camino para una práctica más industrializada.

En 1888, George Eastman presentó la célebre "Kodak", una cámara manual que no solo simplificó la fotografía, sino que también redefinió los límites de la práctica fotográfica. La Kodak se vendía con un rollo de película de 100 exposiciones, y su lema "Apriete el botón y nosotros hacemos el resto" transformó la fotografía en una actividad accesible para millones de personas[90]. Este cambio revolucionario en la comercialización de productos fotográficos transformó la industria y llevó a la proliferación de cámaras manuales, incluyendo las "cámaras de detectives". La Kodak Nº1, lanzada en 1888, fue la primera cámara automática que ofreció 100 fotografías circulares de 6 centímetros de diámetro, marcando un hito en la fotografía amateur[91].

Durante los últimos años del siglo XIX, las películas en carretes se popularizaron, desplazando gradualmente el uso de placas tradicionales. La técnica fotográfica basada en

[89] Raydan, "Origen y expansión mundial de la fotografía", 134.
[90] Tagg, *El peso de la representación,* 75.
[91] Csillag, *Conservación de la fotografía patrimonial*, 24.

procedimientos físico-químicos entró en una etapa de madurez, y las innovaciones se volvieron más espaciadas hasta la década de 1990. La Kodacrome, la primera película moderna de color comercializada por Kodak en 1937, y la invención de la fotografía instantánea por Edwin Land en 1947 a través del proceso Polaroid, fueron avances significativos de este período[92].

Así, la historia de la primera cámara automática, especialmente la Kodak, representa un cambio paradigmático en la fotografía al democratizar su práctica y desencadenar una revolución en el ámbito de la fotografía amateur. Este episodio marca una transición crucial hacia la industrialización y la accesibilidad masiva en la narrativa evolutiva de la fotografía del siglo XIX.

2.1.1.6. *Fotograbado*

En las últimas décadas del siglo XIX, se atestigua una trascendental transición, marcada por los avances de la industrialización mecanizada, especialmente la adopción del motor eléctrico. Este periodo se distingue por hitos tecnológicos como el teléfono de Graham Bell en 1876 y la expansión de una extensa red ferroviaria global, que abarcó 371,000 kilómetros para 1880. No obstante, el cambio crucial en la historia de la comunicación visual se materializa con la primera reproducción mecánica de una fotografía en un periódico, inaugurando así una revolución en la transmisión de eventos[93].

En este contexto, los retratistas, anteriormente preponderantes, se ven forzados a reconsiderar sus estrategias comerciales. Muchos optan por el cierre de sus estudios, mientras otros diversifican sus ingresos mediante la apertura de tiendas fotográficas orientadas al mercado no profesional[94]. La década de 1880 asiste a la transformación económica en la producción de imágenes con la introducción de placas de fotograbado a media tinta, permitiendo su reproducción económica en diversos medios, desde libros y revistas hasta anuncios y periódicos.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la expectativa del público respecto a la presencia de fotografías en los periódicos se consolida. La implementación de un método

[92] Raydan, "Origen y expansión mundial de la fotografía", 136-137.
[93] Freund, *Fotografía como documento social*, 95.
[94] Tagg, *El peso de la representación,* 75.

para transmitir fotografías a través de un transmisor cablegráfico allana el camino para la publicación de periódicos ilustrados exclusivamente con láminas fotográficas, presenciando el declive del comercio de reproducciones de retratos ante la facilidad de difusión masiva de imágenes mediante la prensa ilustrada[95].

Antes de esta revolución, las reproducciones fotográficas en la prensa eran limitadas, principalmente debido a las limitaciones artesanales del grabado en madera. La introducción del *halftone*[96] en Estados Unidos en 1880 revoluciona este panorama al posibilitar la reproducción de fotografías mediante una pantalla tramada, marcando así un cambio sustancial en la forma de imprimir imágenes y facilitando la transición hacia la tipografía.

La mecanización de la reproducción, la invención de la placa seca al gelatino-bromuro, el refinamiento de objetivos y los avances en la transmisión de imágenes por telegrafía y belinografía allanan la senda para el surgimiento de la fotografía de prensa. Su introducción se erige como un fenómeno de importancia capital, expandiendo la perspectiva del público y convirtiendo la imagen en un reflejo palpable del mundo. La fotografía se erige como un poderoso medio de propaganda y manipulación, sirviendo a los intereses de los propietarios de la prensa, comprendidos en sectores como la industria, la finanza y los gobiernos[97].

En los inicios de la fotografía, se intentó registrar eventos públicos en placas, si bien las limitaciones técnicas restringían las imágenes aisladas bajo condiciones de luz favorables. Concomitantemente al surgimiento de la fotografía, emergen las prensas ilustradas, con revistas profusamente ilustradas impresas en rotativas de alta velocidad. Aunque las ilustraciones eran inicialmente grabados en madera, la invención de la placa de autotipia o cliché en la década de los ochenta revoluciona la reproducción económica de fotografías para

---

[95] Freund, *Fotografía como documento social*, 95.

[96] El *halftone* es una técnica utilizada en impresión y reproducción de imágenes que simula tonos continuos mediante la disposición de puntos o líneas de diferentes tamaños y espaciamientos. Se emplea comúnmente en la impresión de fotografías e ilustraciones en medios impresos como periódicos y revistas, creando la ilusión de diferentes tonalidades a través de puntos densos para áreas más oscuras y dispersos para áreas más claras. Este método facilita la reproducción de imágenes a todo color de manera más económica y técnica en la impresión comercial y editorial. Francisco Rubira, "Qué es el semitono y cómo utilizarlo en fotografía", *El confidencial digital* (sitio web), 29 de noviembre del 2021, https://www.elconfidencialdigital.com/articulo/gadgets/que-es-semitono-como-utilizarlo-fotografia/20211129175920313455.html

[97] Freund, *Fotografía como documento social*, 95.

libros, revistas y periódicos. Los periódicos, inicialmente rezagados en la incorporación de fotografías, experimentan una transformación con el desarrollo del cliché[98]. No obstante, más significativa que la popularidad de las revistas es la integración de fotos y texto en una nueva forma de comunicación, que hoy conocemos como "fotoperiodismo".

La historia de la fotografía se erige como un fascinante reflejo de las complejas intersecciones entre la evolución social, económica y tecnológica durante el siglo XIX. Surgida como una respuesta a la necesidad de capturar la realidad con precisión, la fotografía no solo se consolidó como un medio artístico, sino también como un documento invaluable de los avances técnicos y los cambios sociales de la época. A través de su narrativa visual, la fotografía emerge como un testigo presencial del ascenso de las clases medias y medias bajas en medio del auge del capitalismo decimonónico, encapsulando de manera elocuente las transformaciones fundamentales de una sociedad en constante transformación. En última instancia, la historia de la fotografía se presenta como un archivo visual que ilustra de manera impactante los profundos cambios que caracterizaron a una sociedad en constante evolución durante ese periodo histórico.

2.2. La odisea de *L'Oriental Hydrographe*: la irrupción de la fotografía en América Latina

En la época de los descubrimientos liderada por Daguerre, las travesías marítimas dejaron de ser simples viajes navales para transformarse en empresas cargadas de emocionantes promesas de progreso tecnológico y cultural. En este contexto, el constante perfeccionamiento del daguerrotipo encontró su espacio vital en estas expediciones, erigiéndose como el catalizador crucial de su desarrollo y difusión a escala global[99].

La competencia entre naciones y la expansión naval, factores intrínsecamente ligados a la circulación de personas, conocimientos y productos en la primera mitad del siglo XIX, incorporaron un matiz patriótico a los pioneros viajes alrededor del mundo. La incursión británica hacia la Antártida, coincidiendo con la popularización del daguerrotipo, puso de manifiesto la trascendencia de la tecnología en estas misiones. Sin embargo, la solicitud

[98] Newhall, *Historia de la fotografía,* 251-252.
[99] Turazzi, *El Oriental-Hydrographe y la primera fotografía,* 83-84.

inglesa para utilizar el daguerrotipo fue rechazada por Francia, subrayando así la rivalidad y la reticencia a ceder prioridades en el uso de esta innovación[100].

La visión del comandante Agustín Lucas introdujo una dimensión educativa a estas expediciones al concebir la noción de una "escuela flotante", una misión pedagógica destinada a diseminar conocimientos más allá de las fronteras europeas. Esta iniciativa, dirigida especialmente a jóvenes del interior de Francia, imponía requisitos rigurosos para los participantes, quienes debían contar con la aprobación paterna, buena condición física y certificados de vacunación y conducta. La formación de este singular proyecto recayó en un ecléctico equipo de profesionales, desde docentes de lenguas hasta médicos y científicos, todos registrados como pasajeros[101].

La elección del barco, el *L'Oriental Hydrographe*, construido en 1835, simbolizó la culminación de una logística meticulosa para un viaje de aproximadamente dos años y medio alrededor del mundo. Equipado con cañones, armas cortas y una cocina destilatoria, el navío estaba diseñado para enfrentar no solo los embates del océano, sino también las amenazas de piratas y corsarios[102]. La incorporación del daguerrotipo a esta expedición, gracias a los contactos entre Lucas y Daguerre, evidenció la importancia de la tecnología en estas travesías.

El 25 de septiembre de 1839, la expedición zarpó desde el puerto de Paimboeuf en Francia. Tras recorrer Lisboa, las Islas Madeiras, Canarias y el Cabo Verde, el *L'Oriental Hydrographe* cruzó el Atlántico, llegando a Brasil el 30 de noviembre de 1839. Este acontecimiento marcó la primera llegada del daguerrotipo a América del Sur. La exhibición en Río de Janeiro y Recife captó la atención de la prensa brasileña. Al dejar Brasil y dirigirse a Uruguay, la expedición arribó a Montevideo en febrero de 1840. La exhibición del daguerrotipo, dirigida por el capellán Louis Comte, generó un notable interés en Uruguay, llevando al abandono de la expedición por parte de Comte, quien decidió establecerse en Uruguay hasta 1847[103].

---

[100] *Ibid*., 55.
[101] *Ibid*., 141-142.
[102] *Ibid*., 121.
[103] Hugo Larget, "Historia del daguerrotipo y de su viaje hacia Chile", *Revista Espacio Regional* 2, n.° 17 (2020): 79.

A pesar de los desafíos, como el naufragio frente a Valparaíso en 1840, la expedición persistió, llevando consigo el daguerrotipo hacia Oceanía y finalmente vendiéndolo en Sydney, Australia[104]. Esta narrativa no solo constituye un épico periplo por mares y continentes, sino también un testimonio del papel trascendental del daguerrotipo como herramienta de documentación visual que trascendía fronteras geográficas y culturales.

Simultáneamente, en América Latina, la historia de la fotografía no esperó pasivamente la llegada de innovaciones desde Europa. Los ensayos de Antoine Hércules Florence en Brasil durante la década de 1830 señalan el surgimiento de una experiencia autóctona de la fotografía en la región[105]. La posterior llegada de fotógrafos europeos viajeros, emulando la estela del *L'Oriental Hydrographe*, marcó el inicio de una nueva era visual en América Latina. Estos pioneros desempeñaron un papel dual al retratar a la élite social y capturar la exótica belleza de las tierras latinoamericanas desde una perspectiva europea[106]. Sus imágenes, comercializadas en ambos continentes, se convirtieron en los primeros testimonios visuales de un continente en constante evolución, contribuyendo significativamente a la narrativa visual de la región.

En el último tercio del siglo XIX, emergió una generación de fotógrafos autóctonos en América Latina. Provenientes de sectores privilegiados, estos fotógrafos no solo contaban con la capacidad económica, sino también con la occidentalización cultural necesaria para ejercer la profesión. Sus imágenes, en contraste con las capturadas en etapas anteriores, reflejaban una visión arraigada del entorno cotidiano y se alineaban con los ideales de progreso y civilización de la clase dominante, marcando así una nueva fase en la historia fotográfica de la región desde una perspectiva histórica[107].

2.2.1. El daguerrotipo en Chile, su llegada e impacto en la sociedad

La llegada del daguerrotipo a Chile en 1840, aunque inicialmente marcada por el naufragio a bordo de la corbeta *L'Oriental Hydrographe*, tuvo consecuencias significativas

[104] *Ibid*., 79-80.
[105] Haya, María. "Premisas para la Investigación de la Fotografía Latinoamericana". *Actas del Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, coordinado por Claudi Carrer. La Habana: Editorial Fotografía Latina, 1984, 126.
[106] Raydan, "Origen y expansión mundial de la fotografía", 143.
[107] *Ibid*., 144.

en el desarrollo de la historia fotográfica del país. A pesar de la falta de registros visuales de la expedición, las notas difundidas en la prensa sobre las primeras demostraciones fotográficas y el funcionamiento del daguerrotipo generaron un interés sin precedentes en la sociedad chilena[108]. Este episodio se convierte en un punto de partida que no solo despierta la curiosidad del público, sino que también sienta las bases de la fotografía en Chile.

El segundo daguerrotipo, enviado por el ministro chileno en Francia, Francisco Javier Rosales, no tuvo un destino más afortunado. Durante su travesía desde Valparaíso hasta la capital, donde estaba destinado al Instituto Nacional, sufrió daños irreparables al recibir golpes que lo dejaron inutilizable. Fue solo con el tercer daguerrotipo que se logró obtener resultados aparentemente positivos, gracias al trabajo de Philogone Daviette, un retratista itinerante francés que llegó a Valparaíso en octubre de 1843[109].

José Dolores Fuenzalida, oriundo de Santiago, se distingue como el primer daguerrotipista chileno. Inició su travesía en enero de 1844 junto a los franceses Philogone Daviette y su socio Mr. Hulliel en Valparaíso, abriendo al año siguiente su propio estudio en la calle del Clave N°81 en Valparaíso[110]. De esta manera, Fuenzalida, desempeñó un papel crucial en la consolidación de esta forma de arte en el país, en donde su estudio funcionó como un punto de encuentro para aquellos interesados en la nueva tecnología. Luego, con la apertura de un estudio en Santiago y la adquisición del negocio de William G. Helsby[111] añadieron capas significativas a la difusión de la fotografía en diversas regiones de Chile, transformándola de una novedad a una forma establecida de expresión visual.

La llegada de los hermanos Ward en 1845, desde Estados Unidos, también marca un hito en la historia fotográfica chilena. Su influencia no solo se refleja en la mejora notable de

[108] Larget, “Historia del daguerrotipo”, 80.
[109] Hernán Rodríguez, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX* (Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001), 19-20.
[110] Vicente Gesualdo, *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX* (Buenos Aires: Sui Generis, 1990), 118.
[111] De acuerdo a Csillag, los hermanos Helsby, conformados por William George Helsby, Thomas Columbus Helsby y John Helsby, establecieron su presencia en Chile de manera temprana, provenientes de Liverpool, Inglaterra. Introdujeron con refinamiento la moda del daguerrotipo en las clases altas de la sociedad chilena. Su establecimiento, conocido como "Helsby's Corner" entre la colonia inglesa, estaba ubicado en la calle Aduana N°111 y se consolidó como el más prestigioso del puerto. Destacaron por su constante incorporación de avances técnicos, publicitados mediante avisos periódicos, lo que contribuyó significativamente a su reputación distintiva. Csillag, *Conservación de la fotografía patrimonial*, 28-29.

la calidad de los daguerrotipos, sino también en el estímulo que proporcionaron al perfeccionamiento técnico y artístico de la disciplina. La competencia entre estudios y fotógrafos resultó en una innovación constante, creando un ambiente creativo que enriqueció la expresión visual y la representación de la sociedad.[112]

A medida que la fotografía se expandía desde estudios fijos hacia fotógrafos itinerantes, se produjo una transformación fundamental en la práctica fotográfica. La diversidad geográfica y cultural de Chile fue capturada por estos viajeros, explorando territorios inexplorados y documentando comunidades como los mapuches del sur. Fotógrafos como Christian Valck, Gustavo Ramírez y Obder Bissett se convirtieron en pioneros, dejando un legado visual que trasciende la mera representación para convertirse en un documento invaluable de la riqueza cultural y natural del país[113].

La década de 1860 marcó un periodo de consolidación para la fotografía en Chile. Estudios establecidos, como el de Dolores García, una de las primeras fotógrafas chilenas, contribuyeron a la diversificación de la práctica fotográfica[114]. La aparición de daguerrotipistas itinerantes amplió el alcance geográfico de la fotografía posibilitando la captura de imágenes más espontáneas y genuinas de la vida cotidiana.

Una nueva generación de fotógrafos aparece con la invención de la placa seca de gelatina a partir de 1870. Destacan figuras como los franceses Emilio Garreaud y Félix Leblanc, así como el estadounidense Eduardo Spencer, quienes sobresalen por su calidad artística y contribución al desarrollo fotográfico. Este periodo marca el inicio de la inclusión de imágenes en publicaciones, primero adheridas directamente y luego como clichés para impresiones litográficas. La *Reseña Histórica del Ferrocarril entre Santiago y Valparaíso* de Ramón Rivera Jofré (1863), *Álbum del Santa Lucía* y *Exploración de la Laguna Negra* de Benjamín Vicuña (1874), y *Vistas de Chile* de Félix Leblanc (1884), consolidaron su relevancia en esta evolución artística[115].

Desde el incidente del naufragio del daguerrotipo hasta la consolidación de la fotografía en Chile, se observa una evolución técnica y artística significativa. Pioneros como

[112] Larget, "Historia del daguerrotipo", 81.
[113] *Ibid.,* 81.
[114] Csillag, *Conservación de la fotografía patrimonial*, 30.
[115] *Ibid.,* 30.

Fuenzalida y los hermanos Ward, junto con la expansión hacia fotógrafos itinerantes, dejaron un legado visual que no solo refleja la evolución de la técnica fotográfica, sino que también documenta la identidad y diversidad cultural de Chile a lo largo del tiempo.

2.2.2. El daguerrotipo en Perú, su llegada e impacto en la sociedad

La llegada de la fotografía a Perú en el siglo XIX, coincidiendo con el auge de las islas guaneras en el litoral peruano, fue un fenómeno de gran trascendencia que captó la atención tanto de la sociedad local como de Europa. La inauguración del estudio de Maximiliano Danti en Lima en 1842, apenas tres años después de la invención del daguerrotipo en París, marcó un hito en la historia fotográfica peruana, incluso anticipándose a estudios similares en Berlín[116]. Este momento crucial introdujo una nueva forma de representación visual, conectando a Perú con los desarrollos tecnológicos y artísticos más recientes del escenario internacional.

La noticia del descubrimiento de Daguerre, publicada en *El Comercio* en 1839, marcó el inicio de la conciencia fotográfica en Perú. A pesar de la complejidad técnica del proceso, la fotografía arraigó en la sociedad peruana, transformándose en un medio de comunicación y expresión artística. Con la llegada del daguerrotipo al Callao en 1842, presentando imágenes únicas en positivo sobre planchas metálicas, se configuró un punto de inflexión en la práctica fotográfica del país[117]. La magia de capturar la realidad en una imagen fija encontró un terreno fértil en un Perú en constante transformación.

Con la bonanza económica generada por el comercio del guano en Perú, se produjo un impacto no solo en la transformación económica sino también en el ámbito cultural, especialmente en el desarrollo de la fotografía en el país. Los inmigrantes europeos vinculados al capital guanero, como Benjamin Franklin Pease, Emilio Garreaud y Jacinto Pedeville, desempeñaron roles cruciales en este proceso[118]. Establecieron estudios fotográficos en Lima, contribuyendo al florecimiento económico y a la diversificación de estilos y enfoques en la práctica fotográfica.

---

[116] Liliana Herrera, "Historia de la fotografía en el Perú", *Lienzo*, n.° 008 (1988): 235-236.
[117] Herman Schwarz, *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima* (Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2017): 15-16.
[118] Herrera, "Historia de la fotografía en el Perú", 236.

De esta forma, la década de 1860 puede considerarse como un periodo clave en la consolidación de estudios fotográficos notables en Perú, destacando nombres como Courret Hermanos y los ya mencionados. Courret Hermanos, en particular, logró un éxito significativo, ilustrando el libro *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* de Manuel Atanasio Fuentes con sus fotografías. Además, eventos como la Exposición Nacional de 1869 y el álbum *Recuerdos del Perú* marcaron hitos importantes en la historia de la fotografía peruana, documentando tanto eventos históricos como la transformación cultural[119].

En cuanto a la técnica fotográfica, la introducción del "colodión húmedo" en 1853 marcó una nueva fase para la fotografía, caracterizada por una intensificación de la competencia entre fotógrafos. Esta competencia, si bien condujo a innovaciones técnicas, también engendró una crisis fotográfica en 1863[120]. La rápida fijación de precios y tácticas publicitarias agresivas revelan la creciente importancia de la fotografía en la sociedad peruana, transformándose de un lujo asequible por unos pocos a una forma de expresión visual accesible para un público más amplio.

Bajo este contexto, emerge un hito notable: la aparición de la primera revista ilustrada registrada, *El Correo del Perú* (1871-1876), que destacó por reproducir grabados basados en fotografías nacionales y extranjeras. Un ejemplo destacado fue la representación del entierro del presidente Balta[121]. Este episodio subraya el creciente interés oficial en la fotografía como medio para documentar eventos históricos y sociales.

En conclusión, la fotografía en el siglo XIX en Perú fue un testigo técnico de su evolución, un actor activo en la conformación de la memoria histórica y cultural. Desde los estudios pioneros hasta la integración con el periodismo y la expresión artística, la fotografía desempeñó un papel fundamental en la construcción de la identidad visual del Perú durante este fascinante periodo de cambio. Su impacto no solo se reflejó en las imágenes capturadas, sino también en la manera en que el pueblo peruano se percibía a sí mismo y se presentaba ante el mundo en un momento crucial de su historia.

---

[119] *Ibid*., 240-241.
[120] *Ibid.,* 237.
[121] Schwarz, *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*, 55.

2.3. Instantáneas de contienda: la fotografía de guerra en el siglo XIX

En el siglo XIX, el avance tecnológico jugó un papel crucial en la representación visual de la guerra, marcando un cambio significativo desde la pintura hacia la fotografía. La invención del daguerrotipo por Louis Daguerre en 1839 revolucionó la documentación de conflictos, influyendo en la percepción pública de la guerra. Como señala Pacheco, en toda contienda bélica "se ha incrustado en el paisaje un nuevo jugador, uno que ha dotado a la guerra de una cruel veracidad, de una nueva y polémica belleza que ha logrado hacernos comprender su historia"[122].

La fotografía se convirtió en un puente entre la objetividad y el realismo en este contexto. Los daguerrotipos, a pesar de las limitaciones técnicas de la época, capturaban detalles precisos, ofreciendo una representación más fiel a la realidad. Este poder para proporcionar una visión directa y menos mediada por la interpretación del artista marcó un cambio sustancial en la forma en que se documentaban los eventos bélicos[123].

En este escenario, el fotógrafo asumió dos roles distintos. En primer lugar, se convirtió en un comerciante, trabajando para el ejército y reproduciendo imágenes que sirvieran a su cliente. En segundo lugar, se volvió un soldado más en el campo de batalla, proporcionando una visión única. Esta dualidad se convirtió en argumento para afirmar que la fotografía, especialmente la de guerra, es la expresión de la nacionalidad, ideología y postura que el fotógrafo tiene acerca del acontecimiento[124].

La captura de imágenes en este período presentó diversas complicaciones. La técnica más común, el colodión húmedo, requería entre 5 y 20 segundos de exposición. Además, este proceso exigía la colaboración de dos personas; el fotógrafo y su ayudante, responsable de mezclar los productos químicos y sumergir la placa en la que se dibujaría la escena, para luego insertarla en la cámara oscura. El tiempo de exposición y de sumersión en productos

[122] Kevin Pacheco, "Fotografía de guerra en el siglo XIX" (tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de Jaén, 2018): 2.
[123] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 11.
[124] *Ibid.,* 11.

químicos eran determinantes para obtener un resultado nítido, lo que resultaba sumamente difícil[125].

Estas dificultades se veían agravadas por otros desafíos. Al fotografiar grupos, por ejemplo, el fotógrafo debía armarse de paciencia debido al tiempo de exposición necesario para obtener una imagen nítida. Además, las condiciones ambientales y los obstáculos presentes en el entorno dañaban irreversiblemente los materiales[126]. A todo esto, se sumaba el peso y dimensiones de los instrumentos, que, además de complicar su maniobrabilidad, conferían al equipo fotográfico una apariencia amenazante, poniendo en riesgo la vida del fotógrafo[127].

Por todas estas razones, las fotografías de actos de batalla en curso eran inexistentes[128]. El fotógrafo se veía limitado a retratar a las tropas y a las principales autoridades del ejército antes de la guerra. Terminada la batalla, su labor se centraba en capturar a los sobrevivientes, prisioneros, muertos y las ruinas de la ciudad o fortaleza que habían vencido[129].

> Entonces, ¿Cómo se representa fotográficamente un triunfo militar en el siglo XIX? Una primera aproximación sería afirmar que la fotografía de guerra solo registra lo que el fotógrafo desea mostrar. Por ejemplo, el vencedor representa a los muertos, la tecnología (cañones, trincheras y defensas) y las ciudades destruidas del derrotado en el campo de batalla[130].

La fotografía de guerra del siglo XIX desempeñó un papel central en el periodismo, especialmente con el auge de la prensa en Europa y América. Fotógrafos y corresponsales se convirtieron en figuras clave al proporcionar una dimensión visual única a los conflictos, respaldando los relatos periodísticos. Estas imágenes, distribuidas a través de álbumes, cartas de visita y periódicos, se convirtieron en bienes culturales comerciables, llegando tanto a

[125] Rodríguez, "La fotografía durante la Guerra de Secesión", 4-5.
[126] *Ibid.,* 5.
[127] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 11.
[128] En la Guerra Civil Española (1936-1939), Robert Capa capturó el "momento decisivo" con su famosa imagen "Muerte de un miliciano". Aunque este concepto no surgió en este contexto, esta instancia marcó la importancia de capturar momentos únicos. Henri Cartier-Bresson, quien popularizó la idea, consolidó su influencia, estableciendo el "momento decisivo" como esencial en la fotografía documental. Babilonia, *Guerra y fotografía,* 12.
[129] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 11.
[130] *Ibid.,* 11.

aquellos que esperaban noticias de seres queridos como a la audiencia curiosa. A pesar del contexto bélico, las fotografías a menudo reflejaban estereotipos de la vida civil, manteniendo poses y gestualidades que influían en la percepción pública de la guerra y su impacto social[131].

En este contexto, las representaciones visuales se convirtieron en instrumentos poderosos para moldear la opinión pública. La relación entre la fotografía de guerra y la prensa generó una simbiosis donde las imágenes capturadas por los fotógrafos influyeron directamente en la interpretación de los eventos bélicos. La Guerra México-Estados Unidos (1846-1848), siendo la primera guerra fotografiada en la historia, no solo presenció la introducción de la tecnología por daguerrotipistas norteamericanos, sino que también contribuyó a una representación más objetiva de los conflictos militares, desempeñando un papel crucial en la construcción visual de la identidad nacional[132].

Aunque diversas guerras del siglo XIX[133] fueron documentadas de manera similar, nuestro enfoque se dirigirá a aquellas más relevantes para la evolución de la historia de la fotografía de guerra. En la Guerra de Crimea (1853-1856), Roger Fenton desempeñó un papel pionero al establecer un paradigma estético que reflejaba la influencia de las tradiciones artísticas contemporáneas, convirtiéndose así en el primer fotógrafo de guerra. A pesar de las restricciones gubernamentales británicas, Fenton logró producir imágenes estilizadas que distanciaban la guerra de su crudeza, siguiendo patrones románticos preexistentes. Estas fotografías, aunque artísticamente cautivadoras, ofrecían una perspectiva casi idealizada de un conflicto que, en realidad, era mucho más crudo[134], como lo señala Sontag, "retratos en ausencia, de la muerte sin los muertos"[135].

En contraste, la Guerra Civil estadounidense (1861-1865) marcó un cambio significativo en la representación visual de la guerra. Matthew B. Brady, junto con fotógrafos como Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan, trasladó sus estudios fotográficos a los campos de batalla, capturando imágenes impactantes y realistas de la muerte y el sufrimiento

[131] Gómez, *La representación heroica,* 36.
[132] Pacheco, *Fotografía de guerra en el siglo XIX*, 13.
[133] Si se quiere conocer cerca de las guerras del siglo XIX que fueron cubiertas por fotógrafos, revisar el cuadro realizado en Gómez, *La representación heroica,* 15-16.
[134] Ibáñez, "Cuerpo y fotoperiodismo", 181.
[135] Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Madrid: Alfaguara, 2003), 24.

humano. Estas fotografías desafiaron las convenciones románticas previas y se convirtieron en testigos gráficos de la brutalidad del conflicto[136]. En octubre de 1862, un mes después de la Batalla de Antietam, las fotografías de Gardner y O'Sullivan se exhibieron en la galería de Brady en Manhattan, y *The New York Times* comentó:

> Los muertos del campo de batalla casi nunca llegan a nosotros, ni en sueños. Vemos la lista en el periódico matutino durante el desayuno, pero descartamos el recuerdo con el café. Sin embargo, el señor Brady ha hecho algo para hacernos comprender la terrible realidad y gravedad de la guerra. Si bien no ha traído cuerpos y los ha depositado en nuestros portales y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido. Estas imágenes destacan de un modo terrible. Con ayuda de la lente de aumento incluso los rasgos mismos de los caídos pueden distinguirse. Apenas optaríamos por estar en la galería de arte si alguna mujer inclinada sobre ellas pudiera reconocer a un marido, un hijo o un hermano en las quietas hileras exánimes de los cuerpos que yacen dispuestos para las fosas abismales[137].

En América Latina, La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), que involucró a Paraguay, Argentina, Brasil y Uruguay, fue documentada visualmente por fotógrafos como los de la compañía Bate & Cía en 1866. Estas imágenes capturaron la desigual contienda y la devastación que afectó a la población paraguaya, desafiando las narrativas más idealizadas de la guerra. La Conquista del Desierto, liderada por fuerzas argentinas, tuvo lugar en 1879 y fue documentada por el fotógrafo Antonio Pozzo presentó, a diferencia de las expectativas, un enfoque más tranquilo y monótono, ilustrando la diversidad de enfoques estilísticos en la fotografía de guerra de la época[138]. Estos eventos marcaron un punto de inflexión en la representación visual de conflictos en América Latina y sentaron las bases para la evolución de la fotografía como un medio crucial en la narrativa histórica de la región.

Estos antecedentes, en conjunto, influyeron en la representación visual de la Guerra del Pacífico (1879-1884) y consolidaron la fotografía como un medio esencial para la documentación histórica y la comprensión de los conflictos en la región. A partir de este contexto, este conflicto se presenta como un caso particular en la evolución de la fotografía

[136] Rodríguez, “La fotografía durante la Guerra de Secesión”, 3-4.
[137] Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 29.
[138] Marini, “War photography: Díaz & Spencer’s”, 50-51.

de guerra. Según lo planteado por Marini, los fotógrafos como Díaz y Spencer son uno de los primeros ejemplos del exitoso uso de la fotografía de guerra como una herramienta de construcción nacional. Sus imágenes, apologéticas y heroicas, buscaron influir en la percepción pública y fortalecer la narrativa del Estado chileno sobre la guerra. Este enfoque propagandístico representó una nueva fase en el propósito de la fotografía de guerra, ahora utilizada para moldear la opinión pública y construir identidades nacionales[139].

2.3.1. La Guerra del Pacífico a través del lente de la fotografía

La Guerra del Pacífico (1879-1884) marca un capítulo crucial en la historia de Sudamérica, definiendo un periodo de tensiones y conflictos entre Chile, Perú y Bolivia, caracterizado por disputas territoriales y tensiones geopolíticas. Este enfrentamiento dejó cicatrices imborrables y moldeó el devenir de los países involucrados. La importancia de este conflicto y su impacto profundo en la región quedó inmortalizada en la historia y en la lente de la fotografía.

Las raíces del conflicto se encuentran en las rivalidades fronterizas y la explotación de recursos naturales, especialmente el salitre, esencial en la producción de fertilizantes y explosivos. Como resultado de estas tensiones, la lucha por el control de estas vastas extensiones desérticas detonó un conflicto que trascendió fronteras, influyendo en la geopolítica sudamericana y reconfigurando alianzas regionales. Puso a prueba la capacidad militar de las naciones involucradas y catalizó cambios profundos en la sociedad y la política de la época, dejando una marca indeleble en la identidad nacional de Chile, Perú y Bolivia[140].

La fotografía emergió como un testigo silencioso pero elocuente de los eventos de la guerra. Más allá de ser un simple registro visual, se convirtió en un medio poderoso para capturar la realidad cruda y compleja de los conflictos armados, influir en la percepción pública y construir narrativas históricas. En este contexto, la importancia de la fotografía se manifiesta claramente.

Fotógrafos destacados, tanto chilenos como peruanos, desempeñaron un papel esencial al capturar momentos clave y proporcionar una ventana única hacia un pasado

[139] *Ibid.,* 53.
[140] *Ibid.,* 51-52.

marcado por la tensión y la transformación. La sociedad "Díaz & Spencer", conformada por Carlos Díaz y Eduardo Spencer, se destacó como pionera en la documentación visual de la guerra, proporcionando imágenes vívidas y detalladas del frente norte. Eduardo Clifford Spencer, fotógrafo estadounidense asociado con Díaz, acompañó a las tropas chilenas durante todo el conflicto, recibiendo reconocimiento oficial al final del mismo. Su participación subraya la importancia estratégica de la fotografía como herramienta propagandística en manos chilenas[141].

En Perú, la fotografía de guerra tomó un enfoque diferente. Aunque no hubo un fotógrafo oficial, los estudios fotográficos Eugène Courret y Rodrigo Castillo, liderados principalmente por Courret, se focalizaron en oficiales peruanos y bolivianos, y, posteriormente, en miembros activos de la Marina de Guerra y el Ejército, incluyendo la Reserva de Lima y diversas personalidades políticas. Su neutralidad les otorgó acceso sin inconvenientes, y sus imágenes, especialmente la captura de la destrucción de Chorrillos, reflejaron la visión peruana del conflicto, contribuyendo significativamente a la documentación desde la perspectiva peruana[142].

Fotógrafos extranjeros como Félix Leblanc y Augusto Reinken, desplazados hacia el norte durante el conflicto, también dejaron su huella. Leblanc, fotógrafo francés, contribuyó al auge cultural y social de la fotografía, aprovechando la demanda de retratos durante la guerra. Reinken, fotógrafo alemán, dejó su marca con retratos en Iquique y Antofagasta, sumándose al fenómeno de euforia y demanda de imágenes durante la guerra[143].

La técnica predominante de la época, el colodión húmedo, imprimió a estas imágenes características distintivas que reflejan las limitaciones y posibilidades creativas de la fotografía en aquel momento. Las cámaras de placas húmedas, con su tamaño y peso considerables, limitaron la movilidad y la capacidad de capturar instantáneas rápidas durante los enfrentamientos bélicos. Este contexto técnico contribuyó a la prevalencia de representaciones estáticas y posadas en las fotografías de la guerra, documentando los momentos antes y después de los enfrentamientos[144].

---

[141] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 13.
[142] *Ibid.,* 13.
[143] Franceschini y Godoy, "Análisis morfológico de las fotografías", 264.
[144] Babilonia, "Memoria de una invasión", 160.

En estas imágenes, Diaz & Spencer siguieron la estela de Fenton en Crimea y Brady en los Estados Unidos al retratar a los militares chilenos como actores conscientes de su papel ante la cámara[145]. Con poses deliberadas y miradas fijas, destacaron la construcción de una narrativa visual que subraya el poder, la cohesión y la disciplina. Además, su enfoque panorámico, con planos generales, capturó la inmensidad de los lugares en conflicto, proporcionando así una visión más completa y contextualizada de los eventos.

En el contexto peruano, los estudios fotográficos Courret y Castillo se especializaron en abordar las consecuencias trágicas de la guerra. Las fotografías de Courret ofrecieron una visión minuciosa de la destrucción en Chorrillos, capturando el sufrimiento y la devastación desde el propio balneario afectado. A diferencia de las imágenes chilenas tomadas desde alturas elevadas, Courret y Castillo optaron por una perspectiva más inmersiva, situando al observador en medio de la destrucción y resaltando de manera impactante el costo humano y material de la guerra[146].

La fotografía, un próspero negocio en ambas naciones, tomó rumbos divergentes en su representación de la guerra. Mientras en Chile se celebraba una exposición fotográfica con las vistas de Edward Spencer en enero de 1881, en Perú, Courret, Castillo y Rodrigo inmortalizaban a los oficiales peruanos antes de acudir a los campos de batalla.

En el caso chileno, la estrecha colaboración entre el gobierno y los estudios fotográficos, liderados por figuras prominentes como Carlos Díaz y Eduardo Spencer, se reveló como un esfuerzo consciente y exitoso para plasmar una perspectiva específica en la memoria colectiva[147]. Estas fotografías, convertidas en ilustraciones, se difundieron ampliamente en la prensa, tanto en periódicos nacionales como *El Mercurio* y *El Nuevo Ferrocarril*, como trascendiendo fronteras a través de medios extranjeros como *The London Illustrated News* y *La Ilustración Española y Americana*[148], consolidando así su impacto en la narrativa histórica a nivel local e internacional.

[145] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 13.
[146] *Ibid.,* 13-14.
[147] Marini, "War photography: Díaz & Spencer's", 50.
[148] Si se quiere hondar acerca de circulación de grabados de las fotografías y sobre las fotografías, revisar en profundidad este trabajo Franceschini y Godoy, "Análisis morfológico de las fotografías", 268-270.

En el ámbito peruano, las fotografías publicadas en revistas y periódicos jugaron un papel crucial al ilustrar reportajes y crónicas sobre el conflicto, consolidando la importancia de la imagen en la construcción de la historia. Resulta fundamental resaltar el contexto internacional en el que estas imágenes circularon. Courret, un comerciante con agudo sentido de la oportunidad, difundió sus imágenes de la destrucción de Chorrillos a través de grabados en medios de prensa europeos, como *The London Illustrated News*. Este hecho influyó directamente en la percepción de aquellos países que seguían de cerca los acontecimientos en Sudamérica, especialmente en lo que respecta a la imagen que tenían de Chile. Asimismo, Courret comercializó sus capturas en su estudio fotográfico.[149].

La difusión de estas imágenes no se limitó únicamente a los medios impresos, sino que también se extendió a álbumes familiares, consolidando la conexión emocional entre los soldados y sus seres queridos. La iconografía patriótica se forjó a través de retratos de héroes militares, y la adaptabilidad de las fotografías para su reproducción y distribución en diversos formatos como el *carte de visite* contribuyó a su circulación constante, asegurando que la memoria de la guerra perdurara en la sociedad[150].

2.3.1.1. Capturando la historia: Spencer y Courret, fotógrafos emblemáticos de la Guerra del Pacífico.

En el contexto de la Guerra del Pacífico, la labor de los fotógrafos Eduardo Spencer y Eugène Courret emerge como un capítulo fundamental en la narrativa visual de aquel conflicto. A través de sus lentes, registraron la historia, la interpretaron y la transmitieron de manera vívida y perdurable. Sus fotografías, más allá de ser meros documentos visuales, se convierten en testimonios emblemáticos que nos permiten conectar con la complejidad y la humanidad de aquellos tiempos turbulentos.

2.3.1.1.1. Eduardo Clifford Spencer (1844-1914)

Eduardo Spencer, un destacado fotógrafo estadounidense, nació en Iowa en 1844 y se trasladó a Chile en 1870, dejando un impacto significativo en la historia fotográfica del país.

[149] Babilonia, *Guerra y fotografía*, 39.
[150] *Ibid*., 46.

Al establecer su estudio en Santiago, en la calle Huérfanos N°28 A, colaboró inicialmente con un colega fotógrafo cuya identidad ha quedado perdida en el transcurso del tiempo[151].

En 1875, Spencer decidió cambiar su base de operaciones a Valparaíso, donde forjó una colaboración fructífera con Carlos Bischoff, dando origen a la sociedad "Bischoff & Spencer". Juntos, se jactaban de poseer las últimas innovaciones en fotografía, ganando reconocimiento por sus retratos y vistas de Chile. Este reconocimiento alcanzó su punto álgido en la Exposición Internacional de Santiago en 1875, consolidando así su posición en el panorama fotográfico. No obstante, la asociación con Bischoff llegó a su fin en 1878[152].

A finales de la década de 1870, se presenció la participación activa de Spencer en el frente de batalla durante la guerra entre Chile y sus vecinos del norte. Desempeñando un papel pionero como reportero gráfico, estableció una colaboración crucial con Carlos Díaz Escudero, un destacado pintor y fotógrafo santiaguino desde 1860. Aunque Díaz era reconocido por sus habilidades en la pintura, su alianza con Spencer se volvió sustancial durante el conflicto bélico. Bajo la firma de "Díaz & Spencer", solicitaron permiso para unirse a las fuerzas militares y documentar la guerra, siendo distinguidos como "agentes especiales". Aunque se presume que solo Spencer estuvo en el frente de batalla, fue condecorado por el gobierno de Chile[153].

En 1883, Díaz y Spencer trasladaron su estudio a la calle Ahumada N°21 D, consolidando su presencia en la escena fotográfica chilena. A partir de 1885, expandieron sus operaciones a Valparaíso y Concepción, especializándose en retratos, fotografías al aire libre y panorámicas, utilizando técnicas avanzadas como la fototipia. Spencer ascendió a fotógrafo oficial de la presidencia, capturando imágenes del presidente Errázuriz Echaurren y sus ministros, acompañándolos en giras por la República. Su contribución dejó una huella indeleble en la historia de Chile y en el registro visual de eventos militares cruciales[154].

Si bien los primeros años de la sociedad "Díaz & Spencer" estuvieron centrados en la fotografía de retratos de la élite política y la emergente burguesía en Santiago, así como en la captura de vistas de lugares destacados, su consagración como fotógrafos excepcionales

[151] Rodríguez, *Historia de la fotografía,* 158.
[152] *Ibid.,* 158-159.
[153] Marini, "War photography: Díaz & Spencer's", 56-57.
[154] Rodríguez, *Historia de la fotografía,* 160.

ocurrió durante la Guerra del Pacífico. Durante este conflicto, enfrentaron el desafío de documentar la guerra, instituyéndose en pioneros al crear imágenes inéditas de las fuerzas militares chilenas[155].

Su éxito se fundamentó en un enfoque meticuloso al capturar detalles clave, representando de manera activa y regulada las fuerzas chilenas en sus fotografías de la guerra. Estos artistas lograron celebrar el conflicto de una manera que resuena con la identidad nacional, eligiendo retratar escenas de orden en lugar de los estragos. Su maestría se evidenció al capitalizar la creciente circulación de imágenes, empoderando a los espectadores con un placer visual asociado a la tecnología militar. La posición de gran angular de sus cámaras creó un "ojo tecnológico" que amplificó el impacto de sus fotografías, permitiendo al público visualizar la guerra de una manera impactante y emocionalmente conectada[156].

Tras la Guerra del Pacífico, la contribución de Díaz y Spencer se consolidó como un elemento arraigado en la conciencia colectiva de Chile. Su impacto trascendió las páginas de la historia gracias a obras emblemáticas como el *Catálogo de las Vistas tomadas por la Fotografía Spencer* (1884)[157].

Con la retirada de Díaz en 1890, se inició una nueva etapa para la sociedad, marcada por la transición hacia "Spencer & Cía". A pesar de este cambio, la firma mantuvo su compromiso con la documentación visual en favor del Estado chileno, destacándose al inmortalizar las secuelas de la guerra con imágenes conmovedoras de los inválidos y retratando tanto la acción bélica como sus impactantes consecuencias. Este compromiso constante se reflejó de manera significativa en el *Álbum Gráfico Militar de Chile* (1910), consolidando la perdurable relevancia de su labor. Su influencia se extendió a publicaciones posteriores, como la *Guía Comercial de Valparaíso* en 1897, y se destacó en menciones sucesivas en guías, resaltando la continua importancia de su obra en la narrativa visual del país[158].

La culminación de la carrera de Spencer en 1910, marcada por su retirada completa de la fotografía, simbolizó el cierre de un capítulo significativo. Su fallecimiento en 1914 en

[155] Marini, "War photography: Díaz & Spencer's", 56.
[156] *Ibid.*, 60.
[157] Rodríguez, *Historia de la fotografía,* 160.
[158] *Ibid.,* 160.

Santiago no solo puso fin a una era, sino que también consolidó su lugar en la historia chilena. Antes de este período, su vida personal, incluido su matrimonio con Javiera De Bow y la crianza de tres hijos, agregó capas a su contribución[159].

La sociedad Díaz & Spencer, y especialmente Eduardo Spencer, dejó una marca inestimable en la memoria histórica chilena. La valiente documentación visual durante la Guerra del Pacífico no solo consagró los momentos cruciales del conflicto, sino que también dejó una huella indeleble en la construcción de la identidad nacional. Las imágenes capturadas, impregnadas de orden, control y heroísmo, sirven como testimonios visuales que moldearon la percepción y el recuerdo de la guerra en la sociedad chilena.

El impacto perdurable de Díaz & Spencer persiste a través de sus publicaciones y la mención continua en guías históricas posteriores, subrayando el significado a largo plazo de su labor en la memoria colectiva y la documentación histórica de Chile. Su compromiso incansable con la preservación visual de eventos históricos fundamentales ha contribuido de manera inigualable a la comprensión y apreciación de la rica historia de Chile desde la lente única de la fotografía.

2.3.1.1.2. Michel Eugène Courret (1839-1920)

Michel Eugène Courret, una figura central en la historia de la fotografía del siglo XIX, se destaca como un hábil "historiador visual", cuyos registros capturan con maestría las complejidades de una época caracterizada por profundas transformaciones socioculturales y notables movimientos migratorios. Nacido en Angoulême alrededor de 1840, su formación en el estudio de André-Adolphe-Eugène Disdéri en París le otorgó habilidades técnicas avanzadas, conectándolo íntimamente con las vanguardias artísticas y las corrientes emergentes de su tiempo[160].

El año 1860 marca un hito significativo en la vida de Courret. Su decisión estratégica de emigrar a Lima, Perú, para trabajar como operario del nuevo estudio de la Sociedad Fotográfica Maunoury y Cía, no solo revela su espíritu aventurero, sino que le proporciona la oportunidad de establecer su propio estudio fotográfico en un contexto de auge económico

[159] *Ibid.,* 160.
[160] Schwarz, *Estudio Courret,* 33.

y cultural en la región. El padre de Eugène Courret llegó primero a Chile para establecerse como peluquero y ejerció de forma itinerante en Perú, antes de abrir una tienda en el centro de la ciudad, diversificándose más tarde hacia la fotografía[161].

La creación de "Fotografía Central"/"Courret Hermanos" en 1863, inicialmente con la colaboración de su hermano Achille, se convierte en un pilar fundamental en la expansión de la fotografía en Lima durante este periodo. La posterior transformación del estudio a "E. Courret" en 1871, tras la salida de Achille, subraya la aguda capacidad de Eugène para adaptarse a las dinámicas cambiantes del mercado. Además de las tarjetas de visita, técnica por la que se hizo reconocido, otros formatos que formaban parte de su oferta incluían álbumes personalizados y fotografías coloreadas conocidas como "foto-óleo"[162].

Un hecho clave de destacar, fue el viaje a Chile en 1868, en colaboración con el fotógrafo Carlos Luis Rowsell, el cual resalta su visión empresarial al apostar por nuevas fronteras comerciales. La creación de una sociedad dedicada a retratos fotográficos en Valparaíso no prosperó como esperaban, pero destaca su contribución al desarrollo de la fotografía en América del Sur[163].

Durante la década de 1870, Courret no se limita a su éxito comercial, sino que desempeña un papel activo en la escena cultural y fotográfica local. Al asumir el cargo de subdirector del gremio de fotógrafos en Lima en 1870, consolida su posición como líder en el ámbito[164]. Su participación destacada en la Primera Exposición Internacional de Lima en 1872 le otorga reconocimiento, influyendo significativamente en la configuración de la memoria visual de la época[165].

De esta manera, la lente de Courret se convierte en un instrumento narrativo que captura la esencia del siglo XIX peruano. No es simplemente un fotógrafo; como se indicó en un comienzo, se instituye como un auténtico historiador visual. Sus retratos van más allá de documentar la élite limeña; logran plasmar las complejidades de una sociedad en constante

[161] Isabelle Tauzin, "Los hermanos Courret: reconstruyendo la trayectoria de la familia entre Perú y Francia", *Amérique Latine: Histoire et Mémoire*, n.º 39 (2022): 5.
[162] Schwarz, *Estudio Courret,* 34-35.
[163] Rodríguez, *Historia de la fotografía,* 88.
[164] Tauzin, "Los hermanos Courret", 7.
[165] Herrera, "Historia de la fotografía en el Perú", 241

transformación. Cada retrato se convierte así en un fragmento de historia, revelando rostros, narrativas y dinámicas culturales emergentes en la Lima decimonónica[166].

La fotografía de guerra marca un hito crucial en la trayectoria de Courret. Sus fotografías son registros que capturan el pulso emocional de un país inmerso en la adversidad. Las imágenes del Dos de Mayo como antecedente, y la ocupación chilena durante la Guerra del Pacífico, registradas en el Archivo Courret, corresponden a crónicas visuales que transmiten el sufrimiento humano, la ruina y la resiliencia de una nación[167].

Por su parte, el álbum *Recuerdos del Perú* se eleva como una crónica gráfica de la modernización del país, especialmente la construcción del Ferrocarril Central. Courret logra inmortalizar la infraestructura en desarrollo, sumergiéndose en la vida cotidiana de aquellos que contribuyen al nuevo Perú[168]. Asimismo, su contribución en 1866 en la creación del libro-guía *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbre*, de Manuel Fuentes, a través de sus ilustraciones, se evidencia ideas de progreso y modernidad, incitando a invertir en el Perú o visitarlo en el futuro[169].

Su incursión en la fotografía científica y etnográfica revela un aspecto menos conocido de su obra. Sus expediciones para documentar la diversidad cultural y natural de Perú reflejan su profundo interés en comprender y preservar la riqueza de su entorno. El viaje pionero a la Polinesia en 1863 añade otra dimensión a su trabajo, mostrando su curiosidad insaciable por conocer el modo de vida de los llamados "canacas", nativos de las islas de la Polinesia francesa, traídos como esclavos para trabajar en las haciendas costeñas y en las islas guaneras[170].

Finalmente, Eugène Courret se despidió después de 31 años de carrera. La noticia apareció en una breve nota en *El Comercio* el 12 de abril de 1892. Adolfo Dubreuil, su amigo y socio, tomó las riendas del estudio fotográfico sin cambiar su nombre por razones

[166] *Ibid.,* 240.
[167] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 13.
[168] Schwarz, *Estudio Courret,* 56.
[169] *Ibid.,* 50-51.
[170] *Ibid.,* 42.

comerciales. Conservó el prestigio y las dos medallas de oro ganadas en 1869 y 1872 en la publicidad del estudio[171].

El perdurable legado de Courret, cuyas fotografías actúan como crónicas visuales de eventos trascendentales, enriquece nuestra comprensión de la historia peruana. Courret, más que un testigo, fue un pionero cuyo enfoque innovador y técnica distintiva se convirtieron en pilares para la fotografía peruana, influyendo en generaciones y contribuyendo a la identidad cultural del país. Su obra no se limita a la mera representación de momentos históricos; es un testimonio vivo que, continuado por sus sucesores, se mantiene como un punto de referencia, conectando con las experiencias y la identidad de Perú. Eugene Courret se constituye, así como un historiador visual que, mediante su lente, no solo registra el pasado, sino que fomenta la construcción de una narrativa histórica de la nación, dejando una marca profunda que perdura hasta hoy.

[171] *Ibid.,* 67.

CAPÍTULO III: REPRESENTACIONES VISUALES. LA GUERRA DEL PACÍFICO A TRAVÉS DEL OBJETIVO FOTOGRÁFICO

3.1. Influencia sociocultural de la Guerra del Pacífico

La Guerra del Pacífico (1879-1884) dejó una profunda marca en las sociedades de las naciones involucradas, transformando radicalmente estructuras sociales, políticas, económicas y territoriales. Más allá de las cifras de pérdidas humanas y los movimientos de población, este conflicto se convirtió en un hito fundamental en la historia de la región[172].

En ese contexto, el concepto de "nación en armas"[173] adquirió una relevancia crucial. No solo se limitó a los soldados en el frente, sino que se extendió a toda la sociedad. La movilización masiva de civiles y recursos convirtió la guerra en un fenómeno total, donde la población desempeñó un papel activo en tareas de apoyo, producción de propaganda y en la construcción de una identidad nacional solidaria en torno al conflicto. En medio de esta movilización, surgió la necesidad de redefinir arquetipos y héroes que dieran sentido a la exigencia social de sacrificar la vida por la nación[174]. Personajes laicos y religiosos asumieron el papel de fomentar el patriotismo, y la ciudadanía, especialmente los jóvenes y obreros, respondió al llamado de la movilización, encontrando refugio tanto en lo religioso como en lo cívico[175].

Las mujeres[176], desde la retaguardia hasta el frente de batalla, desempeñaron roles fundamentales en agrupaciones de apoyo y asistencia sanitaria. La movilización militar

---

[172] Algunas obras relevantes que han renovado el estudio del complejo fenómeno de la Guerra del Pacífico son las siguientes: Mauricio Rubilar, *La Prusia Americana. Chile y sus relaciones internacionales durante la guerra y posguerra del Pacífico (1879-1891)* (Valladolid: Universidad De Valladolid, 2022); José Chaupis y Claudio Tapia (Eds.), *La Guerra del Pacífico 1879-1884: En la historiografía chileno-peruana* (Santiago: Editorial Legatum, 2018); Patricio Ibarra y Germán Morong (Eds.), *Relecturas de la Guerra del Pacífico, avances y perspectivas* (Santiago: UBO Ediciones, 2018); Eduardo Cavieres y José Chaupis (Eds.), *La Guerra del Pacífico en perspectiva histórica. Reflexiones y proyecciones en pasado y en presente* (Tarapacá: Universidad de Tarapacá, 2015); Gonzalo Serrano y Carlos Donoso, *Chile y la Guerra del Pacífico* (Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2011); Eduardo Cavieres y Cristóbal Aljovín (Coomps.), *Chile-Perú, Perú-Chile: 1820-1920: desarrollos políticos, económicos y culturales* (Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006).

[173] Para una comprensión más profunda del concepto de "nación en armas", se recomienda revisar los escritos de Gonzalo Bulnes, quien fue uno de los primeros historiadores en abordar este tema. Gonzalo Bulnes. *Guerra del Pacífico.* Vol. 1, 2 y 3 (Valparaíso: Sociedad Impresora y Litografía Universo, 1911 a 1919).

[174] Gabriel Cid, "De héroes y mártires. Guerra, modelos heroicos y socialización nacionalista en Chile (1836-1923)", *Revue Mélanges de la casa de Velázquez, Nouvelle serie* 46*,* n.º 2 (2016): 63.

[175] Gómez, *La representación heroica,* 38-39.

[176] Acerca del rol de la mujer en la Guerra del Pacífico, algunos trabajos claves son: Mauricio Pelayo, *Las cantineras chilenas en la Guerra del Pacífico* (Santiago: Los Héroes Olvidados, 2022); Jesús Huanca-Arohuanca, "Narrativas de guerra y resistencia: participación de la mujer austral del Perú en la Guerra del Pacífico", *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico,* n.° 13 (2022): 50-

transformó la percepción de la guerra y la vida cotidiana[177], involucrando a la sociedad en su conjunto en tareas de apoyo y generando una identidad nacional compartida[178]. La población más joven tampoco quedó al margen. La guerra despertó un profundo interés en las conciencias infantiles y juveniles[179], trascendiendo restricciones de edad en la práctica, con muchos menores participando activamente en bandas de guerra e incluso combatiendo[180].

Desde el inicio del conflicto, las complejas tramas de identidad la nacional en Chile y Perú han surgido de la historia, la dinámica política y las aspiraciones colectivas. Estos elementos han anticipado tanto el conflicto armado como las peculiaridades de la retórica en ambas naciones. De acuerdo a McEvoy,

> Las sociedades son la suma de sus historias de guerra. Por tratarse de un evento que modela como ningún otro las identidades culturales, la guerra requiere de una retórica

59; Nanda Leonardini, *Presencia femenina durante la Guerra del Pacífico. El caso de las Rabonas* (Badajoz: Universidad de Extremadura, 2014); Paz Larraín, *La presencia de la mujer chilena en la Guerra del Pacífico* (Santiago: Centro de Estudios Bicentenario y Universidad Gabriela Mistral, 2006).

[177] La vida cotidiana durante el conflicto también ha sido centro de varios estudios: Aramis López, "¡Ojalá no tuviéramos un nuevo Tarapacá!: La cotidianidad del soldado chileno en la serranía peruana durante la Guerra del Pacífico (abril 1881-julio 1883)", *Revista Universitaria de Historia Militar (RUHM)*10, n.° 21 (2021): 206-230; Patricio Ibarra, "Nuestra vida es tan sobria como la de un espartano: La cotidianidad de los soldados chilenos en el desierto de Atacama en la Guerra del Pacífico (noviembre 1879-abril 1880)", *História Unisinos* 24, n.° 1 (2020): 83-95; José Chaupis, "Vida cotidiana y justicia criminal durante la ocupación chilena de Lima", en *La Guerra del Pacífico 1879-1884*, editado por José Chaupis y Claudio Tapia (Santiago: Editorial, 2018) 161-190; José Chaupis, "La vida cotidiana a través de la justicia: los pleitos por injurias durante la ocupación chilena Lima", en *Relecturas de la Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas,* editado por Patricio Ibarra y Germán Morong (Santiago: UBO Ediciones, 2018), 77-112; Mauricio Rubilar, "¡Los hijos del Bío-Bío en pie de guerra!: Iglesia, prensa y compromiso ciudadano durante la Guerra del Pacífico (1879-1881)", en *Relecturas de la Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas,* editado por Patricio Ibarra y Germán Morong (Santiago: UBO Ediciones, 2018), 49-76.

[178] Carmen McEvoy y Gabriel Cid, *La Guerra del Pacifico (1879-1883)* (Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 2023), 72.

[179] Sobre la infancia y el papel que jugaron en el conflicto bélico, algunas obras recientes son: Margarita Ponce, "Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima", *Lienzo*, n.° 044 (2023): 153-161; María Lucía Valle, "Los «hijos de la guerra»: niños peruano-chilenos durante la ocupación de Lima (1881-1883)", *Histórica* 41, n.° 1 (2017):125-157; Jorge Rojas, "Segundo periodo (1840-1890): La infancia en el Estado liberal", en *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*, editado por Jorge Rojas (Santiago: Ediciones de la Junji, 2016), 105-200; Eduardo Hodge y Claudio Véliz, "La infancia en el intersticio. Los niños chilenos combatientes en la guerra del Pacífico (1879-1883)", en *Chile y la Guerra del Pacífico,* editado por Carlos Donoso y Gonzalo Serrano (Santiago: Centro Estudios Bicentenario, 2011), 175-186; Pablo Toro, "Tiempo de guerra, tiempo escolar. Vivencias de la Guerra del Pacífico en los liceos de hombres en Chile (1879-1883)", en *Chile y la Guerra del Pacífico,* editado por Carlos Donoso y Gonzalo Serrano (Santiago: Centro Estudios Bicentenario, 2011), 75-115.

[180] McEvoy y Cid, *La Guerra del Pacifico (1879-1883)*, 76.

integradora que, además de producir una imagen victoriosa e incluso un destino manifiesto, sea capaz de perfilar los rasgos esenciales del enemigo[181].

En el caso chileno, según la misma historiadora, se adoptó principalmente una retórica fundamentada en una "misión civilizadora". Esta perspectiva justificó la intervención militar y la anexión de territorios bajo el argumento de llevar la civilización y el progreso a regiones que se consideraban culturalmente menos desarrolladas. La presencia chilena en la región se presentó como un aporte destinado a instaurar estabilidad y fomentar la modernización[182]. En contraste, la retórica bélica peruana se inclinó hacia el americanismo, expresándose a través de la búsqueda de apoyo internacional. Se enfatizó la solidaridad entre las naciones americanas como contrapeso a la amenaza chilena. La narrativa puso de relieve la hermandad continental, presentando la causa peruana como parte de la lucha compartida por la independencia y la soberanía en América[183].

De esta forma, las diferentes expresiones culturales y artísticas, como la literatura, la pintura y el teatro[184] se convirtieron en herramientas fundamentales para interpretar y dar forma a los imaginarios nacionales. Estas manifestaciones no solo resaltaron sentimientos de orgullo y resistencia en medio de la guerra, sino que también tejieron una red más amplia de conexiones emocionales entre la sociedad y su contexto bélico.

Dentro del complejo escenario de la Guerra del Pacífico, la llegada de la cámara fotográfica añadió una capa significativa al panorama cultural. Se erigió como una herramienta única para capturar la esencia de los acontecimientos, desempeñando un papel

---

[181] Carmen McEvoy, *Armas de persuasión masiva. Retórica y ritual en la Guerra del Pacifico* (Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2010), 15.

[182] Carmen McEvoy, *Guerreros civilizadores: Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacifico* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011), 90-91.

[183] Juan Carlos Arellano, "La Guerra del Pacífico y el americanismo republicano en el discurso bélico peruano", *História Unisinos* 18*,* n.° 2 (2014): 393.

[184] Las diferentes expresiones artísticas durante el conflicto han sido de gran interés para el desarrollo de trabajos, como, por ejemplo: Patricio Ibarra, "Iconografía de guerra: Notas sobre la cultura visual en la prensa peruana y boliviana durante la Guerra del Pacífico", *Revista de Historia Concepción* 2, n.º 29 (2022): 471-499; Claudio Véliz, "Representaciones literarias chilenas sobre la Guerra del Pacífico (1879-1884)", en *Relecturas de la Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas,* editado por Patricio Ibarra y Germán Morong (Santiago: UBO Ediciones, 2018), 147-186; David Rengifo, "El teatro nacional en Lima y la Guerra del Pacífico: 1879-1883)", en *La Guerra del Pacífico 1879-1884: Ampliando miradas en la historiografía chileno-peruana,* editado por José Chaupis y Claudio Tapia (Santiago: Editorial Legatum, 2018), 119-140; Carlos Donoso y María Gabriela Huidobro, "La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico", *Historia (Santiago)* 48, n.° 1 (2015): 77-97.

crucial como testimonio visual y agente activo en la creación y difusión de una narrativa colectiva. Desde el punto de vista mediático, destacados personajes como Eugene Courret y Eduardo Spencer asumieron el papel de cronistas visuales, plasmando con sus lentes la cruda realidad de la guerra. Estas imágenes no se limitaron a ser simples documentos; más bien, se convirtieron en arquitectas de la memoria compartida, dando forma a una representación gráfica que perduraría a lo largo del tiempo[185].

La movilidad inherente a estas imágenes se convirtió en un fenómeno dinámico que trascendió los confines del conflicto, extendiéndose tanto durante como después de la Guerra del Pacífico[186]. Más que simples registros visuales, las fotografías emergieron como elementos cruciales en el complejo campo de batalla comunicacional. Esta guerra no solo se libraba en los frentes militares, sino también en escenarios aparentemente inusuales: desde los púlpitos de las iglesias hasta los balcones y tabladillos que animaban las plazas de la república. Estos espacios adquirieron una nueva función como trincheras para la persuasión masiva, donde conceptos como la guerra justa o el heroísmo cristiano se desplegaban estratégicamente, dejando una profunda huella en la percepción colectiva de la guerra y sus significados[187].

Por ende, la incorporación de fotografías en los periódicos, ya sea a través de litografía inicialmente, marcó un cambio fundamental en la forma en que se transmitían las narrativas. Esto introdujo una dimensión visual que no solo informaba, sino que también ejercía influencia en las actitudes y opiniones de la sociedad. La prensa[188] se erigió como un

[185] McEvoy y Cid, *La Guerra del Pacifico (1879-1883)*, 85.
[186] Franceschini y Godoy, "Análisis morfológico de las fotografías", 270.
[187] McEvoy, *Armas de persuasión masiva,* 23.
[188] Algunos estudios interesantes sobre el rol que jugó la prensa durante la Guerra Pacífico, son: Patricio Ibarra, "Prensa y propaganda en la Guerra del Pacífico: el Boletín de la Guerra (Arica-Tacna, diciembre 1879–mayo 1880)", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 27, n.° 2 (2023): 292-327; Silvina Sosa, "¿Cómo fue comunicada la guerra? Análisis comparado de la prensa satírica durante la Guerra contra Paraguay y la Guerra del Pacífico", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 27, n.° 2 (2023): 216-255; Mauricio Rubilar, "Chile y la ocupación de Perú: Una visión de la diplomacia y la prensa española durante la Guerra del Pacífico (1879-1882)", en *Conflicto y reconciliación. España y las naciones hispanoamericanas en el siglo XIX*, coordinado por Agustín Sánchez y Marco Antonio Landavazo (Madrid: Marcial Pons, 2021), 363-390; José Soto y Ángela Castaño, "La Guerra del Pacífico en la prensa española y estadounidense (1879): una aproximación psicoanalítica", en *Conflicto y reconciliación. España y las naciones hispanoamericanas en el siglo XIX*, coordinado por Agustín Sánchez y Marco Antonio Landavazo (Madrid: Marcial Pons, 2021), 391-414; Patricio Ibarra, "Los corresponsales de guerra chilenos en la Guerra del Pacífico (1879-1883)", *Estudios sobre el mensaje periodístico* 26, n.° 1 (2020): 147-155; Mauricio Rubilar y Lorena Retamal, "La Prusia Americana: Imagen internacional de Chile en la prensa de Buenos Aires durante la Guerra del Pacífico, 1879-

actor crucial en la construcción de la percepción pública tanto en Chile como en Perú. Los periódicos y revistas dejaron de ser simplemente medios de difusión de información, convirtiéndose en herramientas esenciales que no solo comunicaban hechos, sino que también desempeñaban un papel propagandístico, contribuyendo así a la formación de narrativas impactantes[189]. Algunos destacados medios chilenos y peruanos que desempeñaron un papel crucial fueron *El Mercurio* de Valparaíso y *La Patria* de Valparaíso, *El Comercio* de Lima y *La Época* de Lima.

Además, hay que recordar que, en un contexto en el que la mayoría de la población carecía de alfabetización, la recepción de información se realizaba a través de intermediarios, en entornos urbanos donde la comunicación se difundía de boca en boca. Esta dinámica peculiar entre la subjetividad receptiva y la objetividad receptiva en la venta de prensa generaba un terreno fértil para la interpretación y manipulación gráfica por parte de intermediarios, desempeñando un papel crucial en la configuración de la percepción pública de la guerra[190].

En síntesis, la guerra del salitre dejó una profunda impronta en el tejido sociocultural de Perú, Bolivia y Chile. La fotografía emergió como una retórica visual clave, capturando imágenes impregnadas de discursos identitarios y estereotipos que se convirtieron en narradores silenciosos arraigados en la memoria colectiva. Estas imágenes, al proporcionar

1881", en *Relaciones Internacionales y Construcción Nacional: América Latina, 1810-1910,* coordinado por Mauricio Rubilar y Agustín Sánchez (Concepción: Universidad Católica de la Santísima Concepción y Universidad Michoacana de San Nicolás d Hidalgo, 2019), 223-246; Patricio Ibarra, "Sátiras de guerra: La prensa chilena de caricaturas y la Guerra del Pacifico (1879-1884)", en *Relaciones Internacionales y Construcción Nacional: América Latina, 1810-1910,* coordinado por Mauricio Rubilar y Agustín Sánchez (Concepción: Universidad Católica de la Santísima Concepción y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2019), 247-270; Mauricio Rubilar, "El bárbaro del Pacífico: Imaginario discursivo sobre Chile en la prensa de Buenos Aires durante la guerra del Pacífico", en *La Guerra del Pacífico 1879-1884: Ampliando miradas en la historiografía chileno-peruana,* editado por José Chaupis y Claudio Tapia (Santiago: Editorial Legatum, 2018), 67-92; Mauricio Rubilar, "Escrito por chilenos, para los chilenos y contra los peruanos: la prensa y el periodismo durante la Guerra del Pacífico (1879-1883)", en *Chile y la Guerra del Pacífico,* editado por Carlos Donoso y Gonzalo Serrano (Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2011), 39-74; Mauricio Rubilar, "Prensa, opinión pública, y política exterior de Chile durante la Guerra del Pacífico (1879-1883)", en *Wayra. Nuevos vientos en la historiografía chilena*, editado por Alberto Díaz *et al.* (Santiago: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2017), 321-336.

[189] Jean-Pierre Bacot, "Le rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIXe siècle et au début du XXe siècle", *Réseaux*, n.º 3 (2001): 290.

[190] Rafael Gómez, "Comunicación y recepción de la Imagen en la prensa decimonónica. El apoyo iconográfico en la prensa española del siglo XIX", *Icono 14 Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 1, n.º 1 (2003): 151.

testimonios visuales, influyeron significativamente en la percepción pública de la guerra y en la autopercepción de las naciones involucradas. Potenciando el impacto de la prensa, la fotografía no solo documentó los hechos, sino que también se erigió como un medio poderoso para narrar gráficamente la complejidad de los eventos, dejando un legado visual que perdura y sigue resonando en la conciencia cultural contemporánea.

3.2. Metodología

Esta investigación adopta un enfoque desde la perspectiva metodológica de la Historia Cultural, centrándose en explorar las dinámicas relacionales que los individuos establecen con objetos culturales y sus representaciones en el contexto social. Aquí, concebimos a los actores históricos no como simples receptores pasivos de los significados impuestos por la estructura social, sino como agentes activos en el develamiento de estos significados[191]. En este sentido, nuestro interés va más allá de simplemente escudriñar el pasado; nos sumergimos en el análisis de las representaciones de dicho pasado[192].

Para abordar este análisis, resulta fundamental adentrarnos en el concepto de "representación", según lo propone Guzmán, entendido como las diversas maneras en que una sociedad específica percibe y comprende la realidad en un momento dado[193]. Estas representaciones, y su conexión con el pasado, se manifiestan a través de una multiplicidad de prácticas, lo que nos lleva, como historiadores e historiadoras culturales, a explorar nuevos tipos de documentos, incluyendo los visuales. Así, el estudio de las representaciones fotográficas en esta investigación se enmarca en la consideración de que la fotografía se erigió como una práctica cultural y social en el siglo XIX, actuando como un reflejo de la visión de mundo de esa época.

A su vez, optamos por un enfoque comparativo, buscando contrastar las representaciones fotográficas de la Guerra del Pacífico en Chile y Perú. Nos apartamos de los enfoques nacionalistas previamente utilizados en estos análisis. Siguiendo la sugerencia de Elliot, reconocemos el valor del método comparativo en la identificación de similitudes

[191] Cabrera, "Historia y teoría de la sociedad", 257.
[192] Daniel Guzmán, "La historia cultural como representación y las representaciones de la historia cultural", *Cuadernos de Historia Cultural*, n.° 2 (2013): 22.
[193] *Ibid*., 22.

para explicaciones estructurales y en la observación de diferencias que son distintivas y no se replican en otros contextos[194]. Con este enfoque, buscamos alcanzar una comprensión más profunda de nuestro objeto de estudio, generando nuevas preguntas e interpretaciones que enriquezcan el análisis histórico.

El enfoque cualitativo se revela como la elección más apropiada al abordar investigaciones desde perspectivas culturales, especialmente aquellas vinculadas a fenómenos arraigados en prácticas culturales y sociales. En este contexto, Canales argumenta que:

> Conoce, a la sociedad como códigos que regulan la significación, que circulan o se comparten en redes intersubjetivas. Ni variables ni individuos: el objeto es complejo, pues articula un plano manifiesto y uno generador, mientras que el individuo está estructuralmente articulado con otros, e internamente articulado como "totalidad"[195].

Siguiendo esta premisa, el enfoque cualitativo, a través de sus distintas metodologías, aborda la intrincada naturaleza del objeto de estudio y reconoce las diversas conexiones al explorar una sociedad. En un contexto exploratorio-descriptivo, el objetivo radica en captar la perspectiva del investigado, reconstruyendo su orden de significación, perspectiva y visión[196]. En este caso específico, nos enfocamos primordialmente en el análisis de las representaciones fotográficas de la Guerra del Pacífico, considerando elementos como el autor, el mensaje, el destinatario y el público al que estaban dirigidos estos registros.

Para cumplir con este propósito, la revisión de bibliografía y fuentes primarias de las fotografías chilenas y peruanas de la Guerra del Pacífico (1879-1884) se fundamentará en el análisis de contenido histórico presente en diversos tipos de documentos. La aplicación del método histórico nos permitirá explorar el problema en cuestión mediante el estudio y la comprensión de los vestigios a través de una observación crítica interna y externa, sin olvidar que las fuentes serán analizadas desde el marco de la historia cultural. Se hará especial énfasis

[194] John Elliot, "Historia nacional y comparada", *Historia y Sociedad* 6, (1999): 32.
[195] Manuel Canales, *Metodologías de investigación social: introducción a los oficios* (Santiago: LOM, 2006), 20.
[196] *Ibid.,* 21.

en el concepto de "representación", entendiendo la fotografía como un documento histórico de gran relevancia.

Las fuentes primarias analizadas comprenden un total de 30 fotografías, incluyendo retratos y vistas, de las cuales 22 son obra de Eduardo Spencer, quien las capturó durante el conflicto. De estas, 13 están distribuidas en tres álbumes específicos (AF-143, AF-72 y AF-54) resguardados en el Museo Histórico Nacional. Las restantes 6 forman parte del *Álbum Gráfico Militar Chile, Campaña del Pacífico (1879-1884)*; mientras que 2 están incluidas en el libro *Guerra y Fotografía Perú, 1879-1929*; y 1 reposa en el Archivo Histórico de la Marina del Perú.

Por otro lado, se identificaron 8 fotografías atribuidas a Eugène Courret, documentadas durante el mismo conflicto bélico. De este conjunto, 3 se alojan en la Biblioteca Nacional del Perú, tanto en su Catálogo General como en el Archivo Courret. Adicionalmente, 2 están resguardadas en el Instituto Riva-Agüero, como parte de la Colección Egalde; mientras que otras 2 figuran en el mencionado libro *Guerra y Fotografía Perú, 1879-1929*. Asimismo, 1 de estas imágenes se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile, y la restante está archivada en el Acervo Histórico de la Marina del Perú.

Al explorar los registros fotográficos como documentos históricos, es crucial tener presente que no estamos examinando la realidad misma, sino su representación. Al ser estas imágenes una interpretación de la realidad, debemos reconocer que están inevitablemente influenciadas por la cosmovisión de la sociedad que las produce. Las fotografías desempeñan un papel central en la visualización de las dinámicas políticas, sociales y culturales de una época, convirtiéndose en auténticos documentos sociales que capturan y comunican la esencia de su contexto[197].

Peter Burke, quien aboga por considerar la fotografía como un documento histórico, se plantea la pregunta fundamental: "¿Cómo podemos emplear la imagen como testimonio histórico?" Burke señala la posibilidad de que las imágenes sean poco fiables, al actuar como espejos deformantes de la realidad debido a las intenciones del fotógrafo y sus patrocinadores. Sin embargo, esta aparente desventaja también se revela como un testimonio

[197] Del Valle, "El análisis documental de la fotografía", 33.

valioso de fenómenos subyacentes, como mentalidades, ideologías e identidades[198], debe cuestionarlas renunciando a cualquier tentación de presentismo. Destaca, además, la necesidad de que los historiadores no vean las imágenes como simples reflejos de su tiempo, sino que las cuestionen y eviten caer en el presentismo, situándose en la tradición cultural de la fotografía para comprender sus convenciones y códigos de representación[199].

La propuesta de Félix del Valle nos lleva a explorar el análisis fotográfico como un testimonio histórico que nos permite comprender la complejidad inherente de las imágenes a lo largo del tiempo. Del Valle sostiene que aquellos que se dedican al estudio de las fotografías deben considerar dos aspectos fundamentales: en primer lugar, sumergirse en el contexto del fotógrafo para comprender los matices de su vida, aspiraciones y motivaciones, lo que nos ayuda a descifrar el significado detrás de cada instantánea; y en segundo lugar, examinar tanto la intención original del autor como las múltiples interpretaciones que los espectadores pueden extraer de la imagen, influenciados por sus propios marcos de referencia[200].

Estos pasos son esenciales, ya que a veces los historiadores e historiadoras pueden verse tentados a buscar significados más allá de lo evidente, lo cual podría distorsionar la interpretación inicial de la fotografía. Del Valle nos recuerda que el análisis fotográfico implica una inmersión profunda en la compleja red de conexiones que la imagen establece con su entorno.

Al explorar los diferentes modos de vinculación de la fotografía como testimonio histórico, nos encontramos con un panorama diverso donde convergen la información factual, los símbolos culturales y la experiencia estética. Del Valle distingue tres modos de vinculación: epistémico, simbólico y estético.

El primer modo de vinculación, el epistémico, nos invita a sumergirnos en la información pura y literal que la imagen transmite. La fotografía se convierte en una ventana a la realidad, ofreciendo datos concretos sobre eventos, lugares y personas. Cada detalle, desde la iluminación hasta la composición, se convierte en un punto de acceso al

[198] Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, 35.
[199] Lara, "El historiador y la fotografía", 82.
[200] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 10.

conocimiento histórico, permitiéndonos reconstruir y comprender el pasado de manera más vívida y precisa[201].

En cuanto al segundo modo, el simbólico, nos sumerge en un universo de significados más profundos y subjetivos. Aquí, la fotografía va más allá de su función documental para convertirse en un portador de mensajes cargados de connotaciones míticas, religiosas e ideológicas. Los símbolos presentes en la imagen adquieren un poder evocador que resuena en las creencias y valores de la sociedad en la que emergen, convirtiendo a la fotografía en un artefacto cultural que refleja y moldea las narrativas colectivas de su época[202].

Por último, el modo estético nos invita a explorar la dimensión emocional y sensorial de la imagen fotográfica. Aquí, la estética se convierte en un vehículo para transmitir sensaciones, evocar emociones y suscitar experiencias estéticas en el espectador. La fotografía no solo comunica información o ideas, sino que también nos conmueve y nos hace reflexionar a través de su belleza visual y su poder evocador[203].

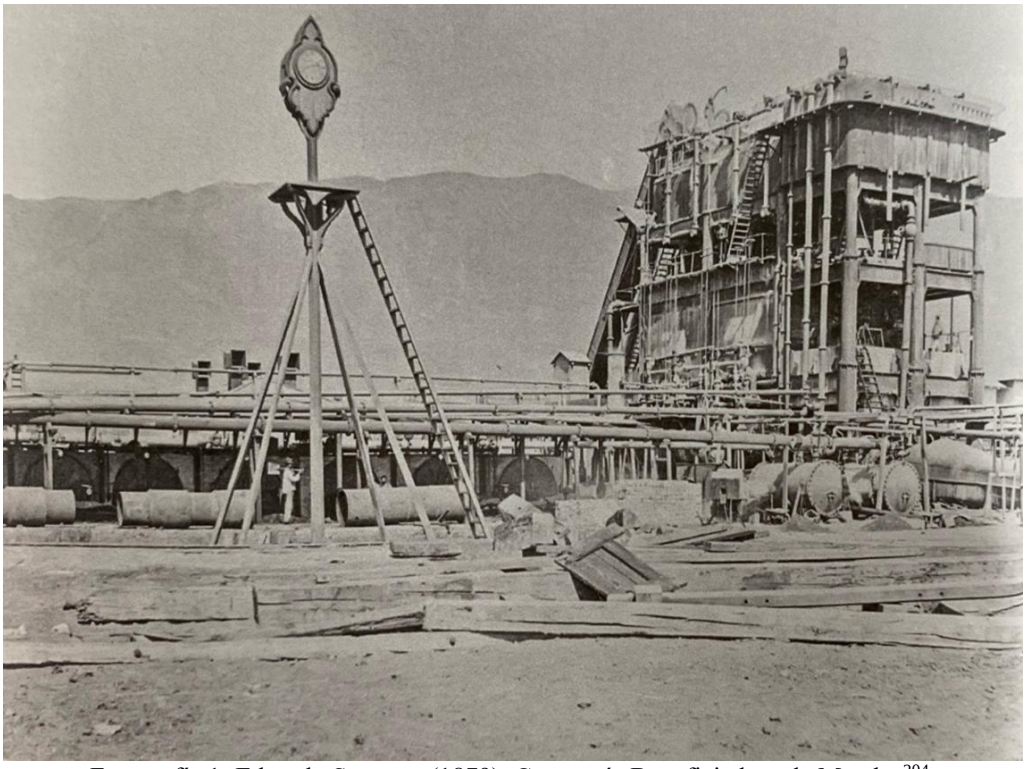
Cada imagen se convierte en un puente entre el pasado y el presente, instándonos a reflexionar sobre la intrincada trama del mundo que compartimos y revelando su capacidad para capturar la esencia misma de la experiencia humana a lo largo del tiempo. Por lo tanto, al desentrañar el contenido de una fotografía, resulta imperativo considerar la riqueza polisémica que emana de la interacción entre la denotación y connotación del mensaje.

Este proceso analítico se encuentra intrínsecamente ligado al público al que se dirige la imagen, ya que la interpretación de la misma puede variar significativamente según el contexto cultural, social e histórico del espectador. En este sentido, el analista se convierte en un mediador entre la imagen y su audiencia, desentrañando capas de significado que van más allá de la simple captura visual.

[201] *Ibid.,* 4.
[202] *Ibid.*
[203] *Ibid.*

3.3. Desentrañando el relato de la Guerra del Pacífico a través del análisis fotográfico

En el escenario implacable de la Guerra del Pacífico, las fotografías emergen como testigos silenciosos pero poderosos de un conflicto que dejó una profunda marca en la historia de Perú y Chile. En este capítulo, nos sumergiremos en un análisis detallado de estas imágenes, destacando especialmente aquellas que han sido las más representativas a lo largo de todo el proceso de la guerra. Estas elecciones fotográficas no solo documentan los eventos de la guerra, sino que también ofrecen una ventana al discurso visual de cada país involucrado, facilitando así la comparación entre las imágenes de ambos lados del conflicto. Desde los campos de batalla hasta los retratos de líderes militares y civiles, estas fotografías revelan no solo la crudeza del enfrentamiento, sino también las narrativas profundas que han moldeado la memoria colectiva y la identidad nacional en ambas naciones.



Fotografía 1: Eduardo Spencer. (1879). Compañía Beneficiadora de Metales[204].

La Compañía Beneficiadora de Metales de Antofagasta se convierte en un punto fundamental al explorar el trasfondo de la Guerra del Pacífico. En el siglo XIX, el salitre, vital para la agricultura y la fabricación de explosivos, emergió como un recurso de gran valor en el mercado mundial. La presencia de vastos yacimientos de salitre en el desierto de Atacama, con Antofagasta como epicentro, despertó el interés de potencias internacionales y desató una carrera por su explotación[205].

La compañía, al establecerse en esta región rica en salitre, no solo fue un catalizador del desarrollo económico local, sino que también se convirtió en un actor clave en la geopolítica regional. Su presencia atrajo una migración masiva de trabajadores en busca de oportunidades laborales, creando una mezcla de tensiones étnicas y sociales que añadieron una capa adicional de complejidad al panorama[206]. El control sobre los yacimientos de salitre fue en una cuestión de importancia estratégica para los países vecinos. Bolivia, que reclamaba

[204] Eduardo Spencer, "Compañía Beneficiadora de Metales" en *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, editado por Renzo Babilonia (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1879), 22.
[205] William Sater, *Tragedia Andina. La lucha en la Guerra del Pacifico 1879-1884*, (Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016), 17.
[206] Rafael Mellafe y Mauricio Pelayo, *La Guerra del Pacifico en imágenes, relatos, testimonios,* (Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2007), 25-26.

soberanía sobre Antofagasta, consideraba el salitre como una fuente vital de ingresos económicos. Por su parte, Chile veía en la expansión hacia Antofagasta una oportunidad para consolidar su dominio regional y asegurar el acceso a recursos fundamentales para su desarrollo industrial y militar[207].

De esta manera, la Compañía Beneficiadora de Metales, fue una pieza central en la extracción y procesamiento del salitre, transformándose en un símbolo tangible del control chileno en la región. Su presencia exacerbó las tensiones existentes, siendo un factor que influyó en la decisión de Chile de tomar medidas más agresivas para asegurar su dominio sobre Antofagasta. En este contexto, la Guerra del Pacífico se erigió en el desenlace inevitable de las tensiones acumuladas. La disputa por el control de Antofagasta y sus recursos minerales, exacerbada por la presencia de intereses económicos internacionales, desembocó en un conflicto armado que tendría consecuencias profundas y duraderas para la región[208].

En el plano *epistémico*[209], en el ámbito epistémico, la imagen capturada revela de manera objetiva los restos tangibles de la Compañía de Beneficiadora de Metales. Los escombros, las estructuras vacías y el distintivo reloj en primer plano se presentan como testimonios visuales de la compañía en ese momento específico. Además, se pueden distinguir elementos humanos, posiblemente trabajadores, inmersos en la geografía del desierto, representada por el cerro árido. Esta observación directa proporciona información detallada sobre la condición física de la empresa, lo que facilita una comprensión más profunda de su historia industrial.

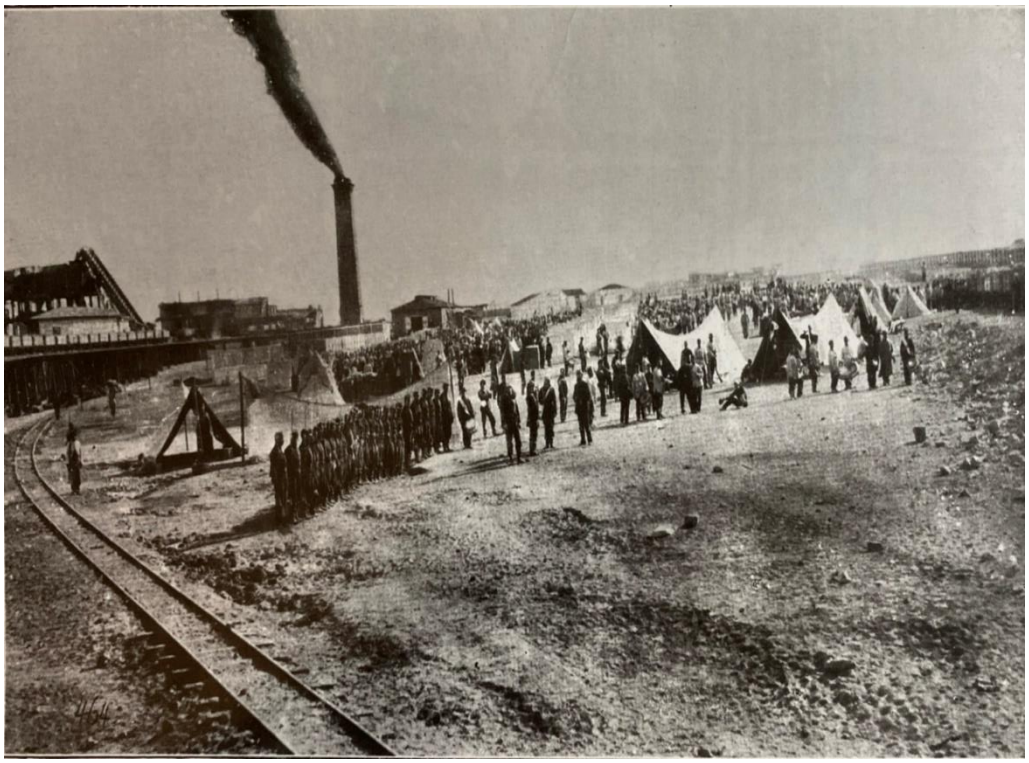
En el ámbito *simbólico*[210], la mirada de Spencer se posa sobre el rincón seleccionado con un matiz representativo que trasciende lo superficial. Esta elección, lejos de ser aleatoria, se convierte en un poderoso símbolo que se conecta con las profundas raíces históricas de la guerra y la intervención chilena en la región. La imagen no se limita a retratar simplemente una compañía metalúrgica; más bien, se erige como un relato visual que encapsula la

[207] Mariano Soldán, *Narración histórica de la guerra de Chile contra el Perú y Bolivia,* Vol. 1, (Lima: Editorial Milla Batres, 1979), 83.
[208] Sater, *Tragedia Andina*, 17.
[209] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[210] *Ibid.*

voracidad territorial y económica de la época. En este contexto, se vislumbra el simbolismo del progreso asociado con la acción civilizadora del desierto por parte del capital chileno y extranjero. Cada detalle de la composición, desde los escombros hasta el reloj, revela objetivos estratégicos y complejidades históricas, destacando especialmente el influyente papel del empresariado en la expansión territorial y la explotación de recursos en la región.

En el plano *estético*[211], la obra añade una capa de inmersión única. A pesar de la aparente serenidad, se percibe una tensión palpable. La fotografía, con su habilidad para capturar la quietud aparente y el bullicio urbano que se entrelazan, sumerge al espectador en una narrativa visual intrigante. La composición destaca la importancia histórica del territorio capturado, comunicando de manera sutil pero impactante, la dirección futura de estos espacios, sugiriendo las transformaciones venideras. En este sentido, la estética de la imagen buscó en el público una reflexión sobre el devenir histórico y las consecuencias de la industrialización en la región.

[211] *Ibid.*



Fotografía 2: Eduardo Spencer. (1879). Ejército chileno en Antofagasta. Campamento del Chacabuco y de Zapadores[212].

Durante el conflicto, el Ejército chileno desempeñó un papel crucial en la ocupación y control de diversas zonas estratégicas en la región de Antofagasta. Este conflicto bélico, conocido como la Guerra del Pacífico, enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia, y tuvo sus raíces en tensiones territoriales y económicas exacerbadas por la disputa por el control de las valiosas reservas de salitre en la región[213].

Antofagasta, ubicada en el vasto desierto de Atacama, emergió como un epicentro de importancia crucial debido a sus ricos recursos minerales, especialmente el salitre, esencial para la producción de fertilizantes y explosivos en aquella época. El dominio de esta región representaba un control estratégico clave y una ventaja económica significativa para cualquier nación[214].

[212] Eduardo Spencer, "Ejército chileno en Antofagasta. Campamento del Chacabuco y de Zapadores", en *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama (Santiago: Ricaaventura, 1879), 101.
[213] Soldán, *Narración histórica de la guerra,* Vol. 1, 83.
[214] Sater, *Tragedia Andina,* 28.

Chile, respaldado por derechos históricos sobre la zona, se vio enfrentado a crecientes tensiones cuando el gobierno boliviano decidió aumentar los impuestos sobre las empresas chilenas que operaban en Antofagasta. Esta medida fue interpretada por Chile como un intento de Bolivia por ejercer control sobre los recursos de la región y afectar los intereses chilenos en la zona[215].

En respuesta, Chile tomó la decisión de ocupar militarmente Antofagasta. El 14 de febrero de 1879, las tropas chilenas realizaron un desembarco estratégico para iniciar la ocupación, liderado por el coronel Emilio Sotomayor, quien luego tomó el campamento del Regimiento N.º 6 de línea Chacabuco, desencadenando así las hostilidades en la región. Este punto de partida fue crucial para Chile, asegurando una posición estratégica desde la cual avanzar hacia otras áreas ricas en recursos y de importancia estratégica[216].

En este contexto, es fundamental destacar la contribución del Regimiento Zapadores 1879, unidades de ingenieros militares chilenos, cuya labor fue esencial en la guerra. Su tarea de construir fortificaciones, preparar trincheras y llevar a cabo operaciones de demolición y desminado fue crucial en un conflicto donde las características geográficas de la región desempeñaban un papel determinante. Su participación subrayó la importancia estratégica de la ingeniería militar en la resolución de conflictos en un contexto geográfico desafiante como el desierto de Atacama durante la Guerra del Pacífico[217].

En el plano *epistémico*[218], a observación detallada de la fotografía permite identificar claramente la presencia del campamento militar en Antofagasta. En la imagen, se aprecian soldados dispuestos en formación, algunas tiendas de campaña, las instalaciones distintivas de la Compañía Beneficiadora de Metales, con su chimenea destacada en el fondo, y la línea férrea que rodea el área. La presencia de estas instalaciones industriales y la infraestructura de transporte ferroviario resaltan la ubicación estratégica del campamento militar en relación con los recursos y la movilidad en la región.

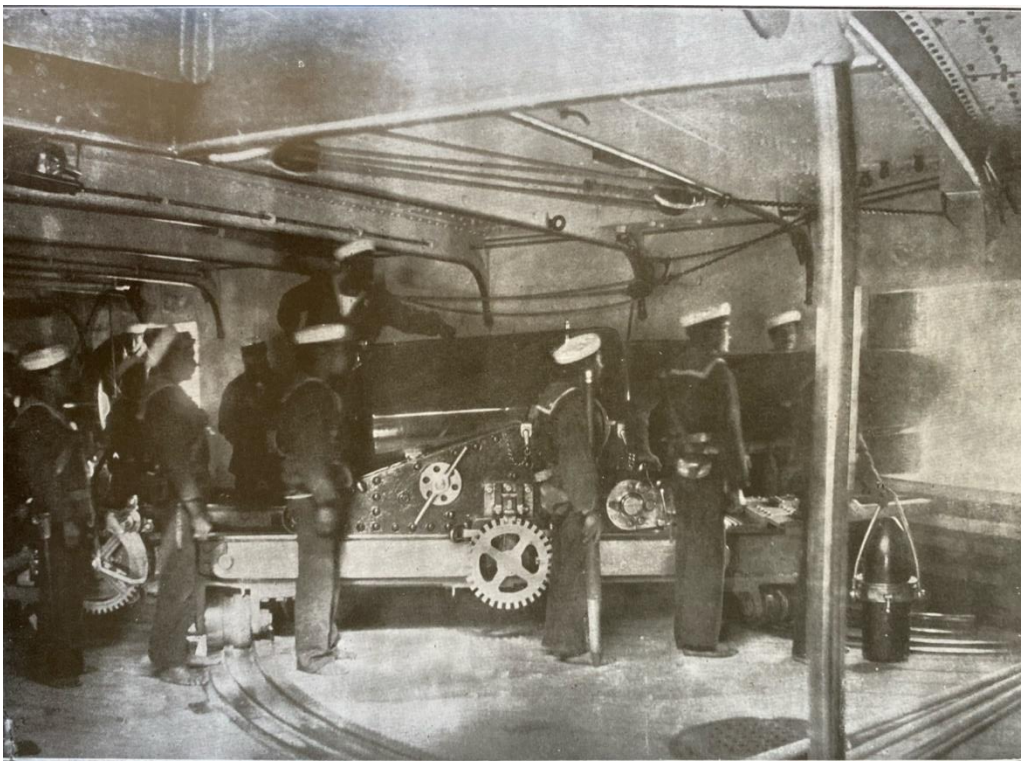
---

[215] *Ibid*., 34.
[216] Gonzalo Bulnes, *Guerra del Pacífico*, Vol. 1, (Valparaíso: Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1911 a 1919), 463-464.
[217] Sater, *Tragedia Andina,* 83.
[218] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

Desde una perspectiva *simbólica*[219], la disposición ordenada de soldados y la destacada presencia de la Compañía Beneficiadora de Metales en la fotografía representan la interconexión entre el poder militar de Chile y los intereses económicos en juego. Esta imagen captura un momento de conquista territorial, simbolizando el intento de Chile de reivindicar el territorio en disputa, estableciendo así una afirmación de soberanía y autoridad sobre la región. La estratégica presencia militar y la vinculación con la explotación económica de los recursos locales subrayan la importancia de los recursos naturales en la agenda de expansión territorial de Chile, convirtiendo la ocupación militar en un símbolo palpable de su búsqueda de control territorial y su estrategia para consolidar su influencia económica en la región.

En cuanto al plano *estético*[220], la fotografía evoca en el espectador una sensación de triunfo militar y afirmación territorial por parte de Chile. La imagen destaca el campamento militar como elemento central, transmitiendo la idea de un control efectivo del territorio. Esta presencia militar se entrelaza con la actividad económica representada por la Compañía Beneficiadora de Metales, reforzando la relación entre el poder militar y la prosperidad económica. La fotografía sugiere un acto de reivindicación y posesión del territorio, donde el dominio militar se vincula estrechamente con la protección de intereses económicos. En conjunto, la imagen transmite un mensaje de autoridad consolidada respaldada por un control territorial efectivo, generando en el público la percepción de un poderío militar sólido y una afirmación económica sobre el territorio disputado.

[219] *Ibid*.
[220] *Ibid.*



Fotografía 3: Eduardo Spencer. (1879). Batería del acorazado Blanco Encalada[221].

La Guerra del Pacífico representó un punto de inflexión crucial para la Marina de Guerra de Chile, consolidando su posición como una fuerza naval de relevancia a nivel mundial. En este escenario, el acorazado Blanco Encalada, construido en 1875 y originalmente bautizado como "Valparaíso", fue renombrado en honor al Almirante Manuel Blanco Encalada, figura destacada en la lucha por la Independencia. Junto a su gemelo, el Almirante Cochrane, estas naves se erigieron como emblemas de poderío y tecnología avanzada, representando la cúspide del diseño y la construcción naval británica de la época[222].

Dotados con un blindaje de vanguardia y una artillería formidable, los acorazados Blanco Encalada y Almirante Cochrane desempeñaron un papel fundamental en la modernización de la flota chilena durante la segunda mitad del siglo XIX, un periodo caracterizado por las crecientes tensiones en el Pacífico. Específicamente, la Marina de Guerra demostró su relevancia estratégica mediante la imponente artillería del acorazado

[221] Eduardo Spencer, "Batería del acorazado Blanco Encalada", en *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama (Santiago: Ricaaventura, 1879), 109.
[222] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 54.

Blanco Encalada, equipado con un blindaje de 8 pulgadas de espesor y una coraza de 3 pulgadas. Estas naves, reconocidas por su robustez y potencia de fuego, fueron pilares esenciales en los enfrentamientos navales de la contienda[223].

El 14 de febrero de 1879, la Marina de Guerra de Chile, con el Blanco Encalada como buque insignia, llevó a cabo la ocupación de Antofagasta en respuesta a la decisión de Bolivia de aumentar los impuestos sobre la compañía minera chilena en la región, desencadenando así una crisis diplomática. Posteriormente, el 5 de abril, se dio inicio al bloqueo de Iquique, uno de los principales puertos peruanos en la región, el cual representaba un enclave logístico crucial para las fuerzas enemigas. El propósito de este bloqueo era interrumpir el flujo de suministros hacia y desde el puerto, debilitando así las capacidades operativas del enemigo[224].

Uno de los principales objetivos de la campaña naval fue neutralizar al temido blindado Huáscar, que parecía imbatible. En esta misión, el Blanco Encalada, con su formidable potencia de fuego y su avanzado blindaje, desempeñó un papel destacado. Equipado para la navegación en alta mar y dotado de gran resistencia, el Blanco Encalada se convirtió en una herramienta crucial para perseguir al monitor peruano a lo largo de la costa. Apodado "el elefante blanco" por los marinos peruanos, el Blanco Encalada persiguió al buque de Grau en tres ocasiones sin lograr capturarlo: el 30 de mayo, el 3 de junio y el 6 de agosto[225].

La culminación de esta lucha se produjo en el Combate de Angamos, el 8 de octubre de 1879, donde la captura del Huáscar fue el resultado del coraje y la habilidad del Cochrane, su comandante, así como de sus artilleros y tripulación. Si bien el Blanco Encalada, bajo el mando del comodoro Galvarino Riveros, participó en esta confrontación, su intervención fue tardía, en una fase donde el resultado estaba prácticamente decidido. En una maniobra controvertida y apresurada, donde intentó espolonear al monitor peruano, casi embistió a su gemelo. Posteriormente, en 1880, el Blanco Encalada se sumó al bloqueo del Callao durante

[223] Sater, *Tragedia Andina,* 114-115.
[224] Piero Castagneto y Diego Lascano, "Buques de la Guerra del Pacífico", en *Buques de guerra chilenos. 1850-1950: un siglo en imágenes,* editado por Piero Castagneto y Diego Lascano (Santiago: Ril editores, 2011), 94.
[225] *Ibid.*

diversos periodos a lo largo del año, escoltando convoyes hacia Lima y brindando apoyo a las fuerzas chilenas durante las Batallas de Chorrillos y Miraflores[226].

En el plano *epistémico*[227], la fotografía proporciona una visión nítida de la presencia humana en torno a la batería del acorazado Blanco Encalada. A través de ella, podemos apreciar claramente el trabajo de los marineros y la influencia arraigada del estilo británico tanto en la estructura del acorazado como en la disciplina de la tripulación. Esta combinación de modernidad y tecnología naval se hace evidente en la disposición meticulosa de los marineros y en la sofisticada ingeniería que sustenta la batería, reflejando así el progreso tecnológico de la época. La composición visual nos sumerge en la interacción entre la actividad humana y la infraestructura física, proporcionándonos una comprensión clara y profunda de la complejidad operativa y técnica del acorazado y su armamento.

En un sentido *simbólico*[228], la imagen del Blanco Encalada emerge como un símbolo poderoso que trasciende su representación visual. La imponente presencia del buque, con su tecnología naval avanzada y su blindaje robusto, refleja la modernidad y el progreso tecnológico que caracterizaban a la Armada chilena. Desde la meticulosa organización de la tripulación hasta la precisión en el manejo de su batería, cada detalle revela el compromiso con la excelencia operativa y la disciplina, fundamentales en la cultura naval europea. Este enfoque no solo fortaleció la capacidad militar del país, sino que también proyectó una imagen de civilización y poder en el conflicto. Es a través de esta imagen que podemos apreciar cómo la combinación de tecnología, organización y valores europeos moldearon la identidad y el papel de Chile en la escena internacional durante aquel período de la historia.

Desde una perspectiva *estética*[229], la fotografía refleja de manera contundente el poderío naval, revelando claras influencias de la tecnología y tácticas navales europeas, particularmente de origen británico, en la configuración de la batería del Blanco. Este conjunto visual transmite una sensación de preparación y supremacía frente a cualquier contingencia, sugiriendo una evidente superioridad sobre eventuales adversarios. La imponencia de la tecnología moderna en exhibición no solo genera admiración y respeto,

[226] *Ibid*., 98-102.
[227] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[228] *Ibid.*
[229] *Ibid.*

sino que también insinúa una ventaja estratégica significativa. El despliegue de recursos humanos y tecnológicos en la defensa costera refuerza esta percepción de superioridad y establece una conexión emocional con el espectador contemporáneo, quien puede apreciar el compromiso y la maestría estratégica de Chile en ese contexto histórico.



Fotografía 4: Eduardo Spencer. (1879). Tripulación del "Cochrane", en el combate Naval de Angamos[230].

La Guerra del Pacífico, como mencionamos al principio, estalló debido a tensiones políticas y disputas territoriales entre Chile, Perú y Bolivia, centradas en la explotación de los ricos recursos salitreros del desierto de Atacama. Este conflicto alcanzó un punto crítico el 14 de febrero de 1879, cuando Chile optó por ocupar el puerto boliviano de Antofagasta en respuesta al aumento del impuesto al salitre, una medida que Bolivia había prometido no implementar. Este acontecimiento marcó un punto de inflexión que llevó a las naciones involucradas al conflicto armado, reconociendo Chile la necesidad de asegurar la supremacía naval para alcanzar sus objetivos en la guerra[231].

Ante la falta de resolución diplomática, Chile se vio obligado a recurrir a medidas militares. Aunque inicialmente se contempló un ataque directo al puerto del Callao, el comandante de la Escuadra, Juan Williams, abogó por bloquear Iquique, una acción que se

[230] Eduardo Spencer, "Tripulación del "Cochrane", en el combate Naval de Angamos", en *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama (Santiago: Ricaaventura, 1879), 159.
[231] Sater, *Tragedia Andina,* 28.

revelaría como crucial en el devenir del conflicto. Esta decisión marcó el inicio de una campaña marítima que sería fundamental en el desarrollo de la contienda[232].

Dentro de esta Campaña Naval, el Combate Naval de Angamos, ocurrido el 8 de octubre de 1879, emerge como un episodio emblemático en la historia de la guerra, subrayando la complejidad de un conflicto que transformó el equilibrio de poder en el Pacífico Sur. En este contexto, la Marina de Guerra chilena se erigió como una fuerza decisiva. El buque insignia "Cochrane", en honor al ilustre almirante chileno Lord Thomas Cochrane, simbolizó el poder naval chileno y desempeñó un papel crucial en las operaciones navales[233].

El blindado Cochrane, junto con su gemelo, el "Valparaíso", representaban el apogeo del poder naval chileno. Equipados con un formidable armamento y tripulaciones altamente entrenadas, estos buques desempeñaron un papel vital en las operaciones de bloqueo de puertos, destacando especialmente en el histórico Combate Naval de Angamos. Dotado con seis cañones Armstrong de 250 libras cada uno, tres por banda, cuatro en proa y dos en popa, además de piezas adicionales de 6 libras, el buque Cochrane se destacaba por su cintura acorazada de hasta 229 mm (9 pulgadas) de grosor, superior a la de sus posibles adversarios argentinos o peruanos. Estos navíos, con un desplazamiento de 3.560 toneladas y una potencia de casi 3.000 caballos de fuerza, equipados con propulsión de doble hélice, tenían la capacidad de alcanzar una velocidad máxima teórica de casi 13 nudos[234].

La tripulación del Cochrane, compuesta por marinos chilenos altamente entrenados y comprometidos, desempeñó un papel crucial en las complejas operaciones de bloqueo de puertos peruanos y bolivianos. Su pericia y dedicación fueron fundamentales para el éxito de la flota chilena en numerosas acciones estratégicas, incluido el histórico Combate Naval de Angamos. Una de las metas más relevantes de la campaña naval era neutralizar al Huáscar, y tras diversas correrías e innumerables intentos, este objetivo se logró el 8 de octubre de 1879, gracias al Cochrane, su comandante, artilleros y tripulación[235].

[232] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 89.
[233] *Ibid*., 54.
[234] Castagneto y Lascano, "Buques de la Guerra del Pacífico", 88.
[235] Sater, *Tragedia Andina,* 155.

Bajo el liderazgo del contralmirante Juan Williams Rebolledo y del capitán Juan José Latorre, la Marina enfrentó valientemente a la escuadra peruana en las aguas cercanas a la bahía de Angamos. Esta confrontación naval, marcada por su intensidad y riesgo, demostró la eficacia táctica del navío como monitor y resultó decisiva para el éxito de las fuerzas chilenas. La captura del Huáscar el 8 de octubre de 1879 fue un logro notable, alcanzado gracias al blindado Cochrane y su decidida tripulación. Este acontecimiento no solo aseguró la supremacía naval de Chile en la región, sino que también ejemplificó la destreza estratégica y la habilidad táctica que caracterizó a la Marina chilena durante la Guerra del Pacífico[236].

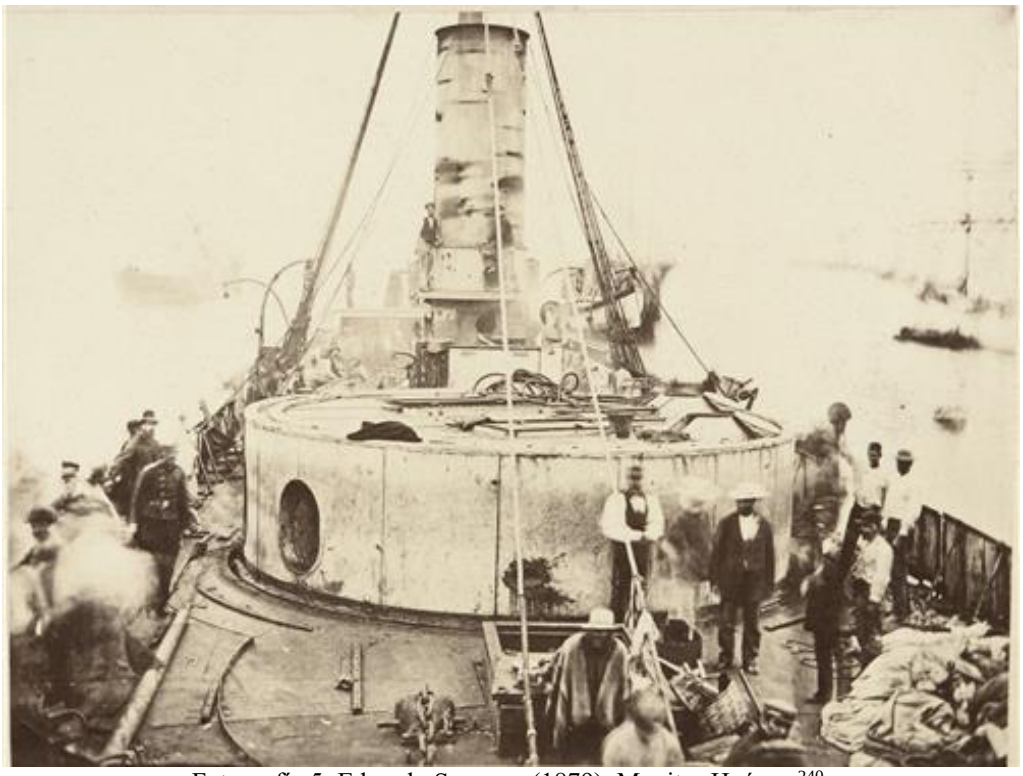
En el modo *epistémico*[237], la instantánea nos brinda una representación vívida de la tripulación del Cochrane durante el Combate Naval de Angamos. En ella, observamos una disposición ordenada y jerárquica de los marinos en la cubierta del navío. Sin embargo, a pesar de esta organización, la imagen también transmite una sensación de informalidad y relajación, con los tripulantes adoptando posturas de seguridad mientras dirigen su mirada hacia el horizonte. Esta dualidad nos ofrece una visión palpable de la disciplina y la atención que caracterizaban la escena. Es importante resaltar la presencia de un marino infante tocando el tambor, ya que añade una capa adicional de complejidad visual. Este elemento clave destaca entre la disposición ordenada de la tripulación, capturando nuestra atención y enriqueciendo la narrativa.

En el modo *simbólico*[238], esta fotografía se erige como un potente símbolo de la excelencia arraigada en la Marina de Guerra chilena. La meticulosa disposición de la tripulación, sus uniformes impecables y la clara estructura jerárquica no solo reflejan la disciplina interna de la tripulación, sino que también simbolizan la influencia de las tradiciones navales británicas, una herencia que posiblemente desempeñó un papel crucial en los éxitos tácticos posteriores. Asimismo, la postura relajada o casual de los marineros denota la seguridad y el orgullo de representar a la nación. La presencia del joven marinero tocando el tambor añade una dimensión simbólica, sugiriendo una cadencia rítmica que podría representar el liderazgo y la unidad en medio del conflicto.

[236] *Ibid*., 178.
[237] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[238] *Ibid*.

En el modo *estético*[239], la fotografía despierta una respuesta visual que trasciende la simple observación. La cuidadosa composición y la expresión tangible de preparación y cohesión generan en el espectador una sensación de seguridad y confianza al representar la nación. La estética de la imagen transmite la convicción de que la victoria es inevitable, fomentando un optimismo que podría haber resonado profundamente en el público de la época. La fuerza estética de la fotografía no solo refleja la habilidad técnica del fotógrafo, sino también la fuerza moral y táctica de la Marina de Guerra en ese momento crítico.

[239] *Ibid*.



Fotografía 5: Eduardo Spencer. (1879). Monitor Huáscar[240].

El Monitor Huáscar, un buque de guerra peruano de gran renombre, desempeñó un papel sustancial durante la Guerra del Pacífico. Su construcción en el Reino Unido y su posterior incorporación a la Armada peruana lo convirtieron en un símbolo de resistencia y orgullo nacional, honrando al antiguo líder inca del mismo nombre[241].

Construido por *Laird Brothers* en 1865 en Inglaterra, el Huáscar se destacó como el buque mejor armado de Perú y su activo naval más importante. Equipado con dos cañones de diez pulgadas y trescientas libras, montados en una torreta blindada, además de un espolón protegido y tres cañones Armstrong adicionales, este navío estaba protegido por una combinación de teca y hierro, lo que le proporcionaba un calado bajo[242].

En el contexto de la Guerra del Pacífico, el 21 de mayo de 1879 se convirtió en una fecha trascendental debido al hundimiento de la corbeta chilena Esmeralda en el Combate Naval de Iquique. La fragata peruana Huáscar, bajo el mando de Miguel Grau, se enfrentó a

[240] Eduardo Spencer, "Monitor Huáscar", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-42 (1879): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/13429
[241] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico*, 67.
[242] Sater, *Tragedia Andina*, 117.

la Esmeralda, comandada por Arturo Prat. La batalla resultó en el hundimiento de la Esmeralda y la pérdida de numerosas vidas, incluida la del propio Prat. Después del enfrentamiento, Grau ordenó el rescate de los sobrevivientes chilenos, mostrando un acto de humanidad inusual en tiempos de guerra, lo que lo convirtió en una figura respetada en ambos países[243].

El momento culminante en la historia del Huáscar ocurrió durante el Combate Naval de Angamos el 8 de octubre de 1879, cuando fue capturado por las fuerzas chilenas. Durante la campaña naval chilena, el Huáscar se enfrentó en varias ocasiones a los buques chilenos Cochrane y Blanco Encalada, mostrando una resistencia sorprendente antes de su captura en Angamos. A pesar de los esfuerzos de la tripulación del Huáscar, el combate resultó en su derrota[244].

De esta forma, el combate de Punta Angamos fue una victoria contundente para los chilenos. Aunque el Cochrane sufrió algunos daños, el Huáscar fue gravemente afectado, con una considerable pérdida de vidas en su tripulación. El blindaje del Huáscar resultó perforado por proyectiles del Cochrane, causando graves daños en sus sistemas de puntería y dirección. A pesar de ello, sus motores aún funcionaban al momento de su captura, lo que permitió su remolque a puerto donde fue reparado y posteriormente integrado a la flota chilena[245]. Este episodio marcó un hito en la historia naval de la región y consolidó la reputación del Huáscar y de Grau como un símbolo de coraje y sacrificio[246].

En cuanto a la instantánea, desde el punto de vista *epistémico*[247], nos brinda una visión directa de la cubierta del Monitor Huáscar después del Combate Naval de Angamos, en el puerto de Valparaíso, como se puede apreciar en el fondo ligeramente borroso. Su estado de devastación es evidente, manifestado en las condiciones visibles de la chimenea y la torreta,

[243] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico*, 67.
[244] Sater, *Tragedia Andina*, 150.
[245] Actualmente anclado en el puerto de Talcahuano, Chile, el Huáscar ocupa un lugar emblemático en la memoria colectiva de la región. Este histórico buque desempeña una función primordial como atractivo turístico y centro educativo de primer orden. Los visitantes tienen el privilegio de embarcarse en esta icónica nave y adentrarse en sus entrañas, donde pueden sumergirse en la apasionante narrativa de su pasado y comprender el papel crucial que desempeñó en los tumultuosos eventos bélicos de antaño. Además, el buque sirve como sede para exposiciones y actividades que ilustran de manera vívida la rica historia naval de Chile, proporcionando así una experiencia enriquecedora y memorable para todos aquellos que se aventuran a explorar sus cubiertas.
[246] Sater, *Tragedia Andina*, 178.
[247] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

marcadas por los impactos de los proyectiles, lo que confirma la realidad de la derrota sufrida. La escena muestra a hombres chilenos a bordo, tanto marineros como civiles, algunos ataviados con uniformes, ponchos y trajes, rodeados por sacos. Esta descripción se adhiere a una observación objetiva de los elementos visuales presentes en la imagen, proporcionando detalles concretos sobre la disposición de la escena capturada.

Desde una perspectiva *simbólica*[248], la fotografía trasciende su representación literal para adquirir connotaciones más profundas. La captura del Monitor Huáscar emerge como un símbolo de la victoria chilena en la Guerra del Pacífico, y de la derrota del enemigo. Este buque, emblemático del poderío naval peruano, el que parecía inalcanzable se convierte en un trofeo de guerra, encarnando la derrota para los peruanos. La imagen se carga de significado simbólico al registrar el cambio de control de un componente estratégico fundamental durante el conflicto.

En cuanto al aspecto *estético*,[249] la fotografía probablemente provocó respuestas emocionales específicas en la audiencia de la época. La representación visual de la victoria sobre el Huáscar seguramente evocó un profundo sentimiento de triunfo y orgullo nacional entre los contemporáneos chilenos. Aquello que alguna vez infundió temor entre los marinos y la población en general debido a la imponente presencia de la embarcación, ahora yace sometido. La experta captura de uno de los buques más modernos de su época posiblemente inspiró admiración y respeto, al ver al enemigo derrotado, forjando así una conexión emocional con la audiencia y afianzando la imagen de Chile como una potencia naval competente y exitosa.

[248] *Ibid.*
[249] *Ibid.*



Fotografía 6: Eugène Courret. (1879). Soldados peruanos de la guerra con Chile en 1879: Srs. Ribeyro, Benavides, Romano, Tudela y otros[250].

En medio de este desafiante escenario, el Batallón Provisional de Lima N.° 2 emerge como un elemento crucial en el contexto de la Guerra del Pacífico, ofreciendo una perspectiva única a través de su registro fotográfico y su papel en los eventos bélicos. Formado por oficiales peruanos, este destacado batallón surgió en noviembre de 1879, en pleno conflicto, para enfrentar la incursión chilena que amenazaba territorios peruanos y bolivianos, intensificando las hostilidades en múltiples frentes[251].

En ese crítico noviembre de 1879, este batallón se convirtió en un actor crucial al recibir la orden de desplazarse hacia el sur con la misión de proteger el territorio nacional, con un enfoque especial en las fronteras meridionales de Perú. Nacido como respuesta directa a la invasión chilena de los territorios costeros peruanos en ese mismo año, este batallón

[250] Eugène Courret, "Soldados peruanos de la guerra con Chile en 1879: Srs. Ribeyro, Benavides, Romano, Tudela y otros", *Instituto Riva-Agüero,* Colección Egalde (1879): http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9679

[251] Sater, *Tragedia Andina*, 89.

encarnaba el espíritu de resistencia y patriotismo que caracterizaba a las fuerzas peruanas durante la contienda[252].

Conformado principalmente por reclutas de la región de Lima y sus alrededores, el batallón representaba una combinación de veteranos de otras unidades y soldados novatos que se unieron para enfrentar al enemigo común. En medio de este contexto bélico, la movilización rápida y la gestión eficiente de recursos se convirtieron en imperativos para el Batallón Provisional de Lima N.º 2, que se dedicó a asegurar suministros y mantener líneas de comunicación para garantizar una respuesta efectiva a las operaciones en curso. Aunque los detalles específicos sobre sus acciones pueden ser limitados, sabemos que su contribución a la resistencia peruana durante la Campaña de Tarapacá fue innegable[253].

En el plano *epistémico*[254], la instantánea proveniente del estudio Courret se revela como un testimonio invaluable de oficiales peruanos, entre ellos subtenientes y un capitán, reunidos en un espacio común. Esta imagen ofrece una visión palpable de la diversidad de edades y rangos, reflejando así una representación vívida de la clase acomodada de la sociedad peruana. La meticulosa captura de detalles, como los uniformes, las charreteras y los sables, enriquece aún más la observación histórica. Entre los oficiales claramente identificables, destacan nombres notables como Ramon Ribeyro, Alfredo Benavides, José Antonio Barrenechea, Darío Tudela y Belisario Brito, junto con un sexto oficial de pie que permanece sin identificar. Además, la presencia del distinguido Sebastián Romano, quien ocupa un asiento en la composición, añade un matiz adicional a la escena capturada[255].

En el ámbito *simbólico*[256], la fotografía alcanza una profundidad singular al plasmar la excelencia y oficialidad del cuerpo militar peruano. Los uniformes y sables, lejos de limitarse a su función práctica, se erigen como potentes símbolos de autoridad e identidad institucional, representando claramente la herencia del modelo francés y encapsulando el compromiso patriótico de la élite en tiempos de guerra. Asimismo, los retratos de estudio,

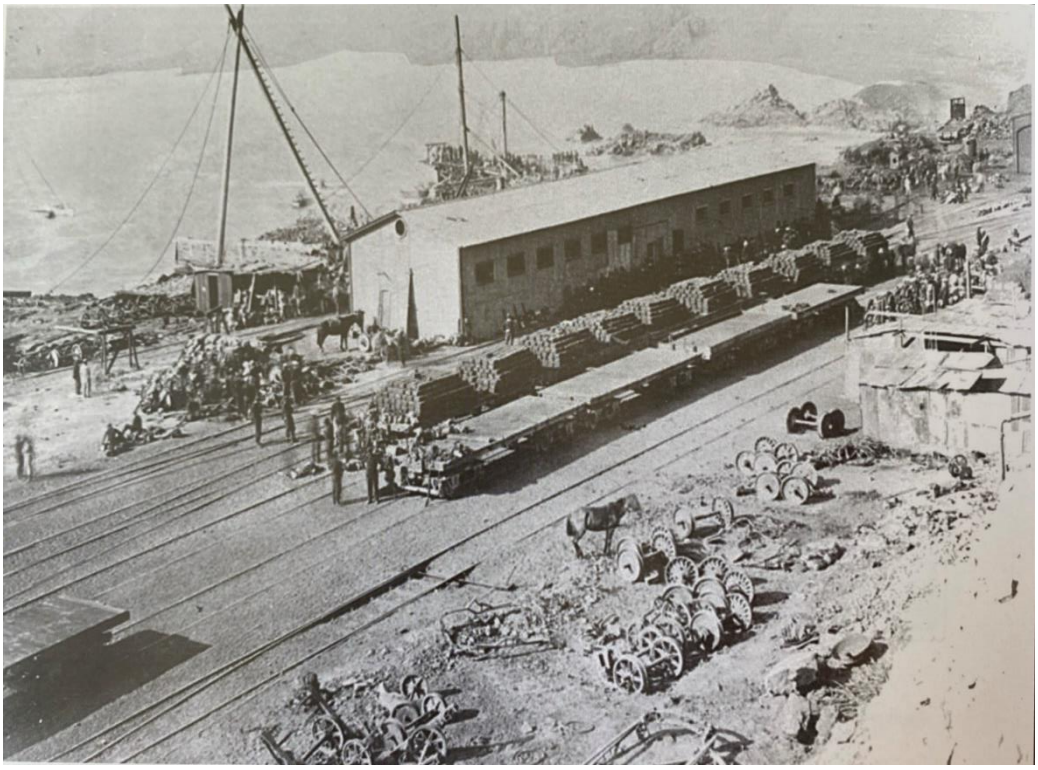
---

[252] Pascual Ahumada, Guerra del Pacífico: documentos oficiales, correspondencias y demás publicaciones referentes a la guerra, que ha dado a luz la prensa de Chile, Perú y Bolivia, Vol. 2, (Valparaíso: Imprenta del Progreso, 1885), 577.
[253] *Ibid.,* 122-123.
[254] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[255] Jonatan Saona, "Oficiales peruanos", *La Guerra del Pacífico 1879-1884 (Perú, Bolivia y Chile)* (blog), 31 de diciembre del 2017, https://gdp1879.blogspot.com/2017/12/oficiales-peruanos.html
[256] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

más allá de su apreciación estética, cumplen una función simbólica al capturar la influencia de la herencia francesa mediante la decoración burguesa y la disposición meticulosa de los retratados. La posible elección del formato de *carte de visite*, común en estas fotografías, sugiere una decidida voluntad de preservar un legado, compartiéndolo como un recuerdo significativo entre círculos familiares, consolidando así la conexión entre pasado y presente[257].

En el plano *estético*[258], la fotografía despierta respuestas emocionales en el espectador. La composición, la calidad de los uniformes y la presencia imponente de los oficiales pueden generar un sentimiento de admiración y respeto. La imagen no solo se comparte como un documento histórico, sino también como un medio para rendir homenaje a los individuos capturados en ella y sus contribuciones. Este acto de compartir en sociedad trasciende la mera documentación para convertirse en una forma de recordar y valorar la labor de estos oficiales en la memoria colectiva.

[257] Babilonia, *Guerra y fotografía*, p. 46.
[258] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.



Fotografía 7: Eduardo Spencer. (1879). Pisagua. Desembarque de tropas del Ejército expedicionario en la tarde del 2 de noviembre[259].

El desembarco de Pisagua, llevado a cabo el 2 de noviembre de 1879, se erigió como un acontecimiento de suma importancia en la Guerra del Pacífico, un conflicto bélico entre Chile, Perú y Bolivia que se desató por la disputa del desierto de Atacama, reconocido por su riqueza en salitre, recurso de vital importancia estratégica. Pisagua, al ser un punto neurálgico para el acceso y control de este recurso, adquirió un protagonismo central en el desarrollo de la contienda[260].

Bajo la dirección conjunta del general en jefe Erasmo Escala, el comandante de la flota, Manuel Thomson, y el comandante de los transportes, Patricio Lynch, se diseñaron estrategias fundamentales para asegurar el éxito en esta fase crucial del conflicto. Las fuerzas chilenas llevaron a cabo una meticulosa planificación del desembarco, con el objetivo de asegurar el dominio costero y avanzar hacia el sur para tomar posesión de los estratégicos territorios salitreros. Esto implicaba el aislamiento de Iquique, puesto que el Ejército Aliado,

[259] Eduardo Spencer, "Pisagua. Desembarque de tropas del Ejército expedicionario en la tarde del 2 de noviembre", en *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama (Santiago: Ricaaventura, 1879), 286.
[260] Sater, *Tragedia Andina,* 192.

tanto en Iquique como en Tacna, podría ser cercado, interrumpiendo las comunicaciones entre ambas ciudades[261].

Por ende, Pisagua, con su ubicación costera estratégica y su infraestructura logística desarrollada, se presentaba como la elección natural para esta importante maniobra militar. A pesar de los desafíos geográficos, como la bahía en forma de media luna que ofrecía únicamente dos sitios adecuados para el desembarco de las tropas (Playa Blanca y Playa Huanai), las fuerzas chilenas lograron superar la férrea resistencia de las tropas peruanas y bolivianas desplegadas en la región. A pesar de las complicaciones derivadas de las mareas desfavorables y los vientos intensos, la destreza táctica y la superioridad logística de las fuerzas chilenas se evidenciaron durante los combates iniciales[262].

Dado el carácter anfibio del desembarco, se requirió una coordinación meticulosa entre las unidades navales y terrestres, lo que permitió llevar a cabo una maniobra militar compleja y sincronizada. Este enfoque estratégico planteó importantes desafíos logísticos, demandando una precisa sincronización de los movimientos de las fuerzas terrestres con el apoyo naval para asegurar la playa y facilitar el desembarco de tropas y suministros[263].

El éxito alcanzado en el desembarco marcó un punto de inflexión en el conflicto, consolidando el control chileno sobre la costa y abriendo el camino hacia el sur, donde se capturaron territorios estratégicos como Tarapacá. Este avance territorial cambió el curso de la guerra a favor de Chile, teniendo repercusiones a largo plazo, incluida la anexión de regiones previamente bajo dominio peruano y boliviano, y estableciendo un monopolio salitrero tras la previa ocupación de Antofagasta, lo que reconfiguró el mapa geopolítico regional[264].

En el análisis *epistémico*[265] de la fotografía, el enfoque principal se dirige hacia las instalaciones portuarias, donde se aprecia el movimiento activo de la actividad portuaria, junto con una escena que incluye tropas dispersas y la presencia destacada de un caballo y pertrechos. Al observar detenidamente la imagen, se pueden distinguir claramente las

[261] *Ibid*., 193.
[262] Sater, *Tragedia Andina,* 193-194.
[263] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico*, 150.
[264] *Ibid*., 153.
[265] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

disposiciones tácticas de las fuerzas militares presentes. En el corazón de esta composición visual, resaltan los imponentes edificios que albergan las bodegas del ferrocarril, así como la línea de las vías férreas, enfatizando la importancia estratégica de este territorio en el contexto del embarque del salitre.

Desde una perspectiva *simbólica*[266], la fotografía representa un avance significativo de las tropas chilenas, dejando patente la conquista de territorios enemigos y su expulsión, elementos cruciales en su estrategia militar. La imagen proyecta de manera impactante el exitoso despliegue de la estrategia y organización militar, así como la ocupación de un territorio de vital importancia, insinuando un posible triunfo en áreas estratégicas e industriales fundamentales. Este simbolismo resalta la fuerza y determinación de las fuerzas chilenas en la consecución de sus objetivos.

En el ámbito *estético*[267], la composición visual posiblemente generó en el público una sensación de éxito y triunfo. La disposición estratégica de las tropas y la ocupación de territorios clave probablemente crearon una impresión de eficacia y control. La imagen transmitió posiblemente una sensación de seguridad y confianza en el espectador, sugiriendo que el triunfo era inevitable y que estrategas clave estaban guiando hacia el éxito.

[266] *Ibid.*
[267] *Ibid.*



Fotografía 8: Eduardo Spencer. (1879). Pisagua. El incendio provocado por las bombas de los cañones de la Escuadra[268].

Como ha sido detallado anteriormente, la Escuadra chilena desempeñó un papel crucial en el control del océano Pacífico durante la guerra del Pacífico. Uno de los momentos más destacados de su actuación tuvo lugar el 2 de noviembre de 1879, cuando llevaron a cabo un audaz desembarco en la bahía de Pisagua[269].

En aquel entonces, Pisagua era un importante enclave portuario con una intensa actividad, contando con una población estimada en más de 4.000 habitantes y sirviendo como estación terminal del ferrocarril salitrero Agua Santa-Negreiros-Pisagua. Su constante actividad portuaria, enfocada principalmente en la exportación de salitre, lo convertía en un objetivo estratégico primordial para las fuerzas chilenas[270].

[268] Eduardo Spencer, "Pisagua. El incendio provocado por las bombas de los cañones de la Escuadra", en *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama (Santiago: Ricaaventura, 1879), 287.
[269] Sater, *Tragedia Andina,* 193.
[270] Augusto Pinochet, *La Guerra del Pacífico. Campaña de Tarapacá* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979), 103.

El gobierno chileno había fijado su mirada en la conquista del departamento peruano de Tarapacá como su objetivo primordial. Esta estrategia tenía como propósito principal aislar Iquique y separar las fuerzas aliadas en Arica-Tacna de aquellas estacionadas en La Noria-Pozo Almonte, además de consolidar su control sobre el importante territorio salitrero. En este contexto, la elección de Pisagua como lugar de desembarco fue una decisión estratégica clave. El puerto ofrecía una serie de ventajas logísticas fundamentales, incluyendo acceso a una línea férrea y una fuente de agua, elementos esenciales para llevar a cabo las futuras operaciones militares en el interior del departamento[271].

La planificación y ejecución del desembarco fueron meticulosas. El coronel Emilio Sotomayor y el capitán de fragata Enrique Simpson desempeñaron roles fundamentales en la dirección y coordinación de la operación. El secreto del lugar de desembarco fue guardado celosamente, evitando así que las defensas peruanas pudieran anticipar el ataque. De esta manera, los defensores de Pisagua, bajo el mando del general Buendía, confiaban plenamente en que el día en que los chilenos pensaran en atacar el puerto estaba lejos, e incluso no creían posible un desembarco de las fuerzas chilenas en esa zona. Tal era su confianza en que nada sucedería que el servicio de seguridad se redujo al mínimo[272].

Las tropas chilenas, divididas en agrupaciones norte y sur, desembarcaron en olas sucesivas utilizando las embarcaciones de los buques del convoy para llevar a cabo la operación. A pesar de la resistencia inicial por parte de las fuerzas peruanas, el constante apoyo de la Escuadra permitió a las tropas chilenas establecer una cabeza de playa en Pisagua y avanzar tierra adentro. Para el desembarco y ataque en la zona donde se establecerían las cabezas de playa, se designaron las siguientes tropas: la agrupación de desembarco norte, con una fuerza de 4.890 soldados de infantería y artillería, estas tropas desembarcarían y conquistarían Pisagua; la agrupación sur, con 2.175 hombres, desembarcaría y tomaría Junín. Se dejaron 2.500 hombres como reserva para ser empleados en uno u otro lugar, como apoyo a las tropas desembarcadas[273].

[271] Pinochet, *La Guerra del Pacífico. Campaña de Tarapacá*, 128.
[272] *Ibid*., 116.
[273] *Ibid*.,111 y 119.

A las 06:00 horas del día 2 de noviembre, el Cochrane, O'Higgins, Magallanes y Covadonga penetraron en la bahía para atacar los fuertes y destruir las obras de fortificación en las playas y la ciudad con el fin de preparar el desembarco de las tropas del Ejército[274].

El conflicto se desató con la respuesta del fuerte sur al fuego de los buques chilenos, dando inicio a un prolongado duelo de artillería que se extendió durante aproximadamente una hora. Los proyectiles alcanzaron almacenes y estructuras cruciales, desencadenando incendios que rápidamente consumieron barracones, suministros y otras instalaciones estratégicas. La furia del fuego, combinada con explosiones y denso humo, sumió a la zona en un caos palpable, dificultando la visión y la respiración de las tropas en el frente[275].

La situación se volvió desfavorable para la defensa aliada cuando los depósitos de salitre estallaron en llamas, dejando fuera de combate a la mayoría de los oficiales y a numerosos soldados, debilitando su capacidad de resistencia ante el avance chileno. El desembarco en Pisagua marcó el inicio de una serie de operaciones estratégicas que permitieron a Chile consolidar su dominio en la región y obtener victorias cruciales en el conflicto[276].

Al analizar los eventos desde una perspectiva *epistémica*[277], las consecuencias palpables de los ataques de la Escuadra se desvelan a través de imágenes capturadas en el momento: un devastador incendio que dejó a su paso un panorama de ruinas, donde el humo refleja la intensidad de la guerra y la reciente contienda. Resalta la imagen desolada de una pequeña estructura. La topografía circundante, con la pendiente de los cerros y un paisaje desolado, junto con un muelle, conforman un telón de fondo que subraya la gravedad de la devastación.

Cuando nos sumergimos en el modo *simbólico*[278], la fotografía se transforma en un testimonio simbólico de las consecuencias del combate, revelando la crudeza y la dureza de la guerra y el desembarco a través de la devastación y las ruinas. La pequeña estructura en ruinas podría encarnar símbolos de resistencia o la vulnerabilidad de la población local ante

[274] *Ibid*., 119.
[275] Sater, *Tragedia Andina,* 195-196.
[276] Soldán, *Narración histórica de la guerra*, Vol. 1, 36-38.
[277] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[278] *Ibid.*

la maquinaria militar. La topografía, con sus cerros en pendiente y su geografía hostil, podría simbolizar los desafíos geográficos y estratégicos inherentes a la contienda, desafíos que Chile logró superar, representando así la compleja organización de la operación.

En el modo *estético*[279], la fotografía no solo se presenta como un documento visual, sino como una obra que provoca respuestas emocionales y reflexivas en el observador. Al analizar minuciosamente la composición, la iluminación y los elementos visuales presentes, se revela cómo la estética de la imagen incide directamente en la percepción del espectador. La disposición estética de la destrucción, el fuego, el humo y la topografía dramática genera una conexión emocional, permitiendo al espectador experimentar de manera palpable el peso del conflicto. Bajo este contexto, se examina cómo la forma y la presentación de la imagen contribuyen a la experiencia histórica, transmitiendo visualmente el alto costo humano y material de la guerra.

[279] *Ibid.*



Fotografía 9: Eduardo Spencer. (1879). Pisagua, primer territorio peruano capturado por el Ejército[280].

Tras un desembarco y bombardeo de gran complejidad, las fuerzas militares chilenas lograron la captura de Pisagua, un hito fundamental durante la Guerra del Salitre. Este enclave estratégico representó un punto de inflexión crucial en el conflicto, marcando el inicio de la presencia militar chilena en territorio peruano, al ser un paso indispensable para el avance hacia el sur de Iquique[281].

Bajo el mando del general en jefe Erasmo Escala y los comandantes Manuel Thomson y Patricio Lynch, las fuerzas chilenas ejecutaron un exitoso desembarco el 2 de noviembre de 1879, asegurando así el control de Pisagua. Esta conquista proporcionó a Chile una base estratégica esencial y un puerto crucial para llevar a cabo operaciones militares en la región, sentando así las bases para las futuras campañas militares tanto en el norte de Chile como en el sur de Perú[282].

[280] Eduardo Spencer, "Pisagua. El incendio provocado por las bombas de los cañones de la Escuadra", en *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama (Santiago: Ricaaventura, 1879), 282.
[281] Sater, *Tragedia Andina,* 17.
[282] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico*, 150.

Como se ha mencionado anteriormente, el conflicto giraba en torno al control de los valiosos recursos salitreros de la región, dados los cuales el salitre era un componente esencial en la producción de fertilizantes y explosivos en esa época. La victoria de las fuerzas chilenas tendría serias implicaciones estratégicas, pues Chile logró introducir una significativa disrupción entre los ejércitos concentrados en los departamentos de Tanca y Tarapacá[283].

Además de su avance militar, la captura de Pisagua resultó en la obtención de un valioso botín de guerra, que incluía material ferroviario, equipamiento militar, armas, municiones y suministros médicos, entre otros recursos esenciales. Este éxito permitió a Chile consolidar su dominio en la región y avanzar hacia otras áreas igualmente ricas en salitre[284].

En un análisis *epistémico*[285] de la instantánea, se desvela la disposición estratégica de las tropas chilenas en los alrededores de un cañón en el interior de la fortaleza de Pisagua durante la ocupación militar de 1879. La atención se centra de manera destacada en un individuo que sostiene con firmeza la bandera chilena, resaltando su prominencia en la escena, mientras que soldados chilenos se distinguen claramente en la imagen. Además, se observa una batería de grueso calibre, parte de la defensa peruana, que permanece intacta tras su captura, aunque no logra cumplir su función de detener el desembarco. En el fondo de la escena se avistan embarcaciones, reflejando la actividad portuaria y económica del lugar, mientras que los roqueríos circundantes evidencian la geografía hostil. Este enfoque visual, al narrar los elementos observables a simple vista, proporciona un testimonio detallado de la ocupación del territorio peruano por parte del Ejército chileno.

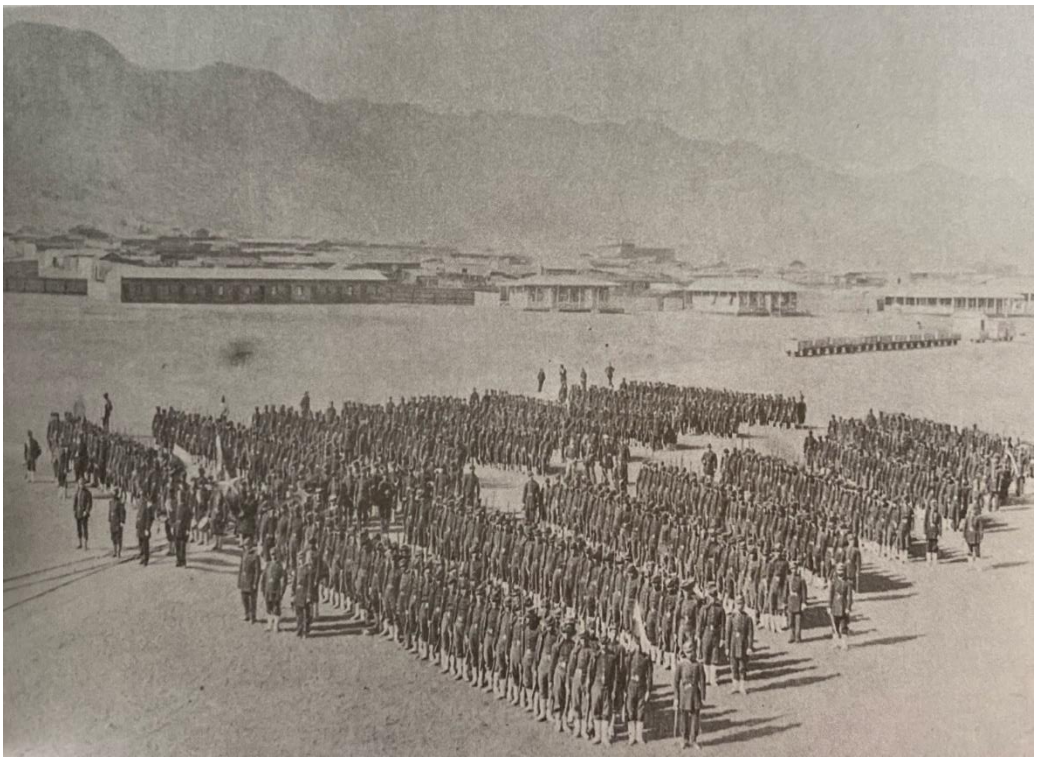
En un plano *simbólico*[286], la imagen adquiere una profundidad significativa al trascender su mera representación visual. La presencia de los soldados y, en particular, del portador de la bandera chilena, emerge como un símbolo inequívoco del poder militar de Chile, que se materializa de manera definitiva en este momento, en contraste con las fotografías previas. La captura de Pisagua, reflejada en la bandera ondeante, se convierte en

[283] Pinochet, *La Guerra del Pacífico. Campaña de Tarapacá,* 123.
[284] *Ibid*.
[285] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[286] *Ibid.*

una expresión visual de la audacia y la fortaleza del Ejército chileno. El cañón, como elemento central, simboliza la modernidad y la destreza técnica, a pesar de los desafíos que esto conlleva, Chile logra superarlos y tomar el control del territorio. La geografía hostil que rodea la imagen revela la superación de obstáculos para alcanzar la victoria en Pisagua. En el fondo de la escena, las embarcaciones evidencian la importancia económica del territorio ocupado, subrayando la relevancia estratégica de la conquista.

Desde el punto de vista *estético*[287], la composición de la fotografía tiene como objetivo provocar respuestas emocionales en el público. La destacada presencia visual del cañón y la bandera en primer plano evoca una sensación de seguridad y orgullo. La captura del territorio enemigo se presenta de manera imponente, no solo resaltando un hecho histórico, sino también inspirando expectativas y admiración por las habilidades tácticas del Ejército chileno, que superó grandes obstáculos como la geografía del terreno.

[287] *Ibid.*



Fotografía 10: Eduardo Spencer. (1879). Regimiento chileno 2do de Línea, a meses de ser derrotado en Tarapacá[288].

El desembarco de Pisagua, llevado a cabo el 2 de noviembre de 1879, marca un momento crucial en la Guerra del Pacífico. Esta estratégica maniobra, dirigida por las fuerzas chilenas bajo el mando del general Erasmo Escala, tenía como propósito establecer una base desde la cual iniciar operaciones en la región de Tarapacá. La captura de Pisagua, situada estratégicamente en la costa, permitió a las fuerzas chilenas asegurar un punto de partida para su avance hacia el norte de Chile y, posteriormente, hacia el sur de Perú[289].

La toma de Pisagua interrumpió las comunicaciones entre Tacna e Iquique, posicionando a las fuerzas chilenas como una barrera entre el Ejército Aliado de Tarapacá y el de Tacna, mientras abría un acceso crucial al territorio enemigo. Sin embargo, el presidente chileno Aníbal Pinto optó por no lanzar a sus tropas precipitadamente en el árido páramo de Tarapacá. En su lugar, planeó utilizar Pisagua como base para lanzar ataques estratégicos con la caballería chilena, con la esperanza de provocar una reacción de los aliados. Solo en

[288] Eduardo Spencer, "Regimiento chileno 2do de Línea, a meses de ser derrotado en Tarapacá" en *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, editado por Renzo Babilonia (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1879), 29.
[289] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico*, 150.

ausencia de esta respuesta, los chilenos considerarían la invasión del desierto, cortando las líneas de abastecimiento del enemigo y forzando la rendición de Iquique[290].

A pesar de este plan inicial, los acontecimientos no se desarrollaron como se esperaba. Al día siguiente del desembarco, José Francisco Vergara lideró una exploración hasta San Roberto, mientras que el Ejército chileno consolidaba su posición en Pisagua. Se instalaron las máquinas resacadoras de agua, se desembarcaron los caballos, la artillería, los víveres y toda la logística necesaria para la campaña[291].

El avance chileno hacia Tarapacá fue gradual y estratégico. Tras el desembarco en Pisagua, las fuerzas chilenas se movieron hacia el interior, enfrentándose a las defensas peruanas a lo largo del camino. La región de Tarapacá, rica en recursos, especialmente en salitre, representaba un objetivo de gran interés para Chile[292].

A lo largo de este avance, los chilenos se vieron envueltos en una serie de enfrentamientos con las fuerzas aliadas. Uno de los episodios más destacados fue la Batalla de Dolores o San Francisco, que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1879. En los cerros Dolores y Tres Clavos, las tropas chilenas aguardaban estratégicamente al enemigo, con la artillería posicionada en las cumbres y las tropas distribuidas por las laderas. Tras un feroz enfrentamiento, los chilenos emergieron victoriosos, consolidando así su posición en el campo de batalla. Entre las unidades destacadas durante esta contienda se encontraba el Regimiento Chileno N.º 2 de Línea, cuyo valor y determinación quedaron patentes[293].

No obstante, este éxito inicial fue seguido por la Batalla de Tarapacá, apenas unas semanas después, el 27 de noviembre de 1879. La llegada de Buendía al pueblo de Tarapacá marcó el inicio de un nuevo capítulo en el conflicto. Los chilenos, confiados en su victoria anterior y en la supuesta desmoralización de las fuerzas aliadas, decidieron avanzar hacia Tarapacá para evaluar la situación y el tamaño del ejército enemigo[294]. esta confianza resultó ser su perdición. Las fuerzas chilenas fueron finalmente derrotadas por el Ejército Peruano-Boliviano, marcando un punto crucial en el desarrollo del conflicto. La derrota en Tarapacá

[290] Sater, *Tragedia Andina*, 197.
[291] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 153.
[292] Pinochet, *La Guerra del Pacífico. Campaña de Tarapacá,* 123.
[293] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 158-160.
[294] *Ibid.*, 163.

acarreó un alto costo para Chile, con un elevado número de bajas. El regimiento fue una de las unidades más afectadas, con el cuarenta y cinco por ciento del total de hombres siendo heridos o muertos, entre ellos el teniente coronel Eleuterio Ramírez, y la pérdida de importantes recursos militares, incluyendo el estandarte del Regimiento Segundo de Línea[295].

Las consecuencias de esta batalla fueron profundas. Además de las pérdidas humanas y materiales, la derrota en Tarapacá reveló serias deficiencias en el Ejército chileno. A pesar de ello, este revés no detuvo el curso de la guerra. Tras la batalla, las tropas chilenas se retiraron hacia Arica, dando inicio a un periodo de reorganización y replanteamiento estratégico por parte de Chile. Aunque la campaña en Tarapacá trajo beneficios económicos significativos para Chile, gracias a la captura de los yacimientos salitreros, también expuso las vulnerabilidades y limitaciones de su fuerza militar[296].

Desde una perspectiva *epistémica*[297], la instantánea del regimiento antes de embarcarse a Pisagua en 1879, ubicados en Antofagasta, se presenta como una ventana detallada hacia la realidad militar de Ejército chileno. La meticulosa organización por compañías y el orden palpable, desde los oficiales que se distinguen por sus polainas hasta los otros contingentes que emanan de cada figura uniformada, proporcionan una visión tangible de la estructura militar de ese periodo. Se distinguen claramente el número del regimiento, su estandarte y su bandera de guerra. En el fondo, se aprecia el paisaje árido, salpicado por algunas viviendas dispersas. La disposición estratégica de las tropas y los sutiles detalles de los uniformes no solo describen la realidad visual, sino que también actúan como testigos de la disciplina y la meticulosa preparación de las fuerzas antes de embarcarse en la Campaña de Tarapacá.

En el ámbito *simbólico*[298], la fotografía adquiere un profundo significado como símbolo de la organización militar. La impecable uniformidad de los soldados, resaltada por las distintivas polainas de los oficiales y el atuendo uniforme de los demás soldados, emerge como un emblema que no solo representa disciplina, sino también cohesión y una sólida estructura militar que sustentaba al Ejército chileno. La disposición ordenada de los hombres

[295] Sater, *Tragedia Andina,* 227.
[296] *Ibid.*, 229.
[297] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[298] *Ibid.*

en la imagen se convierte en un símbolo tangible de la firmeza organizativa, transmitiendo la excelencia y el poderío militar buscados en la antesala de una batalla de tal trascendencia. Igualmente, la perspectiva desde las alturas representa la posición de superioridad y seguridad. El estandarte también desempeña un papel relevante en la escena, simbolizando la unidad, el honor, la identidad y la historia de la unidad militar, aspectos que estuvieron en juego cuando los aliados lo capturaron en la Batalla de Tarapacá.

Desde una perspectiva *estética*[299], la fotografía evoca una sensación de superioridad, victoria y cohesión nacional. Cada elemento, desde la disposición estratégica de los soldados hasta la pulcritud de sus uniformes, contribuye a la narrativa visual de un ejército preparado para el triunfo. Esta estética sugiere la anticipación de la victoria, transmitiendo una sensación de seguridad y confianza. Conjuntamente, la profundidad de la fotografía, desde las alturas, en perspectivas, permite visualizar y captar la magnitud del ejército. Es plausible que esta imagen haya generado en el público de la época un sentimiento de orgullo y confianza en las fuerzas militares, al evidenciar un manejo efectivo de situaciones cruciales que conducirían al éxito en futuras empresas militares.

[299] *Ibid.*



Fotografía 11: Eduardo Spencer. (1880). Plaza de Tacna[300].

Tras la Campaña de Tarapacá, el Ejército chileno se enfrentó a una serie de desafíos que demandaban atención antes de emprender otra ofensiva. La reducción de sus efectivos y el agotamiento de recursos esenciales emergieron como problemas críticos que requerían una respuesta inmediata. Para restaurar sus capacidades y prepararse para nuevas acciones, se necesitaba un esfuerzo coordinado que incluyera el reclutamiento de más soldados, el reabastecimiento de depósitos de suministros, la adquisición de nuevo equipo y la garantía de un transporte adecuado. Además, se vislumbraba como prioritaria la reorganización de las ramas técnicas del Ejército, en particular, el servicio médico[301].

Mientras tanto, tantos líderes civiles como militares se encontraban inmersos en la evaluación de estrategias futuras. El gobierno de Aníbal Pinto sopesó dos posibles objetivos: Lima, la capital peruana, o Arica, el principal puerto al sur de Callao. Sin embargo, sitiar Lima antes de asegurar Arica podría haber dejado expuesta la retaguardia chilena a un

[300] Eduardo Spencer, "Plaza de Tacna", *Fotografía Patrimonial,* AF-72-80 (1880): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/3199

[301] Sater, *Tragedia Andina*, 235.

contraataque peruano, por lo que la captura de Arica se convirtió en una prioridad estratégica[302].

Arica ofrecía ventajas logísticas, incluido el acceso a agua y forraje para las tropas chilenas, y la oportunidad de cortar las líneas de suministro del enemigo hacia Arequipa y Moquegua. Además, la posibilidad de ceder Arica a Bolivia podría haber sido una carta diplomática valiosa. No obstante, el asalto a Arica no estaba exento de dificultades. Los peruanos habían fortificado el puerto y contaban con el monitor Manco Cápac para su defensa[303].

Por consiguiente, se decidió que la invasión comenzaría desde Ilo, ubicado aproximadamente a ciento diez kilómetros al norte de Arica. Antes de este movimiento, el Ejército debía asegurar suministros, coordinar con la Armada chilena para proteger los transportes y prepararse para enfrentar a la flota peruana. Una vez completadas estas tareas, el objetivo sería atacar Tacna y Arica, con el fin último de llegar a Lima[304].

Mientras la Armada se esforzaba por neutralizar a la flota peruana, el Ejército se concentraba en acumular hombres y suministros. En febrero, la bahía de Pisagua estaba llena de naves, todas ellas preparándose para la inminente invasión. En lugar de asaltar directamente Arica, los chilenos planearon avanzar desde Ilo hacia Tacna y luego atacar el puerto desde el este. No obstante, antes de llevar a cabo este movimiento, debían atravesar un desierto desconocido y aparentemente inhóspito[305].

La ocupación de Tacna representó un hito crucial en la guerra del Pacífico. Esta ciudad estratégica, cercana a la frontera con Chile, emergió como un objetivo clave debido a su importancia económica y militar. La captura de Tacna se integró dentro de la expansión territorial chilena en la región, que ya incluía Pisagua e Iquique, controlando el negocio salitrero. Entretanto, el gobierno peruano liderado por Piérola mostraba poco interés en poner fin al conflicto, lo que llevó a Chile a planificar una invasión a Moquegua y avanzar hacia Tacna y Arica desde el norte[306].

---

[302] *Ibid.*
[303] *Ibid*., 236.
[304] *Ibid*.
[305] *Ibid.,* 240 y 248.
[306] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 173.

La marcha desde Moquegua hasta Tacna fue ardua y desafiante, con problemas de suministro y pérdidas humanas debido a la fatiga y la deshidratación. La ocupación de Tacna el 27 de mayo de 1880 marcó un punto de inflexión en la guerra, consolidando la posición chilena en la región. El 27 de mayo de 1880, tras intensos combates, las fuerzas chilenas, bajo el mando del general Manuel Baquedano[307], lograron la ocupación de Tacna[308].

Este evento marcó un hito en la guerra, consolidando la posición militar chilena al capturar una plaza importante en la ruta hacia el sur. Durante la ocupación, la población local resistió tenazmente la presencia chilena. A pesar del destacado papel del general Narciso Campero, líder militar peruano, las fuerzas chilenas lograron superar la resistencia, consolidando su control sobre la ciudad. La instauración de un gobierno militar chileno en la región tras la ocupación implicó medidas para fortalecer el control territorial, incluyendo cambios en la administración[309].

Es importante recordar que en la Batalla de Tarapacá se perdió el estandarte de combate del Regimiento N.º 2 Línea, defendido valientemente por el subteniente Telésforo Barahona. Después de que las tropas chilenas entraron en Tacna, el capellán Ruperto Marchant Pereira y el Capitán Munizaga recuperaron el estandarte perdido de la iglesia de San Ramón. Este acto simbolizó la victoria chilena en Tacna y el regreso del estandarte a sus legítimos dueños[310].

En el análisis *epistémico*[311] de la fotografía que muestra la Alameda Bolognesi de Tacna, Perú, en el corazón de la ciudad, llama la atención la imponente pila ornamental de seis metros de altura sobre una base de granito, representando las cuatro estaciones del año. Este monumento, traído desde la Ciudad de Bruselas por la firma constructora Eiffel y donado a Tacna por el Gobierno de Don José Balta en 1869, se destaca junto a otros símbolos como un ancla, un remo, un fardo y el timón de un bote, que evocan el comercio, la industria

[307] Si se quiere conocer más acerca de la dinámica de guerra experimentada durante la ocupación de Tacna, revisar el siguiente parte del general Baquedano anunciando al Gobierno la Toma de Tacna, este se encuentra en Pascual Ahumada, *Guerra del Pacífico: documentos oficiales, correspondencias y demás publicaciones referentes a la guerra, que ha dado a luz la prensa de Chile, Perú y Bolivia,* Vol. 2, (Valparaíso: Imprenta del Progreso, 1885), 557.
[308] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 189.
[309] Sater, *Tragedia Andina,* 243-245.
[310] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 194.
[311] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

y la navegación[312]. La escena se completa con un cerco, árboles e iluminación, y al fondo se aprecian edificaciones. En la vida cotidiana capturada en la imagen, se observa la actividad de los transeúntes, incluido un joven peruano llevando dos baldes de agua.

Desde la perspectiva *simbólica*[313], la fotografía emerge como un testimonio poderoso de la ocupación chilena en el territorio enemigo. La captura de la plaza, que anteriormente era un símbolo del corazón cívico y un espacio de encuentro para la comunidad peruana, revela la transformación simbólica inducida por la presencia militar. Spencer logra transmitir este cambio en la dinámica social y urbana, resaltando la plaza como un símbolo tangible de la alteración cultural impuesta por la ocupación.

En el ámbito *estético*[314], la fotografía podría haber evocado en el espectador una compleja gama de emociones, entre las cuales destacan sensaciones de control, seguridad y triunfo. La meticulosa composición visual, la selección cuidadosa de la iluminación y la atención a detalles específicos pudieron haber suscitado en el público una impresión de la autoridad y el dominio del Ejército chileno sobre el territorio enemigo, reforzando así la narrativa visual de la victoria militar. Asimismo, la intención del fotógrafo al capturar esta escena parece centrarse en presentar la pileta como un símbolo moderno de lo que representa Perú, la antigua capital virreinal, con sus majestuosas edificaciones e iluminación, contrastando con el entorno rural evidenciado por la vegetación circundante y la presencia de un niño vestido de manera tradicional. Este contraste entre lo que Perú exhibe y su realidad local puede haber sido hábilmente manipulado para generar reflexiones en el espectador sobre la identidad nacional y la percepción de la modernidad frente a la tradición.

---

[312] Instituto Nacional de Estadística e Informática y Gobierno del Perú, "Atractivos turísticos", *INE: Conociendo Tacna* (página web), https://proyectos.inei.gob.pe/web/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0258/CAP07-01.htm
[313] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[314] *Ibid.*



Fotografía 12: Eduardo Spencer. (1880). Ametralladoras[315].

La Segunda Batería de la Artillería Krupp se erigió como un bastión vital durante el asedio al Morro de Arica durante la Guerra del Pacífico en 1880. Estratégicamente ubicado en lo que hoy es territorio chileno, el Morro se convirtió en un punto neurálgico en el enfrentamiento entre las fuerzas chilenas y peruanas. Tras la retirada de las tropas aliadas después de la Batalla de Tacna, donde Chile prevaleció en el Campo de la Alianza, las fuerzas peruanas en Arica quedaron aisladas y desprovistas de ayuda, dejadas a merced del avance chileno[316].

El general Manuel Baquedano, proyectando el asalto a la capital peruana, comprendió la importancia de asegurar las posiciones enemigas detrás de sus líneas. No podía permitir que una plaza estratégica como el puerto de Arica quedara en manos peruanas. Además, el puerto era crucial para el abastecimiento de las tropas chilenas desplegadas en la región.

[315] Eduardo Spencer, "Ametralladoras", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-88 (1880): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/40592

[316] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 198.

Designó al coronel Pedro Lagos para liderar el ataque sobre Arica, con una fuerza considerada suficiente para asegurar un nuevo éxito para las armas chilenas[317].

Mientras tanto, el coronel Francisco Bolognesi, enterado del fracaso en Tacna, solicitó ayuda al 2° Ejército del Sur, estacionado en Arequipa, pero sin obtener respuesta positiva, dejándolos cada vez más aislados y desamparados[318].

El Morro, con su imponente elevación sobre el mar, se convirtió en un baluarte formidable, con múltiples fuertes equipados con artillería pesada y una vista panorámica sobre el océano. Las defensas de Arica se basaban en una intrincada red de zanjas y fuertes estratégicamente ubicados, respaldados por la ingeniería innovadora de Teodoro Elmore, quien implementó la táctica de minas terrestres para proteger las posiciones peruanas[319].

El asedio comenzó con un intenso bombardeo naval seguido de un ataque terrestre. A pesar de la valiente resistencia peruana, las tropas chilenas lograron escalar las empinadas laderas del Morro y asegurar la cima. Manuel Baquedano, buscando intensificar la presión sobre los defensores peruanos, coordinó un segundo bombardeo con la Armada chilena[320].

En este contexto, la Artillería Krupp, con sus avanzados cañones de retrocarga y ánima rayada, desempeñó un papel fundamental en el debilitamiento de las defensas peruanas. La inclusión de la Segunda Batería de la Artillería Krupp en el despliegue militar chileno fue esencial. Estos cañones, fabricados por la renombrada empresa alemana Krupp, eran considerados entre los más avanzados y efectivos de la época, y su presencia en el campo de batalla infundía temor en el enemigo[321].

El 7 de junio de 1880, el asedio culminó con la toma del Morro de Arica por las fuerzas chilenas, marcando una victoria decisiva para Chile en la Guerra del Pacífico. La lucha cuerpo a cuerpo fue encarnizada, pero finalmente las fuerzas chilenas prevalecieron, ondeando la bandera chilena en la cima del Morro al atardecer. Este evento representó un

[317] *Ibid*.
[318] *Ibid*.
[319] Sater, *Tragedia Andina*, 235.
[320] *Ibid*., 275.
[321] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 43.

hito en la historia militar de Chile y Perú, consolidando el control chileno sobre el norte y debilitando significativamente las defensas peruanas[322].

El sacrificio y la valentía de los soldados peruanos, incluido el coronel Bolognesi, quien pereció defendiendo el Morro, son recordados en ambos países hasta hoy. La Batalla del Morro de Arica se ha convertido en un símbolo de coraje y heroísmo en la región, y el Morro mismo es testigo de esta historia como un monumento a la valentía de aquellos que lucharon en sus laderas.

En el modo *epistémico*[323], la fotografía datada en 1880 ofrece una vívida representación de la Segunda Batería de la Artillería Krupp frente al imponente telón de fondo del Morro de Arica. En ella, jinetes militares chilenos se yerguen junto a las formaciones disciplinadas de los servidores, destacando la presencia imponente de las ametralladoras. En las líneas periféricas, tanto militares como civiles se congregan, enmarcando la magnificencia del Morro, que se alza majestuosamente con una vivienda a sus pies. Esta instantánea ofrece una narrativa visual meticulosa de la escena militar durante la Guerra del Pacífico.

Desde la perspectiva *simbólica*[324], la instantánea ofrece una visión reveladora de la síntesis entre la tradición y la modernidad en el arte de la guerra. Se observan elementos tradicionales, como los jinetes y pertrechos, desplegándose de manera disciplinada, mientras coexisten en armonía con la avanzada tecnología representada por la imponente batería de ametralladoras Krupp. Además, la panorámica del Morro refleja de alguna manera la dificultad geográfica que debían enfrentar en el campo de batalla. Este simbolismo subraya la capacidad del Ejército chileno para integrar con maestría tácticas tradicionales e innovaciones modernas, evidenciando una preparación estratégica para el enfrentamiento bélico.

Desde la perspectiva *estética*[325], la fotografía podría haber provocado en el público una apreciación visual de la maestría militar. La composición cuidadosamente seleccionada y la destacada presencia de tácticas clave resaltan tanto la rica herencia militar como la

[322] Sater, *Tragedia Andina*, 281.
[323] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[324] *Ibid.*
[325] *Ibid.*

disciplina, así como la sofisticada tecnología de la época, como las ametralladoras Krupp. Igualmente, la vista del Morro de fondo muestra las dificultades que se enfrentarían en el campo de batalla, proporcionando un contexto visualmente impactante. Este enfoque estético no solo registra la realidad de la escena, sino que también transmite confianza al espectador al sugerir una fuerza militar debidamente equipada y capacitada para enfrentar los desafíos del campo de batalla, inspirando admiración por la habilidad estratégica y la preparación táctica representadas en la imagen.



Fotografía 13: Eduardo Spencer. (1881). Morro de Arica[326].

El Morro de Arica, estratégicamente situado en la costa norte de Chile y al sur del Perú, en la ciudad de Arica, desempeñó un papel de vital importancia durante la Guerra del Pacífico. Esta imponente formación geográfica, con una elevación de 110 metros sobre el nivel del mar, ofrecía una vista panorámica del océano Pacífico y sus alrededores, convirtiéndose en un objetivo crucial para Chile. Asegurar el control del Morro, al igual que la defensa montañosa de Gibraltar, aseguraba una posición dominante en la región y facilitaba el acceso estratégico a la ciudad de Lima[327].

La abrupta elevación del risco ofrecía una ventaja táctica significativa para el control de la ciudad y la costa circundante. Durante la Campaña de Tacna y Arica, el 7 de junio de 1880, las fuerzas chilenas, bajo el mando del coronel Pedro Lagos, llevaron a cabo un audaz asalto al Morro de Arica. En la defensa se encontraba el comandante peruano Francisco Bolognesi, quien resistió tenazmente los ataques chilenos junto con sus tropas[328].

[326] Eduardo Spencer, "Morro de Arica", *Fotografía Patrimonial,* AF-72-68 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/3145
[327] Sater, *Tragedia Andina*, 35.
[328] Soldán, *Narración histórica de la guerra*, Vol. 2, 184.

El Morro se convirtió en un baluarte formidable con múltiples fuertes equipados con artillería pesada y una vista panorámica sobre el océano. Las defensas de Arica se basaban en una intrincada red de zanjas y fuertes estratégicamente ubicados, respaldados por la ingeniería innovadora de Teodoro Elmore, quien implementó la táctica de minas terrestres para proteger las posiciones peruanas[329].

El Asalto y Toma del Morro de Arica marcó un hito sangriento en la contienda. Mientras que los chilenos lograron asaltar el lugar en solo 55 minutos, los peruanos demostraron una valentía y un patriotismo excepcionales al resistir hasta el último cartucho, liderados por su máximo referente, el coronel Francisco Bolognesi[330].

La batalla por Arica alcanzó un clímax de brutalidad inimaginable con la caída de la ciudad en manos chilenas. Los enfrentamientos cuerpo a cuerpo y la implacable artillería desataron un escenario de desolación y sufrimiento que resonaría en la memoria histórica de ambas naciones. Los soldados luchaban encarnizadamente; cada palmo de terreno se convirtió en un campo de batalla donde la vida se sostenía por un hilo y la muerte acechaba en cada esquina[331].

La defensa peruana se tornó frenética a medida que los chilenos avanzaban implacables, exacerbados por las pérdidas causadas por las minas peruanas. Los esfuerzos desesperados por contener el avance enemigo desembocaron en escenas de violencia inenarrable. Hombres se enfrentaban cuerpo a cuerpo, la sangre impregnaba el suelo y los alaridos de dolor resonaban en el aire. La brutalidad de la guerra se manifestaba en cada instante, donde la supervivencia se reducía a un primitivo instinto de lucha o muerte[332].

Francisco Bolognesi murió defendiendo el Morro, disparando su pistola a un soldado chileno que literalmente partió su cráneo en dos. Por otro lado, el coronel Alfonso Ugarte, envuelto en la bandera peruana, espoleó su caballo y se lanzó al mar desde el Morro, prefiriendo la muerte al rendirse ante el enemigo. Estas acciones heroicas destacan el valor y la determinación de los defensores peruanos frente a la brutalidad de la batalla[333].

---

[329] Sater, *Tragedia Andina*, 235.
[330] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 197.
[331] Bulnes, *Guerra del Pacífico,* Vol. 2, 387; Soldán, *Narración histórica*, Vol. 2, 195-200.
[332] Sater, *Tragedia Andina*, 278.
[333] *Ibid*.

Según Mariano Soldán, un testigo peruano de los horrores de la guerra, afirmó: "El lema del ejército chileno en la batalla era hoy no habrá prisioneros y esto lo lograban con un salvajismo que no se había visto en América desde la conquista". Estas palabras reflejan la crueldad sin precedentes que caracterizó la batalla por Arica.

Finalmente, al izar la bandera chilena en el mástil del Morro, el capitán del buque peruano Manco Cápac, Sr. Lagomarsino, abrió las válvulas de su monitor para hundirlo en el mar. Este acto simbolizó el rendimiento total de la posición peruana, marcando el fin de la batalla y el inicio de un nuevo capítulo en la historia de la región[334].

La conquista del estratégico Morro de Arica se erigió como el momento más sombrío de la contienda, marcando el inicio de transformaciones territoriales que dejarían una cicatriz imborrable en la historia de la región. La toma chilena de Tacna y Arica significó un punto de quiebre en la Guerra del Pacífico, dejando un legado de sufrimiento y atrocidades que marcarían profundamente la memoria colectiva de ambos países. La guerra había cobrado un precio demasiado alto en vidas humanas y en el alma misma de la nación[335].

En el plano *epistémico*[336], la fotografía captura el momento en que las tropas rinden honores a la bandera ondeando en la cima del Morro de Arica. Además, se aprecia claramente el destrozo del cañón de la defensa peruana entre las trincheras dispuestas para proteger la ciudad. También se destaca la presencia de militares formados en posición de atención hacia la bandera, junto con el equipo militar y los cuerpos caídos de los soldados aliados peruanos. Esta imagen se erige como un testimonio visual de la ocupación, presentando de manera palpable los elementos que conforman la escena histórica.

Desde la perspectiva *simbólica*[337], la fotografía encapsula el drama de la conquista por parte del poder militar chileno y la brutalidad inherente al conflicto. En ella, los soldados que rinden honores a la bandera simbolizan la victoria y la justificación de sus sacrificios para izarla en lo alto del Morro, un territorio aparentemente inconquistable debido a su geografía. La presencia de cadáveres añade matices de sacrificio y crueldad, representando al enemigo derrotado. Sin embargo, según estudios de Carla Franceschini, Eduardo Godoy y

[334] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 202.
[335] Sater, *Tragedia Andina*, 281.
[336] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[337] *Ibid.*

Renzo Babilonia, la imagen podría haber sido meticulosamente montada por el fotógrafo Eduardo Spencer, una práctica común en la fotografía de guerra del siglo XIX. Esta manipulación podría haber sido realizada para proyectar una narrativa específica de victoria sobre el enemigo, destacando elementos como la bandera y los cadáveres para reforzar dicho simbolismo[338].

En el ámbito *estético*[339], la imagen habría generado una amplia gama de respuestas entre el público chileno. La solemnidad con la que los soldados rinden honores a la bandera podría haber inspirado un profundo sentido de patriotismo y orgullo arraigado en la historia y la identidad nacional, conectando a los espectadores con los valores fundamentales de la nación y el sacrificio patriótico que logró conquistar un territorio aparentemente inconquistable. Sin embargo, la presencia de cadáveres en la imagen habría añadido una capa de complejidad emocional, generando una conmoción palpable al recordar el alto costo humano de la guerra. Este contraste entre la solemnidad de los soldados y la crudeza de la realidad de la muerte en el campo de batalla habría creado un dilema emocional, incitando a la reflexión sobre los conflictos bélicos y sus consecuencias.

[338] Los trabajos siguientes trabajos abordan brevemente la teoría de montaje de la presente fotografía: Carla Franceschini y Eduardo Godoy, "Análisis morfológico de las fotografías sobre la Guerra del Pacífico pertenecientes a la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional: Una ruptura del discurso visual del soldado chileno", *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y Subdirección de investigación*, (2019): 257-293; Eduardo Godoy, "Escenografía de guerra en la Guerra del Pacífico 1879-1884", *Academia de Historia Militar*, (2017): 1-56; Renzo Babilonia, "Memoria de una invasión La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)", *Contratexto*, n.º 14 (2006): 159-175.

[339] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.



Fotografía 14: Eduardo Spencer. (1880). Curayacu[340].

La fotografía de Eduardo Spencer, tomada el 22 de diciembre de 1880, presenta de manera intrigante el recién establecido campamento del Ejército chileno en Curayucu, en un momento crucial que precede a la decisiva Campaña sobre Lima durante la Guerra del Pacífico. Este periodo histórico marcó los preparativos para batallas fundamentales que determinarían el curso del conflicto. A pesar de los éxitos previos en combate, la captura de Lima era considerada esencial, representando la entrada al corazón estratégico de Perú[341].

La Armada, bajo las indicaciones de Baquedano, había estado evaluando un lugar cercano a Lima para llevar a cabo un desembarco masivo. Finalmente se optó por Curayucu. Durante la segunda quincena de diciembre, la Escuadra chilena comenzó a transportar las diferentes divisiones del Ejército chileno desde Arica, Pisco y Paracas hacia Curayucu. Solo la brigada de Patricio Lynch realizó el trayecto por tierra desde Pisco hasta Chilca[342].

Desde que se conoció sobre el desembarco en Curayacu, el país estuvo pendiente del gran desafío, calculando la distancia por recorrer y el tiempo necesario para movilizarse hacia

[340] Eduardo Spencer, "Curayacu", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-93 (1880): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/13388
[341] Sater, *Tragedia Andina,* 296.
[342] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 229.

el valle de Lurín, lugar de asentamiento previo a la entrada a la capital del Perú. La movilización de la carga y, sobre todo, el traslado de la artillería de campaña resultó difícil debido a las condiciones del camino, que era arenoso y pesado. La operación demandó varios días de arduo trabajo[343].

El establecimiento del campamento en Curayucu, particularmente por parte del Batallón Cazadores de Coquimbo y el Batallón Chacabuco, marca un momento de intensificación de las operaciones militares y estratégicas. Durante este periodo, ambas partes se preparaban para enfrentamientos fundamentales que determinarían el curso del conflicto. La fotografía de Spencer ofrece una perspectiva única para observar la logística y la vida cotidiana en el campamento, proporcionando un testimonio visual de los desafíos y tensiones de ese momento histórico[344].

La dimensión *epistémica*[345] de la fotografía revela, desde el amplio plano de la imagen, una amalgama de hombres pertenecientes al campamento militar chileno. Entre ellos, se destacan algunos notoriamente jóvenes, disfrutando de un merecido tiempo de ocio y relajación. Sus posturas, descansando en el suelo y ataviados con ropas informales, ofrecen una imagen íntima de la cotidianidad en el campamento. Las tiendas de campaña al fondo proporcionan un contexto visual que subraya la convivencia y la camaradería entre los soldados durante sus momentos de descanso. Conjuntamente, en el fondo se visualizan algunos valles y caballos dispersos, añadiendo profundidad a la escena y destacando el entorno natural en el que se desenvuelven.

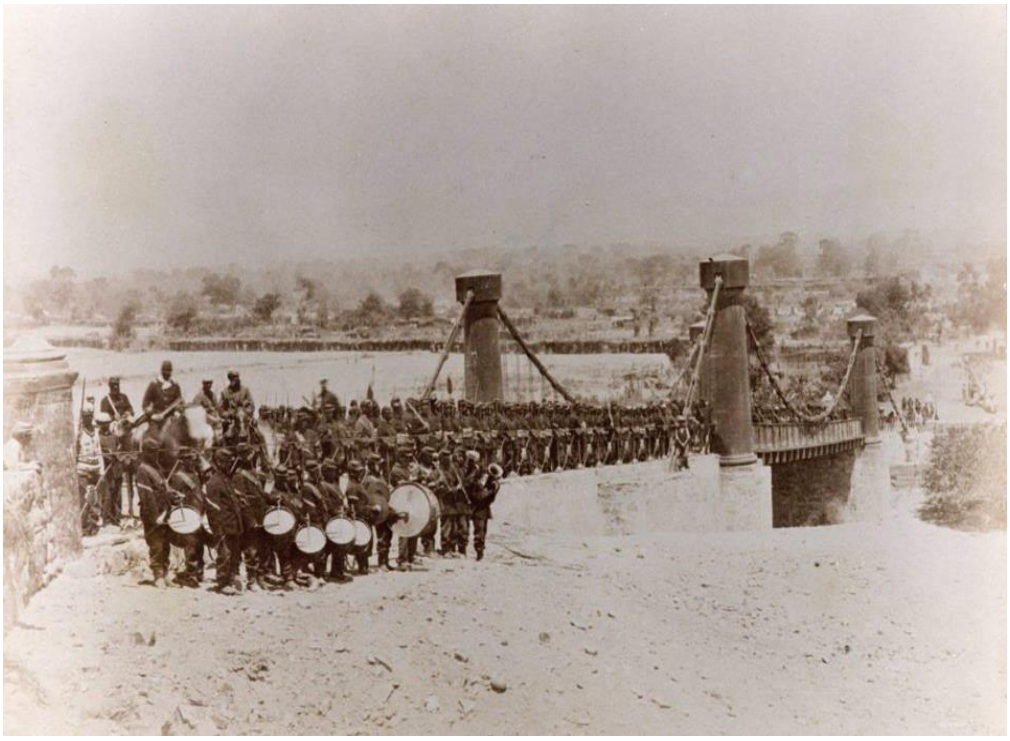
En un nivel *simbólico*[346], la cohesión nacional se manifiesta de manera intrigante en la representación que ofrece la imagen. Aunque los soldados se entregan a sus actividades individuales, la fotografía revela una unión palpable entre ellos, sugiriendo que esta conexión va más allá de los momentos de ocio y se arraiga en la vida cotidiana del ejército. Este fenómeno cobra una relevancia particular al considerar otro ámbito de la guerra: no todos los días están marcados por la intensidad del combate, destacando así la importancia de la camaradería en la fortaleza y cohesión del cuerpo militar.

---

[343] Bulnes, *Guerra del Pacífico,* Vol. 2, 647.
[344] Soldán, *Narración histórica de la guerra,* Vol. 3, 15-16.
[345] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[346] *Ibid.*

El componente *estético*[347] de la fotografía capturada desde una elevación, ofrece una impresión de camaradería y calma, sugiriendo que los soldados, quizás reconfortados por victorias anteriores, enfrentan el futuro con confianza. La composición visual transmite una sensación de unidad y cohesión, resaltando la resiliencia y determinación de estos hombres. Al contemplar la imagen, el público chileno de la época no solo visualizaría la escena, sino que también podría percibir la atmósfera de un ejército unido, tomándose un breve descanso antes de afrontar nuevos desafíos. Esto habría podido generar un sentido de orgullo y confianza en la capacidad del ejército para enfrentar los desafíos que se presentaban en el contexto histórico de aquel momento.

[347] *Ibid.*



Fotografía 15: Eduardo Spencer. (1881). Regimiento de Colchagua[348].

La Campaña sobre Lima alcanzó un punto crucial en enero de 1881 con la transformación de Lurín en un enclave estratégico de gran importancia. Según lo señalado por Soldán, el Ejército chileno aseguró una posición militar privilegiada en este lugar, caracterizada por su abundancia en recursos, forraje y agua, lo que la convertía en un bastión ideal para una defensa tenaz ante cualquier ataque[349].

En el contexto histórico de la Guerra del Pacífico, el Regimiento de Colchagua, una destacada unidad dentro del Ejército chileno, desempeñó un papel crucial en una serie de acciones militares. Desde el comienzo del conflicto, el regimiento se destacó por su participación activa en el respaldo a las fuerzas chilenas durante la conquista de territorios enemigos, especialmente en Tarapacá y en el interior de Perú, entre los años 1879 y 1881[350].

En particular, su apoyo se hizo evidente tras las derrotas sufridas por las fuerzas aliadas en Tacna, Arica y en el Campo de la Alianza en el norte. Tras la toma de Tacna y Arica

[348] Eduardo Spencer, "Regimiento de Colchagua", *Fotografía Patrimonial,* AF-54-68 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/29200
[349] Soldán, *Narración histórica*, 15.
[350] Camilo Osorio, "Movilización de San Fernando en la Guerra del Pacífico (1879-1884). La ruta del Regimiento Colchagua y del Batallón San Fernando", *Cuaderno de Historia Militar,* n.° 4 (2008): 80.

por parte de las fuerzas chilenas, los territorios de Tarapacá y Antofagasta quedaron con unidades cívicas y militares de recursos limitados, entre ellas el Regimiento Colchagua. Bajo el liderazgo del teniente coronel Manuel José Soffia, quien asumió el cargo de gobernador militar de la zona, esta unidad se encargó de salvaguardar el territorio chileno de las incursiones de las fuerzas enemigas en el sur[351].

De esta forma, el Regimiento de Colchagua aseguró de alguna manera el camino del Ejército chileno hacia Lima, donde luego se sumaría en la campaña asumiendo un rol relevante en las complejas Batallas como las de San Juan de Chorrillos y Miraflores. La icónica fotografía tomada por Eduardo Spencer inmortalizó el momento en que el valiente Regimiento Colchagua chileno cruzó decididamente el puente de Lurín, marcando con firmeza su entrada próxima a la capital. Este momento encarnó un avance táctico, sino estableciendo el inicio de una serie de movimientos estratégicos que definirían el curso de la campaña[352].

Construido con imponentes estructuras de hierro y acero, el puente de Lurín trascendió su función meramente geográfica para convertirse en el vínculo tangible entre la estrategia y la realidad sobre el terreno. Este audaz paso no solo anticipó las batallas cruciales de Chorrillos y Miraflores, sino que también sentó las bases para la conquista de la capital peruana por parte de las fuerzas chilenas[353].

Desde un punto de vista *epistémico*[354], la fotografía brinda un detallado panorama de la acción militar, resaltando la disciplina y la formidable organización de las fuerzas chilenas, con tropas compactas. La imagen captura la imponente formación del Regimiento Colchagua, sus soldados avanzando con determinación a través del paisaje, marchando con firmeza sobre el extenso puente, cuya magnitud se observa claramente, con miles de hombres acompañados por el redoble de tambores, mientras la banda de guerra añade un matiz

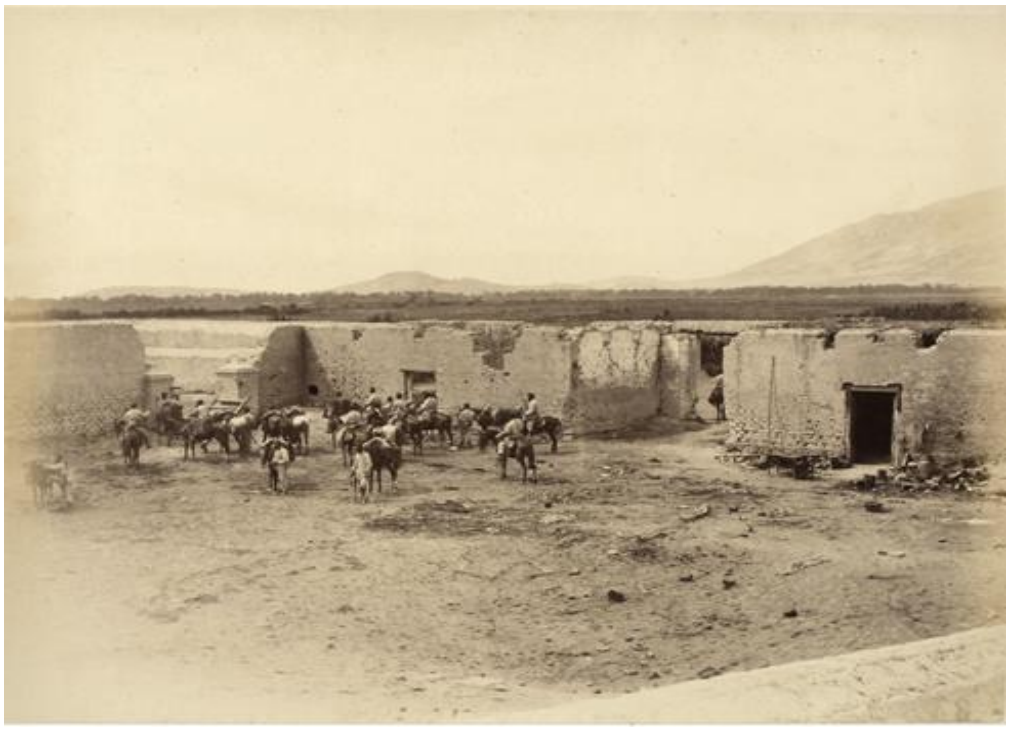
[351] Camilo Osorio, "Movilización de San Fernando en la Guerra del Pacífico (1879-1884). La ruta del Regimiento Colchagua y del Batallón San Fernando", *Cuaderno de Historia Militar,* n.° 4 (2008): 83.
[352] Sater, *Tragedia Andina*, 236.
[353] Oswaldo Velásquez *et al.,* "Impacto en la sostenibilidad de la franja costera de lima metropolitana por la ocupación del territorio: análisis tipológico de casos", (Informe final de investigación de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma, 2020) https://www.urp.edu.pe/pdf/id/32980/n/el-valle-de-lurin.pdf
[354] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

auditivo a la escena. La perspectiva panorámica, además, subraya no solo la magnitud del puente, sino también el entorno que rodea esta destacada pieza histórica de ingeniería.

En el ámbito *simbólico*[355], la instantánea captura con claridad la intención de resaltar el imponente poderío militar del Regimiento Colchagua y del Ejército chileno en su totalidad, así como la significativa expansión territorial que simboliza. La meticulosa disposición de uniformes, la abundancia de soldados y el palpable orden en la escena narran la historia de una fuerza disciplinada y preparada para el combate, encarnando la idea de una "nación en armas". La presencia de la banda de guerra añade un toque de marcialidad y espíritu castrense al conjunto, reforzando el simbolismo militar implícito en la imagen. No obstante, el matiz crucial radica en la progresiva ocupación del territorio peruano, simbolizada por la densa concentración de soldados chilenos en el emblemático puente de Lurín, cuya presencia abrumadora y dominante en el paisaje proyecta la determinación y el alcance expansivo de la empresa militar. Esta escena, con los soldados bordeando todo el ejército, no solo subraya el control físico del territorio, sino que también transmite la fuerza y la voluntad del Ejército chileno de avanzar territorialmente, sugiriendo una narrativa de poderío y determinación que va más allá de la mera ocupación del espacio geográfico.

Desde una perspectiva *estética*[356], la imagen evoca una sensación de superioridad y orgullo para el público chileno al contemplarla. Al compartir elementos con otras fotografías chilenas analizadas previamente, transmite una impresión de orden y disciplina militar, lo cual podría haber inspirado confianza en la capacidad del Ejército chileno. El encuadre seleccionado muestra de manera impactante cómo el sólido contingente de soldados atraviesa y domina el paisaje al cruzar el puente Lurín, sugiriendo un avance imparable y una estrategia bien coordinada. Esta representación visual no solo refuerza la imagen del Ejército chileno como una fuerza formidable, sino que también puede haber infundido un sentido de determinación y optimismo en el pueblo chileno sobre el progreso de la campaña militar.

[355] *Ibid.*
[356] *Ibid.*



Fotografía 16: Eduardo Spencer. (1881). Fortaleza peruana[357].

Durante la Campaña sobre Lima, la línea fortificada en Chorrillos emergió como una respuesta estratégica crucial de las fuerzas peruanas para proteger la capital, un objetivo primordial para las fuerzas chilenas. Extendida desde los Cerros San Tadeo y Santa Teresa hasta el Morro Solar, esta línea de defensa se erigió aprovechando la topografía elevada, alrededor de los 278 metros, para establecer una posición ventajosa y resistir los embates enemigos[358].

Sin embargo, según Sater, las fortificaciones diseñadas por Nicolás de Piérola, que buscaban ofrecer una vista panorámica del terreno circundante y anticipar los movimientos del enemigo, se vieron limitadas por la porosidad del terreno. En terreno permeable, estas defensas mostraron una eficacia limitada al no proporcionar una contención sólida ni una base estable para la estrategia militar[359].

Mientras tanto, las fuerzas chilenas, bajo el liderazgo del Manuel Baquedano, se organizaron para la acción en tres divisiones completas, cada una bajo el mando de

[357] Eduardo Spencer, "Fortaleza peruana", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-134 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/24170
[358] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 238.
[359] Sater, *Tragedia Andina*, 205.

experimentados líderes militares. Estas divisiones se reunieron en Chilca, con el objetivo de enfrentar a las fuerzas peruanas en un enfrentamiento decisivo por la capital[360].

La primera división, comandada por el general José Antonio Villagrán, contaba con jefes de brigada como el comandante Patricio Lynch y el coronel Amunategui. La segunda división, bajo el mando del general Emiliano Sotomayor, estaba liderada por los coroneles José Fco. Gana y Barbosa. La tercera división, dirigida por el coronel Pedro Lagos, tenía como jefes de brigada a Martiniano Urriola y Francisco Barceló[361].

En contraste, las fuerzas peruanas, lideradas por Nicolás de Piérola, se preparaban para la defensa de Lima. Piérola organizó las tropas peruanas en cuatro cuerpos estratégicamente ubicados para defender la línea de Chorrillos. Estos cuerpos estaban dirigidos por distinguidos líderes militares, como los coroneles Iglesia, Suárez, Dávila y Cáceres, cada uno encargado de una sección específica de la línea defensiva[362].

Tras sucesivas derrotas, Perú planeaba defender Lima ante el asedio chileno, concentrando sus esfuerzos en las defensas de San Juan y Miraflores. La Batalla de San Juan de Chorrillos, el 13 de enero de 1881, se convirtió en un punto crucial del conflicto. A pesar de la resistencia peruana, las tropas chilenas lograron atravesar la línea fortificada, asegurando el ala derecha completa de la defensa y empujando a las tropas peruanas hacia Chorrillos[363].

La Batalla por Lima se aproximaba, y el 12 de enero las tropas chilenas, con 23.129 soldados, se dirigieron hacia las posiciones peruanas en Chorrillos. De acuerdo a Mellafe y Pelayo, la confrontación, considerada la más grande en la historia sudamericana hasta ese momento, estaba por comenzar, con aproximadamente 24.000 soldados peruanos frente a las fuerzas chilenas[364].

Bajo este contexto, los “Cazadores a Caballo” se destacaron como una unidad especializada en caballería ligera, desempeñando un papel crucial al obtener información estratégica sobre el enemigo y respaldar las operaciones chilenas durante la batalla y a lo

[360] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 234.
[361] *Ibid.*
[362] *Ibid*., 234-235.
[363] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 238.
[364] *Ibid.,* 237.

largo de la guerra. Equipados para desplazarse con rapidez en cualquier tipo de terreno, emplearon tácticas de emboscadas y guerra de guerrillas con gran maestría, contribuyendo significativamente al éxito de las operaciones chilenas durante la batalla y a lo largo de la guerra[365].

Desde una perspectiva *epistémica*[366], la debilidad de la fortaleza peruana en Chorrillos queda patente, extendiéndose desde los Cerros San Tadeo y Santa Teresa. Una imagen inmortaliza la devastación de la fortificación, mostrando escombros y la presencia de soldados chilenos a caballo. En el horizonte, se destacan algunas llanuras y colinas.

En el ámbito *simbólico*[367], la fotografía va más allá de captar la realidad física y se convierte en un medio para transmitir significados más profundos y trascendentales. En este contexto, la imagen representa la audacia y valentía del Ejército chileno al haber alcanzado la misma fortaleza peruana, lo que resalta el impacto simbólico de su victoria militar. Elementos visuales como la presencia de soldados chilenos a caballo y la fortaleza peruana en ruinas adquieren un significado simbólico que va más allá de su mera presencia en la imagen, sugiriendo una narrativa de superioridad estratégica y capacidad de conquista por parte del ejército.

Desde un punto de vista *estético*[368], la imagen podría haber suscitado diversas respuestas emocionales y estéticas en el público chileno al observarla. La representación visual de la fortaleza interrumpida por las fuerzas chilenas podría haber evocado una sensación de triunfo y poder para algunos espectadores, al ver la conquista de un territorio estratégico. Sin embargo, para otros, podría haber generado sentimientos de contemplación reflexiva ante la destrucción de la fortaleza peruana, manifestando una sensación de melancolía o incluso cuestionamientos sobre los costos de la guerra. Asimismo, la imagen también habría destacado el diseño defensivo peruano y el abandono de estas estructuras, lo que podría haber inspirado reflexiones sobre la historia y la estrategia militar.

[365] Ahumada, *Guerra del Pacífico,* Vol. 3, 100.
[366] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[367] *Ibid.*
[368] *Ibid.*



Fotografía 17: Eduardo Spencer. (1881). Chorrillos[369].

La Batalla de Chorrillos, como hemos mencionado previamente, constituyó un punto de inflexión crucial en la Guerra del Pacífico. Ocurrida el 13 de enero de 1881 en los alrededores del imponente Morro Solar, una prominente elevación costera al sur de Lima, la capital peruana, este enfrentamiento enfrentó a las fuerzas chilenas, lideradas por el general Manuel Baquedano, contra el líder peruano Nicolás de Piérola en un intento por capturar la ciudad y derrotar a las fuerzas aliadas[370].

El inicio de la batalla se caracterizó por un intenso bombardeo naval por parte de la Marina chilena, que desempeñó un papel fundamental en el debilitamiento de las defensas peruanas y la desorganización de sus tropas. Los buques chilenos, utilizando su artillería pesada, bombardearon las posiciones peruanas en la costa, causando estragos entre las filas enemigas y creando confusión en sus líneas. Este asedio naval fue crucial para allanar el camino hacia la capital, Lima, con el almirante Galvarino Riveros enviando sus naves para

[369] Eduardo Spencer, "Chorrillos", *Fotografía Patrimonial,* AF-54-24 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/2573

[370] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 238.

reconocer la zona y descubrir las ubicaciones de las tropas peruanas, incluidos sus fuertes y posiciones de artillería, con la intención de apoyar a los atacantes[371].

Cuando la infantería chilena comenzó su avance el 13 de enero de 1881, los buques Blanco, Cochrane, O'Higgins y Pilcomayo ya habían tomado posiciones estratégicas que les permitían bombardear el flanco oeste del Morro Solar, en particular los emplazamientos de cañones con un campo de fuego despejado[372].

Después del bombardeo naval, las fuerzas chilenas avanzaron por tierra, enfrentando una tenaz resistencia por parte de los soldados peruanos. Se libraron combates intensos cuerpo a cuerpo mientras las tropas chilenas luchaban por ganar terreno. Mientras tanto, la segunda división chilena dirigía sus esfuerzos hacia las fuerzas de Cáceres que ocupaban la entrada de San Juan. En este escenario, la brigada comandada por el coronel Gana, compuesta por los regimientos Buin, Esmeralda y Chillán, ejecutaba una maniobra concertada contra las defensas enemigas, especialmente en las trincheras del estratégico Morro de San Juan[373].

A pesar de la encarnizada resistencia opositora, las fuerzas chilenas lograron finalmente asegurar el control de la cima del Morro de San Juan. Sin embargo, este logro táctico no estuvo exento de sacrificio, ya que los defensores peruanos defendieron su posición con un valor admirable, convirtiendo la lucha por el control del terreno en una contienda intensa y desesperada[374].

Los chilenos habían asegurado el Morro Solar, consolidando así el flanco derecho completo de la defensa, y empujando a las tropas peruanas hacia Chorrillos, ciudad que fue sitiada por las fuerzas del coronel Barboza. Pero las luchas no terminaron una vez que los chilenos rompieron la línea peruana[375].

En el pueblo de Chorrillos, la batalla fue encarnizada, ya que fue necesario librarla calle por calle, casa por casa. Esta confrontación duró cerca de tres horas y el próspero balneario quedó reducido a ruinas humeantes. A las dos de la tarde, la batalla había concluido. Al Perú solo le quedaba su última línea de defensa en Miraflores. Al caer la noche, se conocía

[371] Sater, *Tragedia Andina*, 304.
[372] *Ibid.,* 305.
[373] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 239.
[374] *Ibid.,* 239.
[375] *Ibid.,* 240.

el recuento de muertos y heridos: 10,000 bajas habían sufrido ambos ejércitos, de las cuales 4,000 eran hombres que habían perdido la vida en el fragor de la guerra[376].

Baquedano había logrado la victoria y Piérola se encontraba en Lima, mientras el Ejército de Reserva del Perú custodiaba la línea fortificada de Miraflores[377].

Según Sater, en varios aspectos, la Batalla en Chorrillos guardó notables paralelismos con la contienda librada en Arica. Una vez más, las fuerzas peruanas implementaron minas improvisadas y trampas explosivas estratégicamente, incluyendo artefactos como relojes, con la intención de infligir daño máximo a las tropas chilenas. Sin embargo, no lograron causar un número significativo de bajas entre los chilenos, quienes, en un acto de represalia y furia, optaron por adoptar una política de tomar escasos prisioneros, prefiriendo en su lugar emplear bayonetas o incluso las culatas de sus rifles para neutralizar a los enemigos heridos o capturados[378].

La captura del Morro Solar representó un logro táctico de importancia para Chile, minando la resistencia peruana y allanando el camino para el control chileno sobre la capital. Esta batalla subraya la importancia estratégica del terreno durante el conflicto, mientras que su desenlace contribuyó al resultado final de la guerra y sentó las bases para las condiciones de paz impuestas por Chile[379].

Desde una perspectiva *epistémica*[380], la panorámica de Chorrillos desde la altura proyecta un revelador cuadro de la trama urbana y las estructuras devastadas, manifestando el caos y la desolación ocasionados por la guerra. En la escena, la presencia conspicua de un soldado chileno en primer plano destaca visualmente.

En un plano *simbólico*[381], la fotografía se erige como un poderoso ícono que encapsula la tragedia de la batalla, donde la implacable destrucción se entrelaza con la brutalidad inherente a la guerra, revelando el caos y la disonancia de este conflicto. La figura del soldado chileno en la cúspide del Morro Solar adquiere una significación profunda al

[376] *Ibid.*
[377] *Ibid.*
[378] Sater, *Tragedia Andina*, 315.
[379] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 266.
[380] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[381] *Ibid.*

encarnar la conquista y la victoria, capturada desde una perspectiva elevada que abarca la extensión de la ciudad asolada. Esta representación insinúa una conexión intrínseca con los estragos de la guerra, suscitando interrogantes acerca del costo moral asociado a tales triunfos históricos.

Desde una perspectiva *estética*[382], la figura del soldado chileno se presenta como un elemento visualmente impactante, suscitando diversas reacciones en el público chileno al observar estas imágenes. Su postura firme y la mirada fija en el territorio conquistado contribuyen a forjar una narrativa de victoria monumental, donde se evidencia la ciudad sometida desde lo alto. La toma de la imagen desde las alturas, con una mirada de perspectiva amplia, permite consolidar este mensaje para el espectador, potencialmente generando un sentimiento de orgullo nacional por el logro militar. No obstante, esta representación estética también invita a la reflexión sobre el costo humano y material que implicó la conquista, llevando al público a cuestionar y ponderar los sacrificios realizados en nombre de la victoria.

[382] *Ibid*.



Fotografía 18: Eduardo Spencer. (1881). Campo de batalla[383].

La Batalla de Miraflores, al igual que su predecesora, la Batalla de San Juan Chorrillos, se erige como un hito trascendental en la crónica de la Guerra del Pacífico. Sucedió el 15 de enero de 1881 en las cercanías de Lima, Perú, marcando un punto de inflexión crucial en el destino de la capital peruana durante el conflicto[384].

Tras la derrota en San Juan el día 13, quedaba una segunda línea de defensa, insuficientemente fortificada, a una legua de la capital peruana. Esta defensa estaba a cargo del pequeño ejército de reserva, compuesto por 6.000 hombres[385].

En esta contienda, las fuerzas chilenas, lideradas por el general Manuel Baquedano, se enfrentaron a una férrea resistencia por parte de las tropas peruanas bajo el mando del coronel Nicolás Piérola, quienes estaban decididas a proteger su ciudad a toda costa. La batalla fue testigo de audaces asaltos a las posiciones peruanas, donde se destacó la valentía y determinación de ambos bandos. Las colinas accidentadas de Miraflores añadieron un

[383] Eduardo Spencer, "Campo de batalla", *Fotografía Patrimonial,* AF-54-74 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/29197
[384] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 266.
[385] *Ibid.,* 249.

desafío adicional, especialmente para las fuerzas chilenas, mientras luchaban contra la tenaz resistencia de sus contrapartes peruanas[386].

La segunda línea de defensa consistía en una larga línea curva de once a doce kilómetros, que se extendía desde cerca del mar, pasando por Miraflores hasta la hacienda Vázquez en el Valle de Ate. Las fortificaciones, en su mayoría incompletas, consistían en un escaso número de cañones en las colinas sin defensas adicionales, y en cinco reductos[387], que en realidad eran trincheras insuficientemente fortificadas, de acuerdo a lo indicando por Mellafe y Pelayo. Cerca de 3.000 hombres del ejército activo y alrededor de 2.500 del ejército de reserva se enfrentaron al Ejército chileno, que contaba con entre 16.000 y 17.000 hombres[388].

Al mediodía del día de la batalla, Baquedano y su estado mayor se aproximaron imprudentemente hacia las líneas peruanas durante una tregua acordada entre ambos países a través del cuerpo diplomático en Lima. Las líneas peruanas, pensando que los chilenos estaban atacando, abrieron fuego, dando por terminada la tregua[389].

Nicolás Piérola reorganizó a los sobrevivientes de Chorrillos y a los reservistas en tres cuerpos bajo los coroneles Andrés Cáceres, Belisario Suárez y Justo Pastor Dávila, respectivamente. Estos cuerpos controlaban una línea de trece kilómetros de reductos incompletos, separados por trincheras. A pesar de la valentía de las tropas peruanas, los chilenos fueron tomando gradualmente las trincheras, llevando a que toda la línea defensiva del Perú cayera en manos chilenas[390].

---

[386] Bulnes, *Guerra del Pacífico,* Vol. 2, 644.

[387] El Parque Reducto N.º 02, ubicado en Lima, Perú, es uno de los diez reductos estratégicos que desempeñaron un papel crucial en la defensa de Miraflores durante la Guerra del Pacífico. Durante mi investigación en agosto de 2023, tuve el privilegio de explorar este parque, el cual se erige como un monumento emblemático y un importante destino turístico en la intersección de las avenidas Benavides y Luis Bedoya Reyes. Reconocido por la Municipalidad de Miraflores como un Santuario Histórico y designado Monumento Nacional, el Parque Reducto N.º 02 alberga el Museo de Sitio Andrés A. Cáceres. Este museo presenta una rica colección de artefactos históricos, incluyendo uniformes militares, objetos personales pertenecientes a figuras destacadas como Cáceres, así como una amplia gama de condecoraciones, medallas, espadas y maquetas que ilustran la batalla de Miraflores y sus implicaciones en la historia peruana. Además, el museo ocupa la histórica estación de trenes de Miraflores, donde se exhibe incluso una locomotora que alguna vez operó en la ruta entre Lima y Chorrillos.

[388] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 250.

[389] *Ibid.,* 248.

[390] Sater, *Tragedia Andina*, 317-318.

Incluso con la encarnizada defensa, las tropas chilenas finalmente lograron penetrar las líneas enemigas y capturar la ciudad. Pese al valor y la decisión de las tropas de los coroneles peruanos Suárez y Dávila, los chilenos fueron tomando una a una las trincheras adversarias, logrando que toda la línea defensiva del Perú estuviera en poder de los chilenos, mientras los restos desbandados de las unidades del Ejército Peruano huían por la llanura y muchos soldados peruanos aprovechaban el caos para saquear las casas de Lima en medio de la confusión[391].

La Tercera División del Ejército chileno, bajo el liderazgo del coronel Pedro Lagos, desempeñó un papel crucial enfrentándose a una feroz resistencia. Sin embargo, la victoria no fue sin sacrificio, con el veintiocho por ciento de sus hombres sufriendo heridas o pereciendo en combate, incluido el valiente comandante de brigada, el coronel Juan Martínez[392].

Las estadísticas muestran que el Ejército chileno perdió 2.587 hombres, entre Oficiales Subalternos, Suboficiales y soldados, con la Tercera División sufriendo la mayoría de las bajas. En cuanto a las bajas peruanas, resultaron significativas, con cifras que algunos historiadores especulan podrían llegar hasta los 5.000 hombres. Aunque las cifras exactas pueden ser inciertas, la proporción entre muertos y heridos fue aparentemente inversamente proporcional a la de los chilenos[393].

En cuanto a las bajas peruanas, resulta difícil calcular el número exacto. Se ha especulado mucho en torno a este tema, con algunas estimaciones llegando a cifras astronómicas de hasta 5.000 hombres. A pesar de aquello, es evidente que estas bajas fueron considerables y, aunque la proporción entre muertos y heridos parece haber sido inversamente proporcional a la de los chilenos, el impacto en las fuerzas peruanas fue significativo[394].

Es necesario destacar que, mientras los chilenos se preparaban para entrar a Lima, Nicolás Piérola abandonó la capital y partió al interior. Su decisión de huir, que según afirmó tomó para poder conducir la resistencia, no fue bien recibida por sus compañeros de armas.

[391] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 249.
[392] Sater, *Tragedia Andina*, 322.
[393] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 263-264.
[394] *Ibid.*, 264.

La línea defensiva del Ejército de Piérola se había hundido, mientras él ya había huido del lugar antes de que finalizara la batalla, lo que permitió a los chilenos tomar posesión de Lima. La población de Miraflores está a sólo seis y medio kilómetros de Lima, sobre una línea férrea que une la capital peruana con Chorrillos, lo que significa que la caída de Miraflores implicaba la caída de Lima[395].

En cuanto al aspecto *epistémico*[396], la fotografía brinda un testimonio visual del campo de batalla tras la Batalla de Miraflores, capturando a soldados chilenos y peruanos inmersos en el caos del conflicto. Esta imagen ofrece una perspectiva de la realidad vivida en el campo de batalla, exhibiendo a los combatientes en diversos estados: algunos yacen sin vida, otros heridos, mientras unos pocos descansan exhaustos luego del ardor del combate.

Desde una perspectiva *simbólica*[397], la fotografía emerge como un poderoso medio de expresión visual que captura tanto la crudeza como la complejidad inherente a la guerra. La presencia de soldados heridos y caídos de ambos bandos evoca el sufrimiento compartido, sugiriendo una determinación inquebrantable en medio de la adversidad. A través de estos elementos simbólicos, la imagen trasciende la mera representación física de la guerra para transmitir un mensaje más profundo sobre la resistencia humana frente a la tragedia y la capacidad de recuperación en tiempos de desafío. Aun ante las pérdidas sufridas, la fotografía refleja la perdurable resiliencia del soldado chileno, destacando su habilidad para superar las dificultades y encontrar fuerza en la adversidad. En última instancia, la imagen no solo representa la realidad tangible del conflicto, sino que también encarna los valores y la esencia misma del espíritu humano frente a la prueba de la guerra.

En términos *estéticos*[398], la fotografía emerge como un poderoso catalizador de emociones, especialmente en el contexto de un público chileno que se enfrenta a su impacto estético. Sirve como un recordatorio conmovedor de los horrores de la guerra, incitando una profunda empatía y reflexión en aquellos que se sumergen en su imagen. La cuidadosa disposición de la escena y la expresividad palpable de los soldados invitan a una contemplación del costo humano del conflicto, provocando una resonancia emocional

[395] *Ibid.,* 248.
[396] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[397] *Ibid.*
[398] *Ibid.*

particular en el espectador chileno. La presencia de los soldados peruanos caídos enfatiza la tragedia compartida, fomentando una conexión directa con las experiencias de ambos bandos, resonando profundamente en la conciencia colectiva.



Fotografía 19: Eugène Courret. (1881). Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, Batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico[399].

Retomando la Batalla de Chorrillos, la obra de Eugene Courret, inmortalizada en 1881, nos brinda una visión impactante del desolador panorama tras el saqueo durante la Guerra del Pacífico. Más allá de ser un simple testimonio visual, esta obra se erige como un portal que nos sumerge en las complejidades históricas de un conflicto que dejó cicatrices imborrables en el tejido social de Perú y Chile.

Tras una serie de derrotas sucesivas, Perú planeaba defender Lima ante el asedio chileno, concentrando sus esfuerzos en las defensas de San Juan y Miraflores. La Batalla de San Juan de Chorrillos, el 13 de enero de 1881, se convirtió en un punto crucial del conflicto. A pesar de la resistencia peruana, las tropas chilenas lograron atravesar la línea fortificada, asegurando el ala derecha completa de la defensa y empujando a las tropas peruanas hacia Chorrillos[400].

[399] Eugène Courret, "Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, Batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico", *Biblioteca Nacional Digital de Chile*, Sala Medina (1881): https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315713.html

[400] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 238.

La Batalla de Chorrillos, parte crucial de la Guerra del Pacífico, se desencadenó el 13 de enero de 1881, cuando las fuerzas chilenas, bajo el mando del general Manuel Baquedano, avanzaron hacia Lima, la capital peruana. Enfrentando una feroz resistencia por parte de las tropas peruanas atrincheradas en Chorrillos, los chilenos lanzaron un bombardeo masivo seguido de un asalto terrestre. A pesar de la tenacidad de los defensores peruanos, la superioridad en armamento y entrenamiento militar de los chilenos se hizo evidente, lo que llevó a la ruptura de las defensas peruanas y a la posterior retirada de estas fuerzas. La victoria en Chorrillos consolidó el avance chileno en la campaña, sellando su control sobre Perú[401].

Chorrillos, en aquel entonces, se convirtió en un enclave estratégico y objetivo militar clave para las fuerzas chilenas. Reconocido por ser un balneario frecuentado por la élite limeña con una población de 3,850 habitantes, especialmente concurrido entre los meses de enero y abril. Tras encarnizados enfrentamientos, las fuerzas chilenas finalmente lograron la ocupación de Chorrillos, marcando el inicio de una de las etapas más sombrías en la historia de la localidad. El saqueo y la destrucción fueron particularmente devastadores, con incendios, pillajes y devastación generalizada llevados a cabo como represalia y estrategia para debilitar al enemigo. Edificaciones, infraestructuras y hogares quedaron reducidos a escombros, y la población local sufrió enormemente[402].

El historiador Mariano Soldán relata que el conflicto en Chorrillos no fue una batalla convencional, sino más bien una matanza atroz;

> Después de la toma del Morro Solar los chilenos bajaron a Chorrillos, que encontraron completamente desguarnecida, lo cual les permitió entregarse a una verdadera orgia, no exenta de crímenes, violaciones, asaltos, robos, destrucción e incendios, cuyas llamas se elevaban al cielo iluminando la distancia hasta Miraflores[403].

Sater añade a esta narrativa lamentablemente que, tras la victoria sobre los peruanos, las tropas chilenas se vieron envueltas en conflictos internos, exacerbados por disputas relacionadas con mujeres peruanas, botín y licor. Según relatos de la época, algunos soldados describían a sus compañeros como hormigas cargando todo lo que encontraban en las casas,

---

[401] *Ibid.,* 239.
[402] Sater*, Tragedia Andina*, 316.
[403] Soldán, *Narración histórica*, Vol. 3, 66.

mientras que otros saqueaban patios y jardines en busca de alimentos. La violencia se intensificó a medida que los hombres, muchos de ellos ebrios, empezaron a saquear incluso las casas de los neutrales y a cometer agresiones sexuales contra los residentes. La situación se volvió tan caótica que los oficiales chilenos se vieron incapaces de controlar la situación[404].

Desde una perspectiva *epistémica*[405], la meticulosidad de Courret al enfocarse en los detalles más íntimos de la destrucción ofrece una ventana única hacia la realidad que enfrentó Chorrillos. A los pies del Morro Solar, se pueden observar los escombros, las edificaciones y las viviendas de la élite limeña consumidas por las llamas. Además, la estatua decorativa y conmemorativa decapitada de Cristóbal Colón resalta la brutalidad del saqueo.

En el plano *simbólico*[406], la Batalla de Chorrillos adquiere una resonancia más profunda. El antiguo y próspero balneario, ahora reducido a ruinas, se convierte en un símbolo de la devastación indiscriminada en medio del conflicto. La persistencia de la estatua decapitada de Cristóbal Colón, comúnmente asociada con la era de la colonización y la exploración europea, adquiere aquí un significado adicional. La separación de su cabeza simboliza la profunda fractura histórica y cultural que experimentaba la sociedad limeña en ese momento. Es plausible que Courret intentara documentar la devastación física causada por los chilenos, plasmando así la ruptura simbólica con la narrativa colonial.

Desde la perspectiva *estética*[407], la obra de Courret trasciende el mero acto de documentar visualmente. Su cuidada composición y elección de encuadre no solo revelan la devastación material, sino que también transmiten la profundidad emocional del momento, reflejada en el enfoque desde abajo en lugar de las alturas convencionales de la fotografía chilena. La imagen de la estatua decapitada se destaca como un testimonio visual de la deconstrucción de mitos y el surgimiento de nuevas narrativas. Es probable que esta representación haya generado una amalgama de sentimientos en el público peruano, desde la resistencia hasta un arraigado aferramiento a la identidad nacional. La visión de la estatua decapitada sirvió como un poderoso recordatorio visual de la lucha contra la ocupación

[404] Sater, *Tragedia Andina*, 316-317.
[405] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[406] *Ibid.*
[407] *Ibid.*

chilena, resonando tanto en la conciencia local como en la internacional, donde la fotografía pudo haber despertado simpatías y solidaridad con la causa peruana.



Fotografía 20: Eugène Courret. (1881). Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881[408].

Otro trabajo fotográfico de Eugene Courret, datado en 1881, emerge como una ventana singular hacia las transformaciones históricas de su época, sirviendo como un medio eficaz para transmitir la complejidad de las consecuencias de la guerra en la identidad y la memoria colectiva de la región.

La tragedia alcanzó incluso los rincones más sagrados de la sociedad, incluyendo las venerables capillas. La destrucción de estos lugares de culto no solo implicó la pérdida física de edificaciones sagradas, sino que también acarreó un impacto simbólico y cultural que resonó profundamente en la identidad religiosa y comunitaria de la región[409]. Antaño testigos imponentes de la fe y la vida comunitaria, estas capillas fueron reducidas a escombros por la brutalidad de la guerra. Lo que una vez fueron escenarios de ceremonias religiosas, rituales

[408] Eugène Courret, "Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881", *Biblioteca Nacional del Perú,* Catálogo general, F/985.061/Ch76/15 (1881).

[409]Cuando la Oficina Hidrográfica de la Escuadra chilena describe la geografía de Chorrillos, resalta las construcciones hermosas y cómodas, haciendo especial énfasis en la única iglesia y fuente de agua que caracterizan la zona. Pascual Ahumada, *Guerra del Pacífico: documentos oficiales, correspondencias y demás publicaciones referentes a la guerra, que ha dado a luz la prensa de Chile, Perú y Bolivia,* Vol. 3, (Valparaíso: Imprenta del Progreso, 1885), 481.

y celebraciones se transformaron en ruinas mudas que contaban la historia de la devastación y el sufrimiento[410].

Un aspecto fascinante subrayado por McEvoy es la manera en que los sucesos acontecidos en Chorrillos y Miraflores ilustran lo que ella denomina el "tiempo del engrandecimiento de Chile". En este período, los intelectuales chilenos sostenían que su país era continuamente protegido por la Providencia. Sin embargo, para mantener esta protección, consideraban crucial recordar que la victoria estaba intrínsecamente ligada a una causa justa y a la fe en Dios. Por consiguiente, entendían que el Señor escogió a las miles de víctimas de Chorrillos y Miraflores para otorgarles una gran misericordia[411].

Desde la óptica *epistémica*[412], la meticulosidad de Courret al enfocarse en los detalles más íntimos de la destrucción proporciona un acceso único a la realidad que enfrentó Chorrillos. Los escombros se despliegan ante el espectador, las edificaciones consumidas por las llamas revelan la brutalidad del bombardeo y saqueo, y entre los vestigios resalta la aparentemente resistente fachada de una capilla. Este enfoque cercano ofrece un testimonio palpable de la tragedia, desafiando al espectador a confrontar directamente la magnitud del sufrimiento humano.

En el plano *simbólico*[413], la Batalla de Chorrillos adquiere una resonancia más profunda al ser examinada como una instantánea histórica. El previamente próspero balneario de la élite limeña, ahora reducido a escombros, se erige como un poderoso emblema de la devastación indiscriminada que acompañó al conflicto. En esta imagen conmovedora, la persistencia de la capilla emerge como un faro en medio de la desolación, simbolizando la resistencia y la esperanza del pueblo peruano ante la invasión extranjera. La presencia inquebrantable de la capilla, casi inmune a la destrucción circundante, resalta la fuerza de la fe y su capacidad para perdurar, incluso en los momentos más oscuros de la historia. Esta

[410] En el siglo XIX, Perú, Bolivia y Chile fueron Estados confesionales que reconocían al catolicismo como religión oficial, lo que otorgaba a la Iglesia Católica una influencia significativa en la sociedad. Durante tiempos de guerra, la Iglesia desempeñaba un papel activo al proporcionar recursos morales, espirituales, humanos, monetarios e institucionales, legitimando moralmente el conflicto armado. En el contexto peruano, la Iglesia ejercía una profunda influencia en la vida cotidiana, participando no solo en aspectos espirituales, sino también en la educación, la caridad y la política, moldeando así la identidad cultural y social del país. Carmen McEvoy y Gabriel Cid, *La Guerra del Pacifico (1879-1883)* (Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 2023), 93.
[411] McEvoy, *Guerreros civilizadores*, 159.
[412] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[413] *Ibid.*

instantánea documenta la tragedia de la batalla, encapsulando la fortaleza del espíritu humano frente a la adversidad, recordando de alguna forma, la importancia de encontrar luz en los momentos más sombríos de la historia colectiva.

Desde la perspectiva *estética*[414], la obra de Courret trasciende la mera documentación visual al considerar su impacto en el público peruano. La composición cuidadosa y la elección del encuadre no solo revelan la devastación material, sino que también transmiten la profundidad emocional del momento, suscitando una gama de reacciones en el espectador. Al optar por capturar las imágenes desde una perspectiva baja en lugar de desde las alturas, Courret proporciona un vistazo íntimo a la escena, lo que permite al público conectarse de manera más visceral con el sufrimiento y la humanidad representados en la fotografía. Esta elección estética probablemente provocaría una respuesta emocional intensa en el público peruano, generando una mezcla de simpatía, indignación y solidaridad ante la injusticia y el sufrimiento retratados.

[414] *Ibid.*



Fotografía 21: Eugène Courret. (1881). Vista de la Glorieta de Chorrillos[415].

La imagen que estamos analizando nos sumerge en un momento crucial en la historia de Chorrillos durante la Guerra del Pacífico, desvelando la profunda marca que dejaron la violencia y el conflicto en esta próspera localidad costera. Como hemos mencionado anteriormente, Chorrillos solía ser un destino de lujo frecuentado por las élites de Lima. No obstante, a través de esta fotografía, nos enfrentamos a una realidad distinta[416].

Las instrucciones transmitidas a las tropas chilenas para arrasar Chorrillos, la segunda línea de defensa de Lima, eran inequívocas y firmes. El líder máximo de la escuadra chilena, Galvarino Riveros, dejó constancia de esto en una carta dirigida al Cochrane:

> Mañana a las 6:30 A.M. se dirijirá V. S. con el buque de su mando al puerto de Chorrillos con el objeto de bombardear esa población hasta reducirla toda ella a ceniza, respetando solo aquellos edificios que enarbolen bandera de la Cruz Roja. La hora de principiar será las 12 M. i después de un cañonazo que será disparado por el buque de la insignia[417].

[415] Eugène Courret, "Vista de la Glorieta de Chorrillos", *Centro de Estudio Históricos Militares del Perú,* Archivo Histórico Militar, (1881).
[416] Sater, *Tragedia Andina,* 303.
[417] Ahumada, *Guerra del Pacifico*, Vol. 3, 472.

Estas palabras nos llevan al centro de los eventos trágicos que afectaron a Chorrillos durante aquel conflicto, proporcionando una descripción viva de la devastación planificada y llevada a cabo en el contexto de la guerra.

Desde la perspectiva *epistémica*[418], la instantánea nos sumerge en los escombros y en edificaciones elegantes y grandes prácticamente consumidas por las llamas. Nos ofrece una visión cercana y detallada de los estragos de la guerra, causados por los bombardeos, incendios y saqueos. Las columnas caídas y las paredes derrumbadas se erigen como meticulosos vestigios de la brutalidad sufrida por la comunidad, documentando la ferocidad de los enfrentamientos en la ciudad-balneario y su mundo social. En el centro resalta una glorieta de forma estilizada, permaneciendo intacta, rodeada por bancas que muestran un espacio potencialmente utilizado como mirador.

En un plano *simbólico*[419], la glorieta en el Malecón adquiere un significado aún más profundo al considerar su valor durante ese período. Más allá de su función arquitectónica, la glorieta se convierte en un símbolo resiliente de la identidad de Chorrillos. Durante aquel tiempo, esta estructura probablemente fungió como un punto central en la vida diaria de la comunidad, siendo un lugar de encuentro y un ícono distintivo del balneario. Aunque la batalla destructiva dejó a Chorrillos en ruinas, la glorieta persiste como un tangible faro que ilumina el pasado concurrido y apacible de Chorrillos. Es un símbolo palpable de la resistencia y un recordatorio de la importancia cultural que tenía en aquellos días.

Desde una perspectiva *estética*[420], revela una intención profunda de rescatar un elemento arquitectónico que encarna la identidad y la memoria cultural. La yuxtaposición consciente de este símbolo con la desolación circundante añade complejidad histórica, estableciendo un vínculo emocional palpable con la audiencia de la elite limeña. La magnitud de la destrucción evoca la brutalidad de un enemigo avasallador, despertando un sentido profundo de pérdida de identidad y pertenencia entre los espectadores.

Es crucial señalar que la elección de Courret de fotografiar Chorrillos ofrece una dualidad histórica fascinante al ser documentada por ambos contendientes. Las fotografías

[418] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[419] *Ibid.*
[420] *Ibid.*

chilenas, capturadas desde las alturas, enfatizan la victoria militar y la estrategia, mientras que las imágenes peruanas, tomadas desde el nivel del espectador, exponen la tragedia y la humanidad afectada por la invasión. Esta imagen no solo sirve como un registro visual, sino que también se convierte en una herramienta poderosa para transmitir las consecuencias desgarradoras de los conflictos armados.

La destrucción de Chorrillos tuvo un impacto inmediato en la población y la infraestructura local, dejando cicatrices profundas en la memoria colectiva de Perú. El trauma de la guerra y la destrucción de lugares queridos, como Chorrillos, perduraron en la conciencia histórica de la nación, afectando la forma en que se recordaba y se interpretaba la Guerra del Pacífico en las generaciones posteriores. Este evento trágico sigue siendo un recordatorio vívido de los horrores de la guerra y de sus consecuencias devastadoras para las comunidades afectadas.



Fotografía 22: Eugène Courret. (1882). Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación[421].

Durante la Guerra del Pacífico, el Batallón Victoria, una unidad militar chilena de gran prestigio, desempeñó un papel fundamental en los conflictos que definieron la historia de la región. Su historia se remonta a 1879, cuando el fervor patriótico en San Bernardo alcanzó su punto álgido con la declaración de guerra contra Bolivia y Perú[422]. En respuesta a este llamado nacional, la Brigada Cívica de San Bernardo se transformó en el Batallón Victoria por decreto el 2 de agosto, durante la presidencia de Aníbal Pinto, bajo el respaldo del ministro de Guerra, José Francisco Vergara. Esta medida consolidó su estructura, sentando las bases para su destacada participación en los eventos venideros[423].

El Batallón Victoria emergió como una fuerza destacada en una serie de acciones contra las fuerzas peruanas durante el conflicto. Su participación en Batallas emblemáticas

[421] Eugène Courret, "Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación", *Instituto Riva-Agüero,* Colección Egalde (1882): https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9635

[422] Carmen McEvoy señala que durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), en Chile, era común que cada localidad dentro de la república forjara su propio heroísmo a través de individuos o grupos que personificaban el valor y la gloria de sus paisanos distinguidos. La promoción del patriotismo a nivel local y departamental se llevaba a cabo mediante la formación de batallones y regimientos compuestos por nativos de la misma provincia o departamento, quienes eran enviados al campo de batalla bajo el estandarte de su respectiva "patria local". Este enfoque tenía como objetivo principal fomentar el orgullo y la unidad regional. Las demandas de la guerra obligaron al gobierno a establecer un sistema regular de reclutamiento para satisfacer las necesidades militares. Carmen McEvoy, *Guerreros civilizadores: Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacifico* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011), 101-102.

[423] Marcelo Mallea, *Historias, mitos y leyendas de San Bernardo*, (Santiago: Fondart y Radio Canelo, 2008), 9.

como Chorrillos, Miraflores y la entrada a Lima, así como en incursiones como la ocupación de la Iglesia de La Merced, resaltan su relevancia en el teatro de operaciones[424].

Sin embargo, su momento más crucial se presentó en la Batalla de Chorrillos. Provenientes de Pachacamac, los soldados del Batallón Victoria enfrentaron con firmeza a las fuerzas peruanas en San Juan, desempeñando un papel decisivo junto a los regimientos Lautaro y Curicó. Esta victoria fue fundamental, allanando el camino hacia la ocupación de Lima. Además, una de sus compañías también participó en la contienda de Huamachuco el 10 de julio de 1883, un episodio que concluyó con la firma del Tratado de Ancón el 20 de octubre de 1883, marcando así el fin del conflicto[425].

El regreso del Batallón Victoria a San Bernardo fue recibido con homenajes y celebraciones, desfilando desde la Estación de Ferrocarriles hasta la Plaza de Armas. En este contexto, los líderes del batallón emergieron como figuras fundamentales para la victoria, gracias a su liderazgo inspirador y su habilidad para mantener la disciplina y cohesión entre las tropas en el campo de batalla[426].

La imagen que analizamos nos ofrece una visión reveladora desde el modo *epistémico*[427], en la cual se despliega una escena meticulosamente detallada. En ella, los oficiales chilenos emergen con claridad gracias a sus distintivos uniformes, meticulosamente alineados en filas ordenadas. Algunos de ellos ocupan asientos en la primera fila, mientras que otros se yerguen en posición de pie detrás de ellos, creando una composición visualmente impactante. En el epicentro de esta escena, resplandece el estandarte del batallón, adornado con el distintivo escudo chileno, ejerciendo un dominio innegable como punto focal. Como telón de fondo, se distinguen las pequeñas columnas de una estructura arquitectónica elegante, que caracteriza el encanto del balneario de Chorrillos.

Desde una perspectiva *simbólica*[428], esta fotografía encapsula el concepto de orden y autoridad militar, elementos esenciales durante la ocupación del territorio peruano, especialmente en Chorrillos. La presencia de los oficiales uniformados y el destacado

[424] Bulnes, Guerra del Pacífico, Vol. 2, 684.
[425] Mallea, *Historias, Mitos y leyendas,* 11.
[426] *Ibid*.
[427] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[428] *Ibid.*

estandarte del batallón son representaciones físicas del dominio militar chileno en la capital, simbolizando la imposición de un orden jerárquico y la afirmación de la autoridad sobre el territorio conquistado. Además, los uniformes elegantes de inspiración francesa sugieren la idea de civilización, estableciendo un contraste entre el poderío militar y la sofisticación cultural asociada con las potencias europeas. En conjunto, esta imagen no solo refleja la ocupación militar, sino que también evoca el complejo entramado de significados y simbolismos que subyacen en el contexto histórico de la época.

En términos *estéticos*[429], es plausible que esta imagen haya evocado en el espectador peruano una sensación de subyugación y control por parte de Chile. La meticulosa disposición de los oficiales y la destacada presencia de la bandera chilena probablemente intensificaron la percepción de la ocupación militar chilena en Chorrillos, transmitiendo una sensación de poder y una presencia militar imponente. Es importante tener en cuenta que el fotógrafo Courret retrató al Ejército chileno durante la ocupación debido a su origen francés, lo que lo posicionaba como neutral en el conflicto y su previa residencia en Chile[430].

[429] *Ibid.*
[430] Babilonia, *Guerra y fotografía,* 13.



Fotografía 23: Eduardo Spencer. (1881). Lima[431].

Durante la Campaña sobre Lima, que culminó con la captura de la capital en enero de 1881, la resistencia peruana se organizó en diversos frentes, destacándose la defensa de la Fortaleza Piérola, ubicada en el distrito Rímac en el centro de ciudad.

Nicolás Piérola, al mando, ordenó la construcción de dos líneas de parapetos para proteger el flanco sur de Lima. La primera, una posición defensiva de dieciséis kilómetros, se encontraba en San Juan, cerca de Chorrillos. En este contexto, la Ciudadela Piérola, nombrada en honor al dictador, destacaba con pesados cañones dispuestos en altas fortificaciones sobre la ciudad. Sin embargo, la reticencia a disparar estos cañones, por temor a dañar la urbe, complicó la resistencia peruana[432].

---

[431] Eduardo Spencer, "Lima", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-142 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/24127
Es importante destacar que esta fotografía también se atribuye a Eugene Courret y forma parte de la colección de la Brigada Naval del Perú. Sin embargo, al revisar algunos trabajos, como los de Candela Marini en "War photography: Díaz & Spencer's coverage of the War of the Pacific" (*Fotocinema*, n.° 22, 2021, 49-74) y Carla Franceschini junto a Eduardo Godoy en "Análisis morfológico de las fotografías sobre la Guerra del Pacífico pertenecientes a la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional: Una ruptura del discurso visual del soldado chileno" (*Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y Subdirección de investigación*, 2019, 257-293) se sugiere que la fotografía pertenece a la sociedad Spencer y Cía. Esto se debe principalmente al discurso que la imagen representa, coherente con otras fotografías chilenas de la Guerra del Pacífico, destacando especialmente la captura desde las alturas de una fortaleza enemiga ocupada, tal como se menciona en estos trabajos.

[432] Sater, *Tragedia Andina*, 303.

La ocupación chilena de Lima elevó la importancia estratégica de la Fortaleza Piérola, convirtiéndola en un bastión crucial para la resistencia. Bajo el liderazgo de Nicolás de Piérola, las fuerzas peruanas organizaron la defensa de esta fortaleza contra la invasión extranjera. A pesar de su valiente resistencia, las fuerzas chilenas capturaron la fortaleza en enero de 1881, infligiendo un golpe importante a la resistencia peruana, que persistió hasta el final de la guerra en 1884[433].

La Guerra del Pacífico planteó desafíos cruciales para la gobernabilidad en Lima, comprometiendo su capacidad para enfrentar el conflicto y preservar la estabilidad interna. La fractura política interna, caracterizada por rivalidades personales y facciones en pugna, resultó en una parálisis en la toma de decisiones y una falta de cohesión en la respuesta gubernamental ante la amenaza chilena. En respuesta a la creciente inquietud y la falta de autoridad central en Lima, diversos grupos organizaron reuniones para abordar la situación. Surgieron así distintos centros de poder en Perú: Piérola en el centro, Montero en el norte y Solar en el sur, dejando a Lima al margen de la acción directa de todos ellos. Mientras tanto, las fuerzas chilenas lideradas por Baquedano argumentaron que la existencia de estos líderes regionales había fracturado la unidad del gobierno peruano, respaldando iniciativas para un cambio en el liderazgo[434].

Los eventos históricos reflejan los saqueos y disturbios en Lima entre el 15 y el 17 de enero. Aunque las tropas chilenas entraron en la ciudad el día 17, se argumenta que no fueron responsables de los desmanes, sino que restauraron el orden y protegieron a los ciudadanos. De hecho, el alcalde de Lima solicitó la ocupación de la ciudad por parte de Baquedano[435].

En Chile, junto con la toma de la ciudad, surgió la preocupación por el siguiente paso a seguir. Aunque se formó un nuevo gobierno debido a la falta de una autoridad negociadora, en Lima este gobierno no mostró la sumisión esperada por los chilenos[436].

Margarita Guerra señala que la "ocupación pasajera" de Chile en Lima no reflejaba su verdadera intención, que era desarticular al Perú y forzar su rendición definitiva,

[433] Marini, "War photography: Díaz & Spencer's", 70.
[434] Margarita Guerra, *La ocupación de Lima (1881-1883). El gobierno de García Calderón* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Dirección Académica de Investigación, Instituto Riva-Agüero, 1991), 151.
[435] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 267.
[436] Guerra, *La ocupación de Lima,* 130.

evidenciado en el gran número de hombres que conformaban el ejército de ocupación. Sin embargo, no contaron con la respuesta del pueblo y de las autoridades dictatoriales primero, y del gobierno provisorio de García Calderón después, convirtiendo la ocupación en permanente. Por esta razón, el cuerpo administrativo peruano no siguió en funciones, pues eso habría sido interpretado como apoyar al enemigo, desestimando así la noción de abandono de deberes planteada por la historiografía chilena[437].

No obstante, Guerra reafirma que el descuido de Lima se atribuye al desánimo del pueblo y a la falta de comunicación con superiores directos. Además, establece que, descontando los intereses individuales en la lucha por el poder y en los recelos hacia la elección del nuevo mandatario, Chile contribuyendo al mantenimiento de esta situación, pues fue por efectos de la presión que ejercía como se tuvo que convocar la Junta de Notables para tomar la decisión del cambio de gobierno. A finales de febrero, una asamblea de notables designó a Francisco García Calderón como nuevo presidente en un intento de restablecer la gobernabilidad del país. Su gobierno se instaló en el balneario de La Magdalena[438].

Desde una perspectiva *epistémica*[439], la fotografía nos proporciona una visión directa y detallada de la ciudad de Lima desde la fortaleza en el cerro San Cristóbal durante el año 1881. En esta instantánea, capturamos elementos clave, como el prominente cañón Vavasseur de avancarga de ciento cincuenta libras, proveniente de la embarcación de La Independencia[440], las balas alineadas y la presencia de soldados del Ejército chileno, uno de los cuales parece sostener la bandera nacional. En el fondo, resalta la panorámica, que evidencia la extensión de la ciudad de Lima, el río Rímac, una especie de Plaza de Toros y Alamedas. Estos detalles son fácilmente discernibles y nos ofrecen una idea clara de lo que estaba sucediendo en ese momento y lugar.

En el ámbito *simbólico*[441], la fotografía adquiere una profundidad única al capturar el poderío militar chileno representado en la captura del armamento enemigo, incluido el cañón de la Fortaleza Piérola, cuya incapacidad para cumplir su función de proteger Lima se

[437] *Ibid.,* 140.
[438] *Ibid*., 141.
[439] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[440] Sater, *Tragedia Andina*, 117.
[441] *Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.*

convierte en un símbolo de la vulnerabilidad estratégica peruana. Este simbolismo revela el error táctico del Perú al ser sorprendido por un ataque desde el sur en vez del norte, mientras subraya la maestría táctica del Ejército chileno. La presencia de la bandera nacional chilena, sostenida por uno de los soldados, añade profundidad al simbolizar la ocupación del territorio, el control sobre la antigua capital virreinal y la afirmación de la victoria desde la perspectiva del invasor. Esta fotografía, en su totalidad, se erige como un poderoso emblema de la derrota y la conquista, encapsulando la complejidad de la guerra y la dominación territorial en una sola imagen.

Desde el punto de vista *estético*[442], la composición meticulosamente elaborada de la fotografía podría haber evocado una serie de emociones y reflexiones entre el público chileno al ser contemplada. La imponente presencia del cañón central y la disposición de los soldados en medio del paisaje urbano podrían haber transmitido una sensación de dominio y control sobre un territorio que aparentaba ser inexpugnable, lo cual habría resonado especialmente en la conciencia nacional dada la historia militar de Chile. La vista panorámica desde la fortaleza habría ofrecido una perspectiva única y elevada, potencialmente generando asombro y admiración ante la escena representada, y provocando reflexiones sobre la fuerza y la estrategia militar en el contexto chileno. Asimismo, la disposición cuidadosa de los elementos visuales habría invitado a contemplar la naturaleza de la guerra y el conflicto armado, sus implicaciones históricas y sus efectos en la identidad nacional.

[442] *Ibid.*



Fotografía 24: Eduardo Spencer. (1881). Entrada a Lima[443].

La entrada del 1° Regimiento de Artillería a Lima durante la Guerra del Pacífico se destaca como un evento de suma importancia en el conflicto liderado por las fuerzas chilenas bajo el mando del general Manuel Baquedano. Tras una serie de enfrentamientos bélicos, la toma de la capital peruana el 17 de enero de 1881 representó el punto culminante de los esfuerzos chilenos por asegurar el control de la ciudad[444].

El desfile de las tropas chilenas por las calles limeñas el 17 de enero por la tarde fue un espectáculo de disciplina y orden sin igual. A pesar de la instrucción de abstenerse de entonar canciones chilenas o marchas militares para no herir la sensibilidad de los peruanos, algunos regimientos, al llegar a los cuarteles designados y alzar el pabellón chileno, entonaron en voz baja la canción nacional[445].

Este gesto de respeto hacia el duelo de los vencidos, aunque posiblemente calculado, se destacó por la melancolía palpable en la ciudad y el inesperado silencio de las bandas del Ejército chileno. Este silencio fue motivado por el deseo de evitar provocar una reacción

[443] Eduardo Spencer, "Entrada a Lima", *Fotografía Patrimonial,* AF-54-61 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/29193
[444] Sater, *Tragedia Andina*, 285.
[445] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 235; Sater, *Tragedia Andina*, 267.

patriótica entre la población peruana. En algunos barrios, la presencia chilena pasó desapercibida hasta varias horas después[446].

Tras las batallas por Lima, el general Baquedano acordó con el alcalde limeño Rufino Torrico la entrega de la capital peruana y su consiguiente ocupación por parte del Ejército chileno. Ante la posibilidad de un enfrentamiento con la población limeña, Baquedano optó por desplegar los cuerpos más disciplinados, entre los que destacaban el 1° Regimiento de Artillería, así como otros regimientos y brigadas[447].

La distribución de los diferentes cuerpos del ejército se llevó a cabo inicialmente en los cuarteles de la capital. Ante la insuficiencia de estos, se utilizaron otros edificios estatales como la Biblioteca Nacional, la Escuela de Ingenieros y el Palacio de la Exposición, donde se saqueó todo lo que no fue enviado a Chile como botín de guerra[448].

El papel estratégico desempeñado por el 1° Regimiento de Artillería, con su formidable armamento pesado y cañones, se revela como un factor crucial en la estrategia militar chilena. La importancia de la artillería en el asedio y la toma de ciudades en esa época resalta la eficacia de su despliegue, contribuyendo de manera directa al éxito de las operaciones militares[449].

La entrada a Lima se convierte así en un evento de gran trascendencia en el contexto de la ocupación chilena, estableciendo un control militar sobre la ciudad y sus instituciones gubernamentales, lo que generó consecuencias políticas y sociales de gran envergadura para el Perú, sumido en una crisis derivada de la guerra[450].

Desde la perspectiva *epistémica*[451], la fotografía que documenta la entrada detalla con precisión la disposición estratégica de las artillerías chilenas y la organización de los hombres a caballo. Este testimonio visual evidencia la meticulosa planificación militar del 1° Regimiento de Artillería y resalta la destreza táctica del momento. La presencia de un joven en el centro de la composición añade un elemento humano que enriquece la narrativa visual.

---

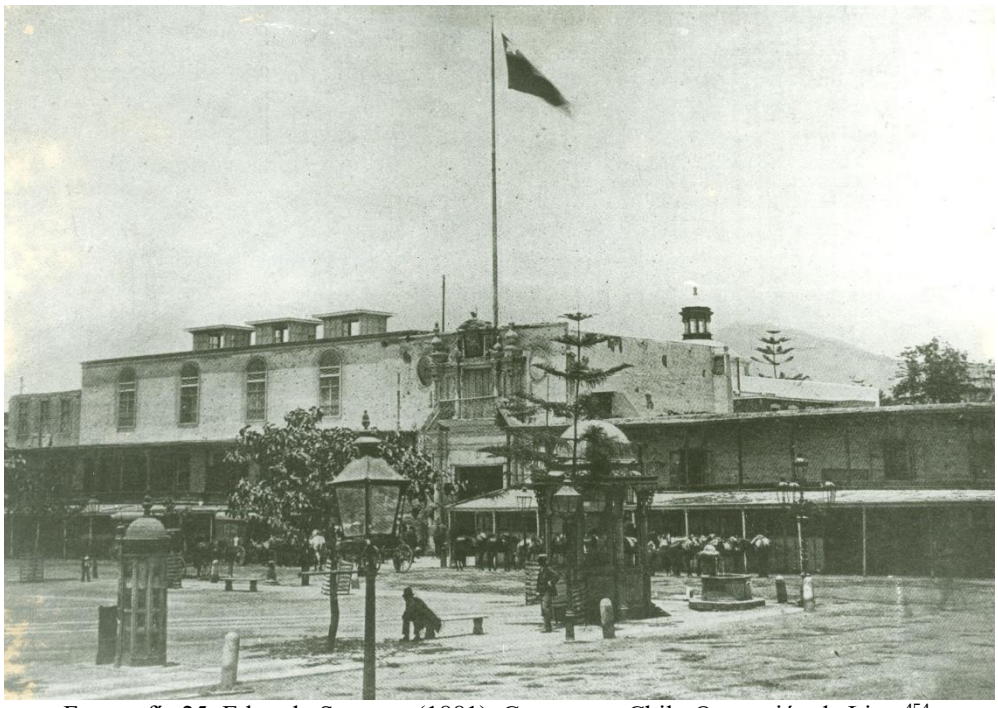
[446] Guerra, *La ocupación de Lima,* 106.
[447] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 235; Sater, *Tragedia Andina*, 285.
[448] Guerra, *La ocupación de Lima,* 117.
[449] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacifico,* 235; Sater, *Tragedia Andina*, 288.
[450] Sater, *Tragedia Andina*, 35.
[451] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

Se encuentran en un lugar amplio, con vegetación, evidenciando en las pequeñas arquitecturas, reflejando la visión elegante de la ciudad limeña.

En el plano *simbólico*[452], la fotografía emerge como un poderoso medio de expresión que refleja la narrativa de la superioridad militar chilena. Los impecables uniformes y la majestuosidad de los caballos contribuyen visualmente a la representación del poderío militar. El joven en el centro simboliza la disparidad entre las fuerzas invasoras y la población local, ofreciendo un testimonio visual de la percepción de inferioridad y sorpresa del pueblo peruano ante la llegada de un poder extranjero. Este escenario, aparentemente un espacio de sociabilidad de la población, se convierte en un símbolo de la intrusión foránea y el cambio repentino en la dinámica social, lo que enfatiza aún más el significado simbólico de la imagen en el contexto histórico.

En el ámbito *estético*[453], la cuidadosa composición visual y la representación de la entrada militar podrían haber despertado tanto admiración por la destreza táctica como temor e inquietud ante la presencia de fuerzas extranjeras. La inclusión de la arquitectura de la ciudad de Lima en segundo plano añade un componente estético significativo, ofreciendo un contexto visualmente impactante que documenta la transformación del paisaje urbano durante la ocupación chilena. Esta integración de lo militar y lo civil podría haber provocado una apreciación estética más profunda, resaltando la complejidad emocional y reflexiva que la imagen pudo haber evocado en el público chileno de la época.

[452] *Ibid.*
[453] *Ibid.*



Fotografía 25: Eduardo Spencer. (1881). Guerra con Chile-Ocupación de Lima[454].

Tras la ocupación de Lima por el Ejército chileno, el Palacio de los Virreyes se convirtió en el Cuartel General del ejército de ocupación el 17 de enero de 1881, marcando así el inicio de un periodo crucial en la historia regional. Esta transformación simbolizaba el control militar de Chile sobre la capital peruana y estableció un nuevo orden en la administración de la ciudad. Después del regreso de Baquedano a Chile, los generales Cornelio Saavedra y Pedro Lagos se sucedieron en el comando y gobierno de Lima. Finalmente, el 17 de mayo de 1881, el contraalmirante Patricio Lynch fue designado como general en jefe del ejército de operaciones y jefe político de Perú[455].

El proceso de ocupación se evidenció desde el día anterior al desembarco, el 16 de enero, cuando los chilenos comenzaron a emitir directivas administrativas para Chorrillos y establecieron depósitos de víveres y municiones en los baños. Al llegar al Callao el 18 de enero, distribuyeron las bodegas del ferrocarril, primero como depósitos y luego como cuartel de un regimiento. Este movimiento continuó mientras se organizaba la administración en Lima. Durante este período, la narrativa chilena destacaba el contraste entre la abundancia

[454] Eduardo Spencer, "Guerra con Chile-Ocupación de Lima", *Archivo Histórico de la Marina del Perú,* Colección fotográfica 00520-22 (1881): https://archivohistoricodemarina.mil.pe/producto/guerra-con-chile-ocupacion-de-lima-2/

[455] Soldán, *Narración histórica*, Vol. 3, 114.

de víveres que poseían y la escasez que sufrían los peruanos, exacerbando la disparidad entre ocupantes y ocupados[456].

Las instituciones gubernamentales peruanas fueron rápidamente reemplazadas por funcionarios chilenos en la Comisaría de Marina y en la Diputación del Comercio. Estos nuevos administradores izaron sus banderas y se aseguraron de mantener la marcha del comercio, ahora dominado casi exclusivamente por extranjeros. Para proteger el comercio y mantener el orden, se estableció un servicio de guarnición en Lima y Callao. Aquellas primeras medidas se enfocaron en la organización interna de las fuerzas de ocupación antes de abordar disposiciones sobre los peruanos y el gobierno definitivo de la ciudad[457].

En el ámbito económico, Baquedano se preocupó por la reapertura del puerto y de las tiendas de comercio, eximiendo de derechos a la mercadería procedente de Chile, equiparándola con la mercadería nacional para afirmar su dominio político y militar. Se disminuyó la importancia del Callao y otros puertos peruanos, y se apropiaron de inmediato los ingresos aduaneros. Estas resoluciones económicas, junto con las acciones militares y administrativas llevadas a cabo desde el Cuartel General, completaron el panorama de la ocupación de Lima[458].

Sin embargo, la ocupación no fue solo militar; también tuvo repercusiones políticas y sociales. La imposición de nuevas autoridades y políticas evidenció la intención de Chile de controlar completamente la región. Según Mariano Soldán, Chile aparentaba buscar la paz con Perú desde el Palacio de Virreyes, pero su verdadero objetivo era sembrar el caos al negarse a negociar con Piérola para prolongar la ocupación y explotar las riquezas del país, con el fin último de aniquilar al enemigo[459].

Desde una perspectiva *epistémica*[460]*,* la instantánea retrata el Palacio de los Virreyes como el epicentro, manifestando la esencia misma de la arquitectura colonial. Destaca la presencia de la bandera chilena ondeando, la vigilancia militar, una hilera de caballos, faroles y elementos urbanos que delinean el corazón de la ciudad en la Plaza de Armas. La inclusión

[456] Guerra, *La ocupación de Lima,* 132-133.
[457] *Ibid*., 133.
[458] *Ibid*.*,* 141.
[459] Soldán, *Narración histórica*, Vol. 3, 148-149.
[460] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

de un hombre sentado en una banca añade una dimensión de cotidianidad en medio del contexto militar, brindando una mirada íntima dentro de la escena histórica.

En el ámbito *simbólico*[461], el Palacio de los Virreyes adquiere un significado profundo al representar el dominio colonial español en la región. Su elección estratégica como sede del Cuartel General resalta la firme determinación de Chile de consolidar su presencia en Lima. Este simbolismo trasciende el mero dominio territorial, ya que implica una afirmación de poder que se refleja en la ocupación física del corazón administrativo de la ciudad. Así, la imagen del Palacio bajo la bandera chilena no solo marca un cambio en el equilibrio de poder, sino que también simboliza una transformación fundamental en la relación entre ambas naciones, donde Lima se ve sometida al dominio chileno, marcando un hito histórico en la región.

Desde una perspectiva *estética*[462], la fotografía, con el imponente Palacio de los Virreyes como telón de fondo, seguramente generó en el público chileno una sensación de orgullo y legitimidad en relación con la presencia de su ejército en tierras extranjeras. La composición visual evoca la toma física de un lugar estratégico y la afirmación gráfica de la autoridad militar sobre el centro neurálgico de Lima, destacada por la vibrante bandera chilena. Este contraste estético entre la majestuosidad del palacio y la presencia militar extranjera sin duda impactó la percepción pública, transmitiendo de manera visualmente contundente la realidad de la conquista y el cambio de dominio en aquel momento histórico, lo cual habría reforzado el sentimiento de identidad y poderío entre los ciudadanos chilenos al contemplar esta imagen.

[461] *Ibid.*
[462] *Ibid.*



Fotografía 26: Eugène Courret. (1881). Guerra con Chile[463].

Durante las primeras etapas de la Guerra del Pacífico, la presencia de la Guardia Urbana Extranjera adquirió un protagonismo fundamental en el escenario limeño. Compuesta mayormente por ciudadanos de diversas nacionalidades europeas, esta fuerza de seguridad se convirtió en un pilar esencial para mantener la estabilidad en la capital peruana, amenazada por la cercanía del Ejército chileno[464].

La diversidad étnica y nacional de la Guardia Urbana no era casual. Su reclutamiento entre personas de distintas nacionalidades, ajenas directamente al conflicto territorial entre Chile, Perú y Bolivia, tenía la intención de proyectar una imagen de neutralidad. Se buscaba así transmitir la idea de que la ocupación de la ciudad no respondía a motivos étnicos o nacionales, sino que era parte de un enfrentamiento bélico más amplio[465].

En medio de la incertidumbre y la amenaza latente de disturbios, la escena de dramatismo era palpable en Lima. En ese marco, miles de ciudadanos, en su mayoría mujeres y niños, buscaron refugio desesperadamente en los consulados extranjeros, depositando su confianza en la neutralidad y protección que ofrecían. Al mismo tiempo, comerciantes de

[463] Eugène Courret, "Guerra con Chile-Ocupación de Lima", *Archivo Histórico de la Marina del Perú,* Colección fotográfica 00520-13 (1881): https://archivohistoricodemarina.mil.pe/producto/guerra-con-chile-3/
[464] Ahumada, *Guerra del Pacífico*, Vol. 3, 226; Sater, *Tragedia Andina*, 302.
[465] Ahumada, *Guerra del Pacífico*, Vol. 2, 45.

distintas nacionalidades, en un gesto de solidaridad y pragmatismo, exhibieron con orgullo las banderas de sus países en sus negocios, procurando disuadir a los saqueadores y preservar la paz en medio del caos creciente. No obstante, a pesar de estos esfuerzos, la violencia persistió, dejando una huella profunda en la ciudad y sus habitantes[466].

Desde la perspectiva chilena, Bulnes nos ofrece una visión cruda de los acontecimientos,

> La ciudad se mantuvo relativamente tranquila hasta el 15, sea porque existía todavía una autoridad i un ejército o porque se abrigaran esperanzas en el resultado del segundo combate. Pero cuando las líneas de Miraflores fueron forzadas i la autoridad nacional se puso en fuga, todo resto de disciplina desapareció. Las tiendas fueron saqueadas, las puertas de las casas forzadas. Los soldados se batian a cuchilladas i a balazos disputándose los objetos robados. Los transeuntes que se aventuraban en la noche del 15 a salir a la calle, o en el día 16, eran asaltados, i la ciudad se cubrió de heridos y de muertos que nadie se atrevía a recoger. En la noche del 16 el crimen llegó a su mayor intensidad. El 17 por la mañana los extranjeros organizaron una guardia de orden que se batió con la soldadesca i el pueblo hasta lograr imponerse[467].

Sin embargo, desde la perspectiva peruana, figuras como Mariano Soldán y Margarita Guerra ofrecen una interpretación distinta de estos eventos. Soldán sugiere que los relatos exagerados de los escritores chilenos buscaban menospreciar al pueblo de Lima:

> Esos sucesos, tan naturales y comunes en cuantas ciudades han tenido lugar combates y derrotas, sirvió de pretexto a los escritores chilenos para denigrar al pueblo de Lima, y exagerar, hasta lo imaginario, lo que realmente aconteció, para llamarse salvadores de la ciudad de Lima. Si el pueblo hubiera tomado parte en el robo e incendio de los almacenes de los chinos, esos incendios y robos habrían tomado tan colosales proporciones, en toda aquella noche en que nadie los contuvo, que ni la guardia urbana que sólo salió en la mañana del 17 habría podido contenerlos. Esta sola consideración basta para convencer al discreto lector, de que los sucesos de la noche del 16 aparecieron

[466] Sater, *Tragedia Andina*, 324.
[467] Bulnes, *Guerra del Pacífico*, Vol. 2, 694.

de pronto espantosos y grandes, porque todos temían que tras la victoria chilena viniera el incendio y el saqueo[468].

Por su parte, Guerra complementa este argumento destacando cómo la falta de liderazgo y el temor al saqueo por parte de las fuerzas chilenas influyeron en la violencia desatada. Estos disturbios, exacerbados por la escasez de alimentos, la desmoralización provocada por las derrotas sucesivas y el bandolerismo, tuvieron un impacto desproporcionado en los sectores populares y en la comunidad china[469].

Bajo ese escenario, la reorganización de la Guardia Urbana por parte de las colonias extranjeras el 17 de enero refleja la necesidad apremiante de restaurar el orden en la ciudad. Este cuerpo de seguridad, encargado de prevenir disturbios y garantizar la seguridad en las calles de Lima, representaba tanto una fuente de orden como un recordatorio palpable de la ocupación extranjera, generando tensiones entre la población local[470].

Desde el punto de vista *epistémico*[471], la fotografía retrata a varios uniformados, dispuestos ordenadamente frente a un edificio de características coloniales, conformando la cúpula de mando de la Guardia Urbana Extranjera durante el período de la amenaza inminente de la ocupación de Lima por las Fuerzas Chilenas en 1881.

En el ámbito *simbólico*[472], la imagen cobra una importancia trascendental al representar y simbolizar la autoridad en su máxima expresión, destacando la imponente presencia de la Guardia Urbana Extranjera. La disposición ordenada y los uniformes impecables comunican un mensaje de control y disciplina, resaltando el papel vital de esta fuerza en el mantenimiento del orden en un contexto potencialmente ocupado. La fotografía se convierte así en un testigo visual de la autoridad encarnada por la Guardia Urbana Extranjera en ese momento histórico. Además, revela primordialmente la determinación de los extranjeros en proteger sus intereses, especialmente en el ámbito económico y comercial, procurando evitar cualquier interferencia por parte de las fuerzas chilenas que pudiera afectar los intereses europeos.

---

[468] Soldán, *Narración histórica*, Vol. 3, 111.
[469] Guerra, *La ocupación de Lima,* 56-59.
[470] Sater, *Tragedia Andina*, 324.
[471] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[472] *Ibid.*

Desde una perspectiva *estética*[473], la composición de la imagen tenía el potencial de provocar una dualidad de sensaciones tanto en el público peruano como internacional al observar esta foto. Por un lado, la presencia de uniformados ordenados podría haber infundido una sensación de seguridad y estabilidad, sugiriendo que la Guardia Urbana Extranjera estaba asegurando el orden en la ciudad, lo que podría haber sido percibido como un elemento tranquilizador tanto para la sociedad limeña como para los observadores extranjeros. Aun así, la evocación de la complicada situación de ocupación, posiblemente visible en el contexto circundante, también podría haber suscitado una comprensión más profunda de la complejidad y los desafíos del momento histórico retratado, tanto a nivel nacional como internacional.

[473] *Ibid.*



Fotografía 27: Eugène Courret. (1882). Cantinera, camillero y oficial del Ejército de Chile[474].

En el transcurso de la Guerra del Pacífico, un conflicto marcado por su ferocidad y las duras condiciones del campo de batalla, emergieron tres figuras clave en la estructura militar chilena: la cantinera, el camillero y el oficial. Cada uno desempeñaba un papel único pero vital en el funcionamiento de las Fuerzas Armadas, contribuyendo de manera significativa al éxito y bienestar de los soldados en su lucha contra el enemigo.

La labor de la cantinera[475], aunque a menudo pasada por alto, fue profundamente relevante tanto en términos sanitarios como humanitarios. Oficialmente autorizada por el

[474] Eugène Courret, "Cantiera, camillero y oficial del Ejército de Chile" en *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, editado por Renzo Babilonia (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1882), 57.

[475] Entre las numerosas cantineras identificadas por Mauricio Pelayo como participantes en la Guerra del Pacífico, se destacan nombres como Mercedes Devia Quintanilla, Filomena Blanco Pareja, María Isabel Aguayo, Mercedes Quezada Díaz, Fidelia Quezada Díaz, María Machuca, Juana Alcaino Ibarra, Belarmina Josefa del Carmen Herrera Poblete, Juana López Rojas, María Griselda Guajardo Peña, María Pedro Rojas

gobierno para acompañar a un regimiento, se integraba al batallón llevando consigo una cantina, símbolo inequívoco de su compromiso para asistir a los heridos en futuros enfrentamientos. Su presencia, más allá de la simple provisión de suministros, representaba un faro de esperanza en medio de la incertidumbre de la guerra. Igualmente, actuaba como un vínculo vital con la normalidad y los afectos del hogar en tiempos de conflicto[476].

Su capacidad para elevar la moral de las tropas, a menudo mediante palabras de aliento y gestos solidarios, equivalía en valor a cualquier arma desplegada en el campo de batalla. Las cantineras no solo tuvieron que suministrar provisiones, sino que también enfrentaron el desafío de tomar armas y desplegarse en el campo de batalla, demostrando así su valentía y compromiso con la causa militar. Entre las más conocidas y de las cuales se tiene mayor información se encuentran Irene Morales y Candelaria Pérez[477].

Durante el conflicto entre Perú y Chile, los médicos enfrentaron dificultades con recursos limitados. Para abordar esto, se formó un equipo mixto con médicos civiles y voluntarios de universidades y organizaciones de ayuda. Los camilleros y enfermeros chilenos de la Cruz Roja jugaron un papel crucial en la atención médica, incluso bajo fuego. Los heridos fueron tratados en barcos y hospitales improvisados. A veces, como en Pisco, los recursos eran escasos y solo se podía proporcionar agua azucarada. Esta escasez aumentaba el riesgo de complicaciones como infecciones o amputaciones. El esfuerzo y dedicación de los camilleros y enfermeros fueron vitales para la supervivencia de los heridos[478].

Además, en cada ciudad surgieron juntas patrióticas de manera espontánea, con el propósito principal de equipar ambulancias. Estas juntas posteriormente funcionaron como comisiones de la Cruz Roja en todas las ciudades, destacándose principalmente las de Santiago, Valparaíso, Concepción y La Serena. Estas juntas, autorizadas por los respectivos Intendentes, se encargaron de recolectar fondos, preparar ambulancias, establecer las bases

Moya, Filomena Valenzuela Goyenechea, Carmen Vilches, Dolores Rodríguez, Irene Morales Galaz y María Quiteria Ramírez Reyes. Mauricio Pelayo, *Las cantineras chilenas en la Guerra del Pacífico* (Santiago: Los Héroes Olvidados, 2022).

[476] Larraín, *La presencia de la mujer chilena,* 31.

[477] *Ibid*.

[478] McEvoy y Cid, *La Guerra del Pacífico (1879-1883)*, 118-119.

de hospitales de sangre y reunir los elementos necesarios para hacer frente a las emergencias previstas[479].

Los oficiales chilenos desempeñaron un papel fundamental tanto en el liderazgo militar como en el ámbito administrativo. En el campo de batalla, exhibieron habilidades tácticas y estratégicas al dirigir operaciones y tomar decisiones críticas bajo presión, aspectos que resultaron determinantes para el éxito militar. Asimismo, durante la ocupación de Lima, asumieron la responsabilidad de gestionar la ciudad ocupada. Esta labor implicó mantener el orden público, implementar políticas destinadas a garantizar la estabilidad civil y administrar eficazmente los recursos disponibles[480].

Este papel multifacético dejó una huella perdurable en la región, fusionando el liderazgo en combate con una administración civil coherente, creando así una narrativa integral sobre su influencia en la ocupación de Lima. Un ejemplo destacado en este sentido es el de Patricio Lynch Solo Zaldívar, quien ejerció como comandante en jefe de las fuerzas de ocupación chilenas entre 1881 y 1884. Antes de asumir el mando de las tropas en mayo de 1881, Lynch demostró habilidades como administrador. La gestión de un territorio devastado y desorganizado por la guerra no resultó ser una tarea sencilla para el líder del ejército de ocupación. Por ello, tuvo que establecer una estructura administrativa sólida que le permitiera mantener el control sobre los distintos sectores, al mismo tiempo que le brindaba la flexibilidad necesaria para abordar las diversas áreas que demandaban atención[481].

En cuanto a la fotografía desde un punto de vista *epistémico*[482], fotografía presenta a una variada gama de sujetos: una cantinera, un camillero de la Cruz Roja durante la ocupación chilena y el oficial chileno de la invasión de Lima, José Tagle. Cada uno de ellos es claramente distinguible por los uniformes que portan, con la excepción de la cantinera, cuyo atuendo elegante resalta su presencia en la imagen. El camillero se encuentra ataviado con el uniforme característico de la Cruz Roja, mientras que en su equipo de atención se pueden apreciar los distintivos propios de su labor. Por otro lado, el oficial se distingue por

[479] Luis Rojas, *Cirujanos en guerra. La problemática sanitaria en la Guerra del Pacífico,* (Santiago: Editorial Legatum, 2021), 76.
[480] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico,* 267.
[481] Ana María Tapia, "Aspectos económicos del periodo de ocupación 1881-1884", *Academia de Historia Militar*, (2017): 3-4.
[482] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

el rifle que sostiene y por su postura relajada. La composición de la escena sugiere una meticulosa planificación, rememorando los estilos propios de los estudios fotográficos de la época, como el renombrado de Courret. Esta cuidada organización, junto con la decoración de fondo, proporciona un contexto enriquecedor para la imagen, insinuando una alta calidad técnica en su captura.

En términos *simbólicos*[483], la igualdad visual entre la cantinera, el camillero y el oficial en la fotografía desafía las normas jerárquicas tanto sociales como militares de la época representada. Este aspecto sugiere una narrativa más inclusiva y equitativa sobre los roles desempeñados durante la Guerra del Pacífico, destacando la importancia y la contribución de cada individuo, independientemente de su rango o posición. La colocación de la cantinera y el camillero al mismo nivel que el oficial puede interpretarse como un reconocimiento de su labor vital en el conflicto, transmitiendo un mensaje de solidaridad y colaboración entre todos los miembros del Ejército chileno y promoviendo la cohesión nacional.

Desde una perspectiva *estética*[484], la disposición cuidadosamente elaborada y la calidad del retrato sugieren un intento deliberado de evocar admiración y respeto por los roles representados por los sujetos, lo cual habría tenido un impacto significativo en el público chileno de la época. La fotografía parece haber sido concebida para resaltar la dignidad y el heroísmo de estos personajes, contribuyendo así a una imagen idealizada de la guerra y de aquellos que participaron en ella, lo cual seguramente habría generado una sensación de triunfo y orgullo nacional. Conjuntamente, considerando que es probable que la imagen se haya distribuido en el formato de *carte de visite*, es plausible que su propósito fuera compartir y perpetuar la memoria de estos individuos entre sus familias y amigos, consolidando de esta manera su legado y su contribución a la historia nacional[485].

[483] *Ibid.*
[484] *Ibid.*
[485] Babilonia, *Guerra y fotografía*, p. 46.



Fotografía 28: Eugène Courret. (1883). Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres[486].

En la fase final de la Guerra del Pacífico, en lo que se conoció como la Campaña de la Sierra o de la Breña[487], surge un actor crucial: los Montoneros. Este grupo insurgente emerge como respuesta directa a la ocupación chilena en suelo peruano. Compuesto mayormente por campesinos e indígenas reclutados de las comunidades rurales y zonas montañosas, los Montoneros representan la voz de la resistencia popular ante la presencia extranjera. Su objetivo era claro: enfrentar valientemente a las fuerzas chilenas y proteger la integridad de su patria[488].

En febrero de 1881, Patricio Lynch lanzó la primera expedición punitiva chilena, entendiendo que la ocupación de Lima no sería suficiente para erradicar a los montoneros. Ordenó al teniente coronel Ambrosio Letelier conducir una columna de setecientos soldados hacia el interior peruano, con tres misiones claras: aniquilar a las bandas guerrilleras locales,

[486] Eugène Courret, "Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres", *Biblioteca Nacional del Perú Digital*, Fotografías Archivo (1883): https://hdl.handle.net/20.500.14428/45956

[487] Con el fin de realizar un estudio exhaustivo de la Campaña de la Sierra o Breña, es recomendable revisar los siguientes libros clave: Nelson Manrique, *Las guerrillas indígenas en la Guerra con Chile* (Lima: Centro de Investigación y Capacitación, 1981) y Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, *La resistencia de la Breña. De los reductos a Julcamarca 16 Ene. 1881-22 Feb. 1882.* Vol. 1, (Lima: Ministerio de Guerra, Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1981).

[488] Sater, *Tragedia Andina,* 337-338.

proteger la vía férrea crucial de Lima a La Oroya y recaudar impuestos para sufragar los costos de la ocupación[489].

El 10 de julio, los hombres de Estanislao del Canto, en una segunda expedición, llegaron a la ciudad de La Concepción, pensando que el enfrentamiento había terminado, sin embargo, se encontraron los cuerpos mutilados de los setenta y siete hombres de la guarnición, así como los de dos niños, en el Combate de la Concepción. Este hecho es valorado y recordado en Chile, donde un puñado de soldados chilenos, solo siete en total, resistieron durante diecinueve horas contra más de mil quinientos enemigos, hasta el último hombre. En el Perú, La Concepción es recordada por la resistencia del pequeño poblado ante el enemigo[490].

La guarnición chilena en Concepción estaba compuesta por 73 soldados y cuatro oficiales al mando del teniente Ignacio Carrera Pinto, acompañados por algunas mujeres y niños. A pesar de estar superados en número y armamento, los chilenos, muchos de ellos enfermos de tifus, se negaron a rendirse. Durante veinte horas, lucharon hasta agotar sus municiones, algunos desde edificios incendiados por los peruanos. Ningún chileno sobrevivió, siendo masacrados por los peruanos y sus cuerpos mutilados[491].

Estanislao del Canto no pudo lamentar la pérdida de sus hombres martirizados. Después de dar sepultura a los caídos y de extraer los corazones de los oficiales, los cuales colocó en frascos de vidrio para enviar a Chile, procedió a arrasar completamente La Concepción. La magnitud de la matanza fue tal que el suelo de la ciudad se tiñó de rojo con la sangre de tantos antes de continuar con su avance. Mientras tanto, Andrés Cáceres[492], confiado en que estaba al borde de obtener su primera victoria sobre los chilenos, se deleitó

[489] *Ibid*.
[490] *Ibid.,* 338.
[491] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 314.
[492] Para obtener una comprensión más completa de la perspectiva de Andrés Cáceres y sus experiencias durante la guerra, especialmente durante la Campaña de la Breña, se recomienda revisar sus memorias tituladas: Zoila Cáceres, *Campaña de la breña: memorias del mariscal del Perú D. Andrés A. Cáceres* (Lima: Imp. Americana, 1921).

con el sufrimiento de Estanislao del Canto[493]. "La confusión entre las filas enemigas es profunda", se jactó, "y es de esperar que ninguno regrese a Lima"[494].

En un escenario marcado por la complejidad del terreno y la constante presión del enemigo, los Montoneros emplearon tácticas de guerrilla desafiantes para las fuerzas chilenas durante el conflicto. Hicieron uso de su profundo conocimiento del terreno para ejecutar emboscadas, ataques sorpresivos y retiradas rápidas, manteniendo así una presión constante sin necesidad de enfrentamientos directos. Destacaron mediante el uso ingenioso de la técnica de la "galga", aprovechando la topografía para desencadenar avalanchas de rocas y sembrar el caos entre las filas enemigas[495].

Además, utilizaron armas simples pero efectivas, como hondas y lanzas, infligiendo daño a las fuerzas chilenas. A veces, recurrieron a tácticas extremas como la mutilación y la decapitación para socavar la moral del adversario. No limitándose a lo bélico, también incorporaron recursos biológicos, como insectos venenosos y enfermedades endémicas como la viruela y la disentería, debilitando progresivamente a las fuerzas enemigas. Este enfoque táctico multifacético, combinado con su profundo conocimiento del terreno y su adaptabilidad, les otorgó una notable ventaja estratégica durante el conflicto[496].

La escasez de alimentos condujo a situaciones extremas en la expedición de Estanislao del Canto. Sus animales devoraban los techos de paja de las casas y sus tropas, para mantenerse abrigadas, llegaron al punto de quemar partes de las viviendas. El clima gélido transformó la lluvia constante en nieve, lo que causó la muerte no solo de los heridos, sino también de los indios porteadores que, supuestamente aclimatados, perecieron. Incluso se recurrió al sacrificio y consumo de la llama, considerada mascota de una unidad, como medida extrema para subsistir. A medida que la expedición avanzaba hacia el norte, la

[493] Si se desea explorar en detalle las experiencias de Estanislao del Canto durante la Guerra del Pacífico, recomiendo revisar el siguiente compendio que abarca varias memorias relacionadas con este período histórico: Alejandro San Francisco, *Memorias militares*. *Estanislao del Canto* (Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2004).
[494] Sater, *Tragedia Andina*, 353.
[495] *Ibid*., 338.
[496] *Ibid*.

desesperación en el campamento chileno se acentuaba, enfrentando no solo la escasez de provisiones, sino también condiciones climáticas severas[497].

A pesar de su relativa autonomía, los Montoneros colaboraban estrechamente con Andrés Avelino Cáceres, líder militar clave en la resistencia peruana. Cáceres proporcionaba dirección estratégica y apoyo logístico, lo que mejoraba la eficacia y coordinación de las operaciones de resistencia. Aunque no pudieron revertir la ocupación chilena, los Montoneros desempeñaron un papel crucial en prolongar la resistencia peruana. En síntesis, la Campaña de la Sierra, aunque a veces subestimada, tuvo un costo significativo para Chile en términos de recursos financieros y pérdidas humanas[498].

La fotografía, en un sentido *epistémico*[499], captura la imagen de civiles pertenecientes a los Montoneros, desprovistos de uniformes y jerarquías, en una pose característica que resalta sus distintivos trajes y sombreros. En particular, llama la atención la presencia de un hombre que sostiene a un niño en brazos. Este retrato ofrece una ventana única hacia la vida cotidiana de los Montoneros, revelando no solo su identidad como combatientes, sino también su arraigo a las tradiciones locales, y posiblemente su origen geográfico. La presencia del niño sugiere la participación activa de familias enteras en la lucha armada, lo que evidencia tanto la necesidad de proteger a los más vulnerables como el compromiso generacional con la causa de la resistencia. Al mismo tiempo, en el fondo de la imagen se distingue una vegetación que, aunque parece pertenecer a un entorno tropical y no a la Sierra propiamente dicha, añade un contexto intrigante a la composición.

En un nivel *simbólico*[500], la imagen trasciende su contenido factual para representar algo más profundo. Los Montoneros posan con una determinación que simboliza la persistencia y valentía de todo un pueblo en su lucha por la independencia y soberanía. Se convierte en un poderoso emblema de resistencia, manteniendo viva la esperanza y la determinación del pueblo peruano incluso en los momentos más oscuros de la historia del país. Además, la vestimenta que lucen sugiere un liderazgo identificable, evocando una suerte de hacendados entre ellos. La presencia del niño en la imagen también apunta a la

[497] *Ibid*., 352.
[498] McEvoy y Cid, *La Guerra del Pacifico (1879-1883)*, 134-135.
[499] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[500] *Ibid*.

participación de familias enteras en la lucha armada, reflejando la idea de una "nación en armas", donde la civilidad se ve comprometida, evidenciando tanto la necesidad de proteger a los más vulnerables como el compromiso generacional con la causa de la resistencia.

Desde una perspectiva *estética*[501], la fotografía tiene el poder de desencadenar una gama de emociones y reacciones en el espectador peruano. La composición cuidadosamente seleccionada, junto con la expresión decidida de los Montoneros, puede inspirar una profunda admiración en el espectador, resaltando su compromiso incansable en defensa de la causa nacional. Esta imagen se convierte en un símbolo vívido de heroísmo y sacrificio, alimentando así el sentimiento de orgullo nacional y fortaleciendo el respaldo a la resistencia, mientras infunde cierto optimismo en el futuro.

[501] *Ibid*.



Fotografía 29: Eduardo Spencer. (1881). Recibimiento en la Alameda[502].

Tras la conclusión de la Campaña en Lima y la subsiguiente victoria de Chile sobre la ciudad, se dio inicio a la administración del Perú por parte de las fuerzas chilenas por tres años. En este contexto, el general Cornelio Saavedra fue designado como jefe de la plaza, tomando el relevo de Manuel Baquedano. Sin embargo, debido a su anhelo por regresar a Chile, Saavedra pronto dejó su puesto en Lima, siendo sucedido por el General Pedro Lagos. Era palpable entre todos el ferviente deseo de retornar a su patria y celebrar la victoria en suelo chileno. Además, el Gobierno chileno emitió la orden de desmovilizar una gran parte del Ejército chileno, considerando innecesario mantenerlo activo[503].

Entre los Regimientos y Batallones que regresaron en esa ocasión se encontraban: Atacama N° 1 y 2, Chacabuco, Valparaíso, Valdivia, Naval, Chillán, Coquimbo, Colchagua y Melipilla, en total unos 6.500 afectivos aproximadamente[504].

El recibimiento en marzo de 1881 se erigió como un evento de proporciones monumentales que unió a toda la población chilena en un torbellino de emociones. La

[502] Eduardo Spencer, "Recibimiento en la Alameda", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-168 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/40608
[503] Bulnes, *Guerra del Pacífico*, Vol. 2, 719.
[504] *Ibid*.

Alameda de las Delicias, emblemática arteria de Santiago, se erigió como epicentro de la festividad. Engalanada con arcos triunfales meticulosamente decorados, ondeando con gallardía las banderas nacionales y de victoria, y adornada con emblemas y símbolos patrióticos. Los desfiles militares y civiles que recorrieron la avenida constituyeron el punto culminante de la jornada, con las tropas victoriosas desfilando con orgullo mientras la multitud brindaba su aplauso y admiración. En aquel día imperecedero, la Alameda se convirtió en testigo presencial de la grandeza y la inquebrantable determinación de la nación[505].

Además de los desfiles, se llevaron a cabo ceremonias oficiales en honor a los soldados y comandantes que habían participado en la guerra. Estos actos solemnes añadieron un sentido de solemnidad y gratitud a la festividad, recordando el sacrificio y el valor de aquellos que contribuyeron al éxito de la campaña. En suma, el recibimiento fue una expresión de alegría y triunfo, pero también un momento de unidad nacional y reconocimiento hacia aquellos que habían defendido el honor y la integridad de Chile[506].

Un ejemplo destacado de estas celebraciones se registró en Santiago en enero de 1881, cuando las fotografías que estamos examinando adquirieron un papel protagónico en las festividades. Esto ocurrió en conmemoración de las magníficas victorias alcanzadas por el Ejército chileno y su entrada triunfal a la ciudad de Lima. La Intendencia, actuando bajo la autorización del Supremo Gobierno y en coordinación con la Comandancia General de Armas, estableció las siguientes solemnidades:

> El sábado a las 8 P.M. se exhibirán desde la fotografía de los señores Díaz Spencer variadas e importantes vistas que representarán las acciones más gloriosas de la presente campaña, i a los jefes que más se hubieren distinguido en ella[507].

Al analizar la imagen de manera *epistémica*[508], se revela el imponente despliegue de la multitud congregada bajo el arco en la Alameda, calle Ahumada. La calle rebosa de ciudadanos ansiosos por presenciar este histórico acontecimiento. El entorno se ve adornado por una exuberante vegetación, otorgando a la avenida una apariencia elegante, reminiscente

[505] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 283.
[506] McEvoy, *Guerreros y civilizadores,* 154.
[507] Ahumada, *Guerra del Pacífico*, Vol. 4, 414.
[508] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.

de las grandiosas arterias urbanas del continente europeo. Conjuntamente, se distinguen guirnaldas que atraviesan las calles, dotando a la escena de un sentido festivo propio de la ocasión. Esta imagen refleja la diversidad social, evidenciada tanto en las personas que se encuentran de pie como en los carruajes que cruzan la escena.

Adentrándonos en el *simbolismo*[509], la fotografía adquiere una dimensión más profunda que resalta un ambiente de auténtica celebración donde la población exhibe un palpable orgullo hacia los soldados victoriosos que desfilan bajo el arco en la Alameda de las Delicias de Santiago. La llegada del General Baquedano[510] y su ejército es recibida con un fervor que trasciende lo meramente militar, consolidando la imagen de los protagonistas como verdaderos héroes nacionales. Esta escena proyecta un sentido de unidad y solidaridad, uniendo a las diversas capas sociales a nivel nacional, nutrido por la satisfacción de la victoria en la Guerra del Pacífico. En esencia, la fotografía representa mucho más que un simple desfile militar; simboliza el espíritu de triunfo, patriotismo y cohesión social que define una época y un momento crucial en la historia de Chile.

Desde una perspectiva *estética*[511], y considerando el impacto en el público chileno al observar esta fotografía, podemos apreciar cómo no solo documenta un momento histórico, sino que también transmite emociones palpables. La alegría emanada por la multitud invita a la celebración, mientras que el desfile victorioso y las posibles expresiones en los rostros crean una composición que resalta la grandeza del momento. Esta imagen se convierte en un testimonio visual que inspira un profundo sentimiento de pertenencia y orgullo por formar parte de un país que ha alcanzado la victoria en el conflicto bélico, generando así un sentido de superioridad nacional que resuena en el corazón de los espectadores chilenos.

---

[509] *Ibid.*

[510] Durante su infancia, Arturo Alessandri Palma experimentó la festividad mencionada, años importantes para Chile, pues coincidieron con la Guerra del Pacífico mientras estudiaba en los Padres Franceses. Durante ese periodo, conoció al General Baquedano, frecuente visitante de la casa familiar, y presenció los eventos festivos desde un palco en la calle San Martín con la Alameda, acompañado de su padre, familiares y amigos. Lo más impresionante fue encontrarse con Baquedano en su propia casa, una experiencia que se aborda en el siguiente libro: David Vásquez y Felipe Rivera, *Arturo Alessandri Palma y su época: vida, política y sociedad* (Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional, 2012), 13 y 15.

[511] *Ibid.*



Fotografía 30: Eduardo Spencer. (1881). Arco de los obreros[512].

En esta fascinante instantánea, capturada por la habilidosa lente del renombrado fotógrafo Eduardo Spencer en marzo de1881, somos transportados a uno de los momentos más significativos en la Alameda de las Delicias, en Santiago. La imagen nos ofrece un vistazo al imponente Arco Conmemorativo de los Obreros de Santiago, erigido por la misma mano de los trabajadores de la ciudad en honor a las tropas que regresaban victoriosas a la patria.

En esta evocación visual, el Arco Conmemorativo se erige como el epicentro de una conmemoración histórica: la llegada triunfal del Ejército chileno tras las resonantes victorias en Lima durante la Guerra del Pacífico. Según los registros de Mellafe y Pelayo, aproximadamente 50.000 personas, teniendo en cuenta que en ese entonces Santiago contaba con alrededor de 250.000 habitantes, se congregaron en la Alameda de las Delicias para presenciar el desfile. Ahora, el desfile estaba encabezado por el General Baquedano, quien irradiaba imponencia luciendo su uniforme de gala[513].

Gonzalo Bulnes nos sumerge en el momento con sus evocadoras palabras:

[512] Eduardo Spencer, "Arco de los obreros", *Fotografía Patrimonial,* AF-143-172 (1881): https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/40641

[513] Mellafe y Pelayo, *La Guerra del Pacífico*, 283.

> Baquedano vestido de gran uniforme, con espada en mano, desfiló el 14 de marzo a la cabeza de los cuerpos que batian sus gloriosas banderas mutiladas, por el centro de la avenida principal de la ciudad, en medio de dos filas de palcos colocados entre los árboles, llenos con las familias mas importantes de la capital que sembraban de flores el camino que pisaba su caballo; miéntras las bandas de los cuerpos de la guarnicion tocaban las canciones de guerra, los cañones disparaban sus salvas de honor i el aplauso brotaba frenético de todos los pechos como una irrupcion. Seria inútil referir las manifestaciones de aquellos dias en las salas de banquetes, en la Iglesia, en las calles, porque los entusiasmos populares se asemejan en lo bueno i en lo malo; en su aplauso caluroso al vencedor[514].

Al realizar un análisis *epistémico*[515]*,* se destaca la meticulosidad con la que se dispuso la decoración del arco, con sus dos columnas, y los preparativos evidentes para la recepción. En su interior, se observan la estrella, el escudo y la bandera nacional, junto a dos figuras mitológicas que evocan la imagen de Atenea, la diosa griega de la guerra, sosteniendo una corona de laureles. Un texto alude a las diversas campañas militares en las que participaron el Ejército y la Marina, como Antofagasta, Tarapacá, Tacna, Arica y Lima, seguido de la expresión "Los obreros de Santiago al Ejército y Marina". Los faroles estratégicamente colocados iluminan el camino, mientras que los árboles agregan una solemnidad al ambiente. La multitud congregada refleja una expectación palpable, incluyendo a algunos niños entre los transeúntes. La ausencia calculada de soldados en la imagen enfoca la atención en los detalles de los preparativos, creando una anticipación intrigante que se capta de inmediato.

En el plano *simbólico*[516], la fotografía adquiere un significado trascendental al revelar las complejidades del espíritu colectivo de la época. Se vislumbra un palpable orgullo entre la población ante la inminente llegada del ejército, convocando a diversos estratos sociales, como los obreros, a participar en este evento. La entrada triunfal es aguardada con un entusiasmo que va más allá de lo meramente militar. Destacando aún más el simbolismo, el arco, con la representación de la diosa Atenea sosteniendo una corona de laureles, se erige como un emblema del triunfo chileno en la guerra, vinculándola con las menciones de las campañas. Esta imagen consolida a los protagonistas como genuinos héroes nacionales,

[514] Bulnes, *Guerra del Pacífico*, Vol. 2, 720.
[515] Del Valle, "Dimensión documental de la fotografía", 4.
[516] *Ibid.*

proyectando un sentido de unidad y solidaridad alimentado por la anticipación y la satisfacción de la victoria en la Guerra del Pacífico. De esta forma, la fotografía representa un momento histórico, simbolizando el espíritu de unidad y triunfo arraigado en la sociedad de la época.

Desde una perspectiva *estética*[517], la fotografía trasciende su función meramente histórica para convertirse en una expresión tangible de emociones. Cada detalle, desde la meticulosa ornamentación del arco hasta la suave luz de los faroles, contribuye a una composición rica en simbolismo y texturas históricas. La magnitud de la celebración que precedió a la victoria en la Guerra del Pacífico pudo haber generado en el público chileno un profundo sentido de asombro y admiración, así como una conexión emotiva con los acontecimientos representados. Sin embargo, esta imagen podría haber sido engañosa al sugerir incorrectamente que la guerra había concluido. Aunque las grandes batallas habían llegado a su fin, el conflicto aún perduraba, como se desarrolló en la Campaña de la Sierra o de la Breña.

Al cerrar este capítulo, resulta esencial destacar el papel primordial que desempeña la representación fotográfica en nuestro análisis histórico de la Guerra del Pacífico (1879-1884). Las imágenes capturadas por fotógrafos tanto chilenos como peruanos ofrecen una visión auténtica y exhaustiva del conflicto bélico. Desde instantes de triunfo hasta escenas de derrota, estas fotografías plasman gestos de heroísmo, sacrificio y las complejas emociones de duelo y celebración, brindando una perspectiva inmersiva de la época. Al examinar con meticulosidad estas imágenes, enriquecemos nuestra comprensión del conflicto desde múltiples ángulos. Además de su valor visual, estas instantáneas aportan una visión institucional que contribuye a una comprensión más amplia del evento histórico. En última instancia, este análisis subraya la importancia esencial de la fotografía como un recurso invaluable para contextualizar y comprender eventos históricos de gran relevancia.

[517] *Ibid.*

CONCLUSIONES

La investigación histórica sobre la guerra ha experimentado una notable evolución con el tiempo, generando un campo cada vez más complejo de estudio. La historiografía ha desafiado las concepciones tradicionales y ha abierto nuevas vías de investigación, ampliando el análisis más allá de la mera perspectiva militar y estratégica para abarcar las interacciones sociales, culturales, políticas y económicas que rodean a los conflictos armados.

La ampliación del enfoque ha llevado a una comprensión más profunda de la influencia de la guerra en todos los aspectos de la sociedad. Las contiendas bélicas no solo afectan los campos de batalla, sino que también influye en las experiencias cotidianas y las respuestas emocionales de quienes se ven involucrados, considerando la diversidad de actores implicados. Esta orientación más integral ha enriquecido nuestra comprensión al introducir una gama más amplia de motivaciones y dinámicas, retando las percepciones convencionales sobre los conflictos bélicos.

Un ejemplo destacado de esta evolución es la Guerra del Pacífico. Más allá de sus implicaciones geopolíticas y estratégicas, ofrece una oportunidad única para explorar la vida cotidiana y las complejas emociones de aquellos afectados por él. Los estudios contemporáneos sobre este conflicto han demostrado un creciente interés en los relatos que describen la realidad diaria durante la guerra, brindando una visión más completa de las experiencias de soldados, civiles y otros individuos afectados por el enfrentamiento. Se ha prestado especial atención a comprender las emociones de quienes estuvieron inmersos en la guerra, desde el temor hasta la valentía, lo que ha humanizado a los involucrados.

Asimismo, se ha destacado la diversidad de actores que participaron en el conflicto, soldados, civiles, con un énfasis especial en el papel de las mujeres, la Iglesia y otros agentes como los fotógrafos. Las investigaciones recientes muestran un interés creciente en explorar la forma en que estos actores contribuyeron al esfuerzo bélico, cuestionando la concepción arraigada de la guerra vinculada a un ámbito exclusivamente estatal y masculino, resaltando la pertinencia de integrar diversas perspectivas en el análisis histórico de los conflictos armados.

La Historia Cultural ha sido fundamental en la transformación del estudio del fenómeno de la guerra, desplazando el análisis del pasado hacia una perspectiva centrada en las representaciones de este. Aquello implica el uso de diversas fuentes, desde relatos orales hasta expresiones artísticas, para brindar una comprensión más profunda de los eventos históricos. En este escenario, la fotografía se erige como un recurso invaluable, permitiéndonos explorar las motivaciones, percepciones y representaciones durante la guerra al capturar momentos significativos y desvelar realidades ocultas que nos sumergen en las dimensiones emocionales y simbólicas de la experiencia bélica.

Desde su invención en 1839, la fotografía ha emergido como una herramienta revolucionaria en la representación de los acontecimientos, incluso en los períodos más turbulentos de la historia. A pesar de su impacto, su relevancia como documento histórico ha sido subestimada, relegándola a un segundo plano, complemento de las fuentes escritas. Sin embargo, su verdadero valor radica en su capacidad para enriquecer nuestra comprensión global de los eventos, ofreciendo una perspectiva más amplia y matizada. Actúa como una ventana hacia las complejas realidades y emociones que definieron esos momentos críticos en la historia, afrontando nuestras percepciones preestablecidas y capturando la profundidad de la experiencia humana en tiempos de conflicto.

Este poder de la fotografía se hace especialmente evidente en la Guerra del Pacífico, donde despliega diversos temas a lo largo de las diferentes campañas y batallas. Al invitarnos a examinar más a fondo los aspectos emocionales y simbólicos de este conflicto, los registros fotográficos nos ofrecen una mirada íntima a los eventos y a las personas involucradas, conectándonos de manera más profunda con el contexto y la humanidad detrás de los acontecimientos históricos.

Bajo los principios que orientan esta investigación, se destaca que la fotografía emergió como un invento de impacto trascendental desde su concepción inicial. La capacidad de capturar la realidad de manera mecánica supuso una transformación radical en la transmisión de acontecimientos, antes reservada a unos pocos y de carácter más privado, abriendo paso a una difusión más amplia y democrática, impulsada por avances tecnológicos y la reducción de los tiempos de exposición, así como por la popularización del formato *carte de visite.*

En la década de 1840, la llegada del daguerrotipo marcó un hito significativo tanto en Chile como en Perú, dos naciones inmersas en procesos de transformación. En Chile, apenas dos años después de su invención, el naufragio de la corbeta *L'Oriental Hydrographe* propició el primer encuentro con esta nueva tecnología, generando un gran interés en la sociedad chilena. La llegada oficial del daguerrotipo en 1843, de la mano de Philogone Daviette, un destacado retratista francés, inauguró una nueva era en la fotografía chilena. Daviette, con su excepcional habilidad, supo capturar con maestría la diversidad geográfica y cultural del país. Desde entonces, la fotografía ha evolucionado tanto técnica como artísticamente, dejando un legado visual invaluable que documenta la identidad y la riqueza cultural de Chile, convirtiéndose en un fiel testigo de su historia y su gente.

Por otro lado, en Perú, la llegada del daguerrotipo al Callao en 1842 también representó un momento crucial. En un contexto de prosperidad económica derivada del comercio del guano, este nuevo medio encontró un terreno fértil para su desarrollo. La fotografía no solo registró los cambios históricos en el país, sino que también desempeñó un papel activo en la creación de su identidad visual. Desde sus primeros pasos hasta su integración con el periodismo y la expresión artística, la fotografía influyó en la percepción que tenía el pueblo peruano de sí mismo y en su presentación ante el mundo a lo largo de un período de gran importancia histórica.

La huella de los registros fotográficos en el escenario de las guerras fue notable durante la segunda mitad del siglo XIX, al convertirse en un instrumento sin precedentes para documentar los conflictos bélicos. Esta innovadora forma de reconocer la realidad ofreció una perspectiva única, superando las limitaciones de la pintura al capturar detalles con una fidelidad excepcional. La Guerra México-Estados Unidos (1846-1848) fue el primer enfrentamiento fotografiado en la historia, contribuyendo a una representación más objetiva de los conflictos militares y ejerciendo un papel crucial en la construcción visual de la identidad nacional.

Durante la Guerra de Crimea (1853-1856), Roger Fenton desempeñó un papel pionero al establecer un paradigma estético, ofreciendo una perspectiva casi idealizada del conflicto. No obstante, esta representación cambió radicalmente durante la Guerra Civil estadounidense (1861-1865). Fotógrafos como Matthew B. Brady trasladaron sus estudios a los campos de

batalla, capturando imágenes impactantes y realistas que documentaban la muerte y el sufrimiento humano. Continuando con esta línea, en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), la compañía Bate & Cía inmortalizó la desigual contienda y la devastación que afectó a la población paraguaya a través de sus fotografías.

Pese a estas contribuciones significativas, era fundamental reconocer las dificultades inherentes a la práctica fotográfica de la época. Desde los largos tiempos de exposición hasta la fragilidad de los materiales y las restricciones en el transporte del equipo, los expertos se enfrentaban a numerosos obstáculos. Aquellas dificultades explican por qué no abundaban los registros de los combates en curso y cómo los fotógrafos se veían obligados a adaptarse, transformándose en comerciantes y capturando imágenes según las demandas y preferencias de sus clientes.

En la Guerra del Pacífico, la fotografía adoptó la técnica predominante de la época, el colodión húmedo. Esto otorgó a las imágenes características distintivas que reflejan las limitaciones y posibilidades creativas de los registros en ese momento. Las cámaras de placas húmedas, con su tamaño y peso considerables, restringieron la movilidad y la capacidad de capturar instantáneas rápidas durante las contiendas bélicas, contribuyendo a la prevalencia de representaciones estáticas y posadas, documentando los momentos antes y después de los combates.

En una segunda instancia, fue esencial resaltar el rol desempeñado por los principales fotógrafos que documentaron la Guerra del Pacífico. En el caso chileno, dos prominentes profesionales, Carlos Díaz y Eduardo Spencer, emergieron como líderes en la documentación visual del conflicto. Ambos contaban con una sólida experiencia previa que los respaldaba. Spencer, al ser contratado por el Ejército de Chile, estableció estrechos vínculos con las tropas chilenas, integrándose así al esfuerzo bélico desde una perspectiva visual.

Consciente de la importancia estratégica de la fotografía en tiempos de guerra, Eduardo Spencer no pasó por alto el legado de los conflictos previamente documentados, en particular la Guerra de Secesión en su país de origen, Estados Unidos. Su nacionalidad le otorgó una perspectiva única sobre el poder de la imagen, noción que aplicó con astucia en su trabajo para la institución chilena. De esta manera, la colaboración entre Díaz y Spencer se convirtió en un pilar fundamental a lo largo de todo el conflicto, abarcando las operaciones

marítimas y terrestres. Juntos, resaltaron la importancia estratégica de la fotografía como herramienta propagandística en manos chilenas, capturando con maestría elementos de modernidad, orden, jerarquía y cohesión nacional. Su labor fortaleció la narrativa visual del país en ese crucial momento histórico.

En el caso peruano, aunque se carecía de un fotógrafo oficial designado, las contribuciones del Estudio Rodrigo, el fotógrafo Castillo y de Eugène Courret, figuras de gran renombre, merecen ser mencionadas. Estos artistas visuales destacaron los devastadores efectos de la guerra y presentaron al enemigo chileno como una amenaza formidable. Sus estudios fotográficos, liderados por Courret, se centraron en los oficiales peruanos y bolivianos, así como en los miembros activos de la Marina de Guerra y el Ejército, incluyendo la reserva de Lima y diversas personalidades políticas. La neutralidad de Courret le brindó un acceso sin obstáculos, y sus capturas de la destrucción de Chorrillos, contribuyendo de manera significativa a la documentación desde el punto de vista peruano.

En última instancia, al examinar papel que cumplieron las fotografías durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), surge una interesante dicotomía en su representación entre Chile y Perú. En Chile, la estrecha colaboración del gobierno y los estudios fotográficos liderados por Carlos Díaz y Eduardo Spencer dio lugar a un esfuerzo deliberado y exitoso por plasmar una perspectiva específica en la memoria colectiva. Estas imágenes, convertidas en ilustraciones, se difundieron en la prensa nacional y extranjera, así como en exposiciones en sus estudios, consolidando su impacto en la narrativa histórica tanto a nivel local como internacional.

En contraste, en Perú, los fotógrafos Courret, Castillo y Rodrigo inmortalizaron a los oficiales peruanos antes de acudir a los campos de batalla. La difusión de estas imágenes, tanto en medios impresos como en álbumes familiares, consolidó la conexión emocional entre los soldados y sus seres queridos, contribuyendo a la iconografía patriótica y asegurando que la memoria de la guerra perdurara en la sociedad peruana. Esta diferencia en las representaciones fotográficas se vio influenciada por el contexto internacional en el que circularon estas imágenes. Por ejemplo, Courret difundió sus capturas de la destrucción de Chorrillos en medios de prensa europeos, influenciando la percepción de aquellos países que seguían de cerca los acontecimientos en Sudamérica.

Ambas perspectivas subrayan la trascendencia de la fotografía como un medio poderoso para capturar la realidad cruda y compleja de los conflictos armados. Evidencian la manera en que estas imágenes sirvieron como registros visuales, impactando profundamente en la percepción pública y contribuyeron de manera significativa a la construcción de las narrativas históricas en ambos países. En definitiva, la relevancia de la fotografía durante la Guerra del Pacífico se manifiesta como un elemento esencial para comprender y recordar este importante período de la historia sudamericana.

Específicamente, en la fotografía chilena, se observa una clara tendencia hacia la representación de los territorios conquistados desde una perspectiva epistémica. Estas imágenes resaltan la importancia estratégica y económica de las zonas adquiridas, ya sea por la generación de riqueza a través de la industria del salitre, como se evidencia en las fotografías 1, 2, 7, 9 y 11, o por el sacrificio humano implicado en su conquista, reflejado en las imágenes 5, 8, 13 y 18. También se destaca su función como puntos de acceso hacia el interior del Perú e incluso hasta la capital peruana, apreciado en las fotografías 15, 16, 23, 24 y 25.

La presencia recurrente de la bandera chilena resalta su importancia simbólica en el marco de la expansión territorial, demostrado en las fotografías 9, 13 y 25. Se enfatiza el uso de tecnología avanzada, lo que subraya el progreso y la innovación ligados al desarrollo industrial de ese período histórico, tal como se observa en las imágenes 3 y 12.

En el ámbito simbólico, estas imágenes no solo representan una realidad visual, sino que también transmiten significados y emblemas que refuerzan determinadas narrativas y mensajes. Por ejemplo, las fotografías 4, 10 y 15 capturan escenas que trascienden la mera representación de objetos o paisajes; en su lugar, simbolizan el ideal de orden, en consonancia con las fotografías 14, 29 y 30 que muestran una cohesión nacional que Chile deseaba proyectar hacia su audiencia.

La representación de un ejército y una armada civilizados, modernos y superiores, como se evidencia en estas fotografías (3 y 12), demuestra la realidad tangible de las Fuerzas Armadas chilenas, transmitiendo un mensaje más profundo sobre la identidad nacional y las aspiraciones del país. Se buscaba difundir la idea de un Chile fuerte y progresista, capaz de enfrentar desafíos internos y externos con determinación y éxito.

El hecho de que estas imágenes fueran seleccionadas para su exhibición en la prensa local y en exposiciones fotográficas sugiere que fueron poderosas herramientas de propaganda y construcción de la imagen nacional. En el ámbito estético de los registros chilenos, fue fundamental reflexionar sobre cómo la manera en que fueron capturadas influyó en la percepción del público. Las decisiones estilísticas de los artistas tuvieron un impacto profundo en cómo se interpretaron y recibieron estas imágenes. Por ejemplo, las fotografías 17 y 23, tomadas desde una perspectiva elevada, podrían haber generado una sensación de grandeza y poder en el público. Este sentido de dominio y control sobre el entorno podría haber sido una estrategia deliberada para fortalecer la imagen de Chile como una nación poderosa y en control de su destino. Asimismo, al evitar representar los horrores de la batalla, estas capturas transmitieron una sensación de orden y estabilidad.

Las fotografías peruanas, al compararse con las de Chile, revelan una marcada diferencia en la claridad temática y las intenciones detrás de su captura, atribuible en parte a la carencia de un fotógrafo oficial contratado por el ejército. Sin embargo, esta disparidad no significa la ausencia de imágenes que reflejen la perspectiva peruana del conflicto. Entre los fotógrafos destacados en esta tarea, sobresale Eugène Courret, quien dejó un legado significativo en la documentación visual de la guerra.

Courret adoptó un enfoque epistémico distintivo al apartarse de la narración exhaustiva del conflicto. En lugar de ello, centró su atención en la captura de escenas y retratos que reflejaran a los diversos actores implicados, especialmente durante los primeros años del conflicto, evidenciado en la fotografía 6. A pesar de residir en la ciudad, su nacionalidad francesa le otorgaba una cierta neutralidad que le permitía fotografiar a oficiales, cantineras y enfermeros del Ejército chileno, como se observa en las fotografías 22, 23 y 27.

Al mismo tiempo, Courret capturó imágenes del ambiente previo a la ocupación por parte de la guardia urbana extranjera (fotografía 26) y de los montoneros en el contexto de la Campaña de la Breña (fotografía 28). En síntesis, aunque no hubo un fotógrafo oficial del Ejército peruano, las fotografías de Eugène Courret proporcionan una perspectiva valiosa sobre el conflicto, centrándose en retratos y escenas que revelan aspectos significativos del

contexto y de los actores involucrados, contribuyendo así a la comprensión histórica del periodo.

En el plano simbólico y estético, las fotografías de Chorrillos destacan como un caso de análisis intrigante. Este conjunto de imágenes es singular debido a su capacidad para mostrar las perspectivas de ambos bandos en conflicto, generando un contraste notable entre las visiones de los países enfrentados. Las fotografías tomadas por Courret en territorio peruano ofrecen una representación vívida del impacto desolador de la guerra, en especial visible en las imágenes 19, 20 y 21, donde se aprecia la devastación causada por el enemigo en un área que constituía una parte integral de la identidad de la élite limeña. Por consiguiente, la destrucción de este territorio implica, de alguna manera, la pérdida de una herencia virreinal arraigada en la historia del país. Aquellos registros van más allá de función documental de ruinas y desolación; también se convierten en símbolos de resistencia y en representaciones de la lucha por preservar la identidad y la memoria colectiva.

En su enfoque estético, Eugène Courret buscaba generar una respuesta emocional en el público. Al representar al enemigo como una fuerza despiadada y avasalladora, sin piedad ni meditaciones, colocaba al espectador en una posición de vulnerabilidad, haciéndolo testigo directo de la devastación. Al mostrar estas imágenes desde la perspectiva a nivel del espectador, permitía que el espectador se sumergiera en el caos y la tragedia. Esta estrategia, además de informar sobre los eventos de la guerra, tenía como propósito provocar una reacción visceral en quienes observaban las fotografías, influyendo así en la percepción y la opinión pública tanto a nivel nacional como internacional.

La dinámica descrita desafía la narrativa arraigada en Chile como un país civilizador en proceso de definir su identidad nacional. Autores como Carmen McEvoy han examinado cómo esta narrativa justificaba la guerra desde la perspectiva chilena, respaldada por la noción de supremacía moral según Gonzales Bulnes. No obstante, las fotografías peruanas de Chorrillos ofrecen una imagen que contradice la percepción de los chilenos como civilizados, mostrando, en cambio, una verdadera barbarie. Esta representación, elaborada y perpetuada en la historiografía peruana, entra en conflicto directo con la visión chilena. Autores como Mariano Soldán y otros han profundizado en esta narrativa, resaltando la idea

de la barbarie chilena y su impacto en la percepción histórica del conflicto entre ambos países.

En las fotografías chilenas de Chorrillos, se proyecta una perspectiva de supremacía que trasciende. En las imágenes 16 y 17 subrayan el triunfo y la superioridad estratégica del Ejército chileno, simbolizando la conquista y la victoria en el contexto del conflicto. Estas instantáneas encarnan la narrativa nacional del éxito militar y el dominio territorial. Por otro lado, la fotografía 18 de Miraflores también transmite la resistencia y la fortaleza del soldado chileno, simbolizando su capacidad de superar la adversidad y encontrar fuerza para enfrentar los desafíos incluso en medio del conflicto bélico.

Al profundizar en el aspecto estético, es crucial considerar cómo estas imágenes podrían haber impactado al público que las contemplaba. Spencer opta por una perspectiva elevada, desde las alturas, lo cual se evidencia en la fotografía 17, sugiriendo una mirada distante y, en cierto modo, glorificadora de los logros militares. Al evitar mostrar los estragos de la guerra, evidente en esta imagen, podría haber suscitado un sentimiento de admiración y orgullo nacional entre los espectadores al resaltar la grandiosidad y el aparente orden de la victoria.

Al ocultar los aspectos más crudos y dolorosos del conflicto, como se observa en la fotografía 17, Spencer desafía al espectador a cuestionar lo que queda fuera del encuadre. La ausencia de imágenes explícitas de la devastación y el sufrimiento humano puede provocar una sensación de carencia en la narrativa visual, incitando al público a considerar el precio real dl triunfo. Esta brecha entre la realidad y la representación estética puede haber generado un espacio para la contemplación y la reflexión crítica, llevando al público a ponderar los sacrificios humanos y materiales que subyacen detrás de la imagen de éxito.

Con relación a nuestra hipótesis, planteamos que al analizar desde una mirada comparativa las representaciones simbólicas en la fotografía de la Guerra del Pacífico (1879-1884), las perspectivas de Chile y Perú acerca de este conflicto bélico se diferencian, reflejándose en lo que expresan a través del lente de la fotografía. Por un lado, en las imágenes provenientes del bando triunfador, Chile, emerge una narrativa de cohesión, superioridad y orden. Las fotografías transmiten la impresión de un ejército organizado y disciplinado, ostentando una clara ventaja sobre su oponente. El país vencedor se retrata en

un plano elevado, tanto física como simbólicamente, proyectando una imagen de dominio y control sobre la situación. Cada detalle de estas imágenes parece estar meticulosamente diseñado para reforzar la noción de superioridad.

Por otro lado, las representaciones peruanas ofrecen un enfoque distinto. Aquí, se destaca más bien las consecuencias devastadoras del conflicto. Las imágenes muestran el sufrimiento humano, la destrucción de ciudades y la pérdida de vidas. El objetivo parece ser comunicar el impacto desgarrador que la guerra tuvo en la población y en el país en su conjunto. El enemigo se presenta como un destructor implacable, dejando a su paso un rastro de desolación.

En consonancia con lo expuesto, los resultados de nuestra investigación corroboran la hipótesis planteada, demostrando cómo las representaciones fotográficas reflejan y refuerzan las perspectivas divergentes entre Chile y Perú durante la Guerra del Pacífico.

Al culminar esta investigación, se destaca la importancia fundamental que tuvieron las fotografías chilenas y peruanas durante la Guerra del Pacífico, superando su mera función documental. Estas imágenes fueron testigos visuales de los eventos históricos, pero también poderosos narradores de las complejas historias de nacionalismo y patriotismo arraigadas en ambos países.

En Chile, las fotografías inmortalizaron momentos de heroísmo y victoria, contribuyendo a consolidar una identidad nacional sólida y llena de orgullo. En Perú, estas imágenes revelaron el sufrimiento y la devastación causados por el conflicto, sirviendo como testimonio de la resistencia peruana frente a la agresión extranjera. Es relevante resaltar que el trabajo de fotógrafos destacados como la sociedad Díaz y Spencer y Eugène Courret, supera una simple narrativa de victoria y derrota. Sus fotografías ofrecen una visión matizada y multifacética de la guerra, mostrando tanto la gloria como el horror del conflicto, y contribuyendo así a la construcción de narrativas complejas sobre el enemigo y la conciencia nacional.

Al estudiar el impacto cultural de la Guerra del Pacífico, es esclarecedor analizar la forma en que diversos actores, como los fotógrafos, contribuyeron a dar legitimidad a los eventos bélicos a través de sus registros visuales. En el siglo XIX, la fotografía reflejaba la

“realidad”, influyendo en la percepción pública y en la memoria colectiva, convirtiéndose en un instrumento poderoso para moldear pensamientos y comportamientos. Estas reflexiones nos invitan a cuestionar nuestras propias interpretaciones del pasado y a considerar cómo influyen en nuestra comprensión del mundo contemporáneo.

Reconocer las limitaciones inherentes de cualquier investigación histórica es primordial, especialmente en lo que respecta al enfoque metodológico aplicado al análisis de imágenes, como la fotografía, y todas sus complejidades. Dado que no existe un único método para llevar a cabo el estudio, es imprescindible recurrir al trabajo interdisciplinario y a la colaboración con otras ramas de las ciencias sociales. En este sentido, esta investigación también buscó abrir nuevas perspectivas para el uso de las fotografías como fuentes históricas, aprovechando al máximo la valiosa información que estas contienen. Se exploraron los modos epistémicos, simbólicos y estéticos propuestos por Félix del Valle, que permitieron a los registros fotográficos contribuir al entendimiento y la interpretación de contextos históricos.

Los historiadores e historiadoras están siendo instados a reflexionar sobre otorgar a los testimonios visuales el estatus de documentos históricos legítimos, equiparándolas a las fuentes escritas en importancia. Este llamado demanda un compromiso profesional y una responsabilidad por parte del investigador, así como la adquisición de las herramientas necesarias para analizarlas con la debida profundidad. Aunque el camino por delante es largo, dar este primer paso permitirá explorar los hechos históricos desde diversas perspectivas, engrandeciendo la comprensión, por ejemplo, del fenómeno de la guerra, tal como hemos investigado en este trabajo.

Avanzar hacia una visión más integral del pasado nos brinda la oportunidad de reevaluar y reinterpretar temas tradicionales desde nuevas ópticas. Este proceso constante de revisión y reescritura histórica es clave para una comprensión más completa y enriquecedora de nuestro presente.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Fotografías

Courret, Eugène. 1883. "Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres". *Biblioteca Nacional del Perú Digital*, Fotografías Archivo https://hdl.handle.net/20.500.14428/45956

Courret, Eugène. 1882. "Cantinera, camillero y oficial del Ejército de Chile". En *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, editado por Renzo Babilonia, 57. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Courret, Eugène. 1882. "Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación". *Instituto Riva-Agüero,* Colección Egalde https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9635

Courret, Eugène. 1881. "Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881". *Biblioteca Nacional del Perú,* Catálogo general, F/985.061/Ch76/15.

Courret, Eugène. 1881. "Guerra con Chile". *Archivo Histórico de la Marina del Perú,* Colección fotográfica 00520-13 https://archivohistoricodemarina.mil.pe/producto/guerra-con-chile-3/

Courret, Eugène. 1881. "Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, Batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico". *Biblioteca Nacional Digital de Chile*, Sala Medina https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315713

Courret, Eugène. 1881. "Vista de la Glorieta de Chorrillos". *Centro de Estudio Históricos Militares del Perú,* Archivo Histórico Militar.

Courret, Eugène. 1879. “Soldados peruanos de la guerra con Chile en 1879: Srs. Ribeyro, Benavides, Romano, Tudela y otros”. *Instituto Riva-Agüero,* Colección Egalde http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/9679

Spencer, Eduardo. 1881. “Arco de los obreros”. *Fotografía Patrimonial,* AF-143-172 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/40641

Spencer, Eduardo. 1881. “Campo de batalla”. *Fotografía Patrimonial*, AF-54-74 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/29197

Spencer, Eduardo. 1881. “Chorrillos”. *Fotografía Patrimonial*, AF-54-24 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/2573

Spencer, Eduardo. 1881. “Fortaleza peruana”. *Fotografía Patrimonial*, AF-143-134 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/24170

Spencer, Eduardo. 1881. “Entrada a Lima”. *Fotografía Patrimonial*, AF-54-51 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/29193

Spencer, Eduardo. 1881. “Guerra con Chile-Ocupación de Lima”. *Archivo Histórico de la Marina del Perú,* Colección fotográfica 00520-22 https://archivohistoricodemarina.mil.pe/producto/guerra-con-chile-ocupacion-de-lima-2/

Spencer, Eduardo. 1881. “Lima”. *Fotografía Patrimonial*, AF-143-142 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/24127

Spencer, Eduardo. 1881. “Morro de Arica”. *Fotografía Patrimonial*, AF-72-68 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/3145

Spencer, Eduardo. 1881. “Recibimiento en la Alameda”. *Fotografía Patrimonial,* AF-143-168 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/40608

Spencer, Eduardo. 1881. “Regimiento de Colchagua”. *Fotografía Patrimonial*, AF-54-68 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/29200

Spencer, Eduardo. 1880. “Ametralladoras”. *Fotografía Patrimonial*, AF-143-88 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/40592

Spencer, Eduardo. 1880. “Curayacu”. *Fotografía Patrimonial*, AF-143-93 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/13388

Spencer, Eduardo. 1880. “Plaza de Tacna”. *Fotografía Patrimonial*, AF-72-80 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/3199

Spencer, Eduardo. 1879. “Compañía Beneficiadora de Metales”. En *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, editado por Renzo Babilonia, 22. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Spencer, Eduardo. 1879. “Ejército chileno en Antofagasta. Campamento del Chacabuco y de Zapadores”. En *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama, 101. Santiago: Ricaaventura.

Spencer, Eduardo. 1879. “Batería del acorazado Blanco Encalada”. En *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama, 109. Santiago: Ricaaventura.

Spencer, Eduardo. 1879. “Tripulación del “Cochrane”, en el combate Naval de Angamos”. En *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama, 159. Santiago: Ricaaventura.

Spencer, Eduardo. 1879. “Monitor Huáscar”. *Fotografía Patrimonial*, AF-143-42 https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/13429

Spencer, Eduardo. 1879. “Pisagua. Desembarque de tropas del Ejército expedicionario en la tarde del 2 de noviembre”. En *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama, 286. Santiago: Ricaaventura.

Spencer, Eduardo. 1879. “Pisagua. El incendio provocado por las bombas de los cañones de la Escuadra”. En *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama, 287. Santiago: Ricaaventura.

Spencer, Eduardo. 1879. “Pisagua, primer territorio peruano capturado por el Ejército”. En *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*, editado por Antonio Bisama, 282. Santiago: Ricaaventura.

Spencer, Eduardo. 1879. “Regimiento chileno 2do de Línea, a meses de ser derrotado en Tarapacá”. En *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, editado por Renzo Babilonia, 29. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Bibliografía

Libros y capítulos de libros.

Ahumada, Pascual. *Guerra del Pacífico: documentos oficiales, correspondencias y demás publicaciones referentes a la guerra, que ha dado a luz la prensa de Chile, Perú y Bolivia*. Vol. 2, 3 y 4. Valparaíso: Imprenta del Progreso, 1885 y 1886.

Aróstegui, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica, 2001.

Babilonia, Renzo. *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2016.

Bajac, Quetin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume, 2011.

Bisama, Antonio. *Álbum Gráfico Militar de Chile. Campaña del Pacífico (1879-1884)*. Santiago: Ricaaventura, 2013.

Bourdieu, Pierre. *Arte medio*: *ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Bulnes, Gonzalo. *Guerra del Pacífico.* Vol. 1, 2 y 3. Valparaíso: Sociedad Impresora y Litografía Universo, 1911 a 1919.

Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.

Burke, Peter. *Visto y no visto*. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Cáceres, Zoila. *Campaña de la breña: memorias del mariscal del Perú D. Andrés A. Cáceres*. Lima: Imp. Americana, 1921.

Canales, Manuel. *Metodologías de investigación social: introducción a los oficios*. Santiago: LOM, 2006.

Castagneto, Piero y Diego Lascano. "Buques de la Guerra del Pacífico". En *Buques de guerra chilenos. 1850-1950: un siglo en imágenes,* editado por Piero Castagneto y Diego Lascano, 79-165. Santiago: Ril editores, 2011.

Cavieres, Eduardo y José Chaupis (Eds.). *La Guerra del Pacífico en perspectiva histórica. Reflexiones y proyecciones en pasado y en presente*. Tarapacá: Universidad de Tarapacá, 2015.

Cavieres, Eduardo y Cristóbal Aljovín (Comps.). *Chile-Perú, Perú-Chile: 1820-1920: desarrollos políticos, económicos y culturales*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006.

Chartier, Roger. *El mundo como representación*: *estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1991.

Chaupis, José y Claudio Tapia (Eds.). *La Guerra del Pacífico 1879-1884: En la historiografía chileno-peruana*. Santiago: Editorial Legatum, 2018.

Chaupis José. "La vida cotidiana a través de la justicia: los pleitos por injurias durante la ocupación chilena Lima". En *Relecturas de la Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas,* editado por Patricio Ibarra y Germán Morong, 77-112. Santiago: UBO Ediciones, 2018.

Chaupis José. "Vida cotidiana y justicia criminal durante la ocupación chilena de Lima". En *La Guerra del Pacífico 1879-1884*, editado por José Chaupis y Claudio Tapia 161-190. Santiago: Editorial, 2018.

Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú. *La resistencia de la Breña. De los reductos a Julcamarca 16 Ene. 1881-22 Feb. 1882*. Vol. 1. Lima: Ministerio de Guerra, Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1981.

Csillag, Ilonka. *Conservación de la fotografía patrimonial.* Santiago: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000.

Donoso, Carlos y Gonzalo Serrano. *Chile y la Guerra del Pacífico*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2011.

Dorronsoro, Josume. *Significación histórica de la fotografía*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1981.

Franceschini, Carla. *Cuerpos de guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico*. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2021.

Freund, Gisèle. *Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Gesualdo, Vicente. *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Sui Generis, 1990.

Guerra, Margarita. *La ocupación de Lima (1881-1883). El gobierno de García Calderón.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Dirección Académica de Investigación, Instituto Riva-Agüero, 1991.

Haya, María. "Premisas para la Investigación de la Fotografía Latinoamericana". *Actas del Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, coordinado por Claudi Carrer. La Habana: Editorial Fotografía Latina, 1984.

Hodge, Eduardo y Claudio Véliz. "La infancia en el intersticio. Los niños chilenos combatientes en la guerra del Pacífico (1879-1883)". En *Chile y la Guerra del Pacífico,* editado por Carlos Donoso y Gonzalo Serrano, 175-186. Santiago: Centro Estudios Bicentenario, 2011.

Ibarra, Patricio. “Sátiras de guerra: La prensa chilena de caricaturas y la Guerra del Pacifico (1879-1884)”. En *Relaciones Internacionales y Construcción Nacional: América Latina, 1810-1910,* coordinado por Mauricio Rubilar y Agustín Sánchez, 247-270. Concepción: Universidad Católica de la Santísima Concepción y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2019.

Ibarra, Patricio y Germán Morong (Eds.). *Relecturas de la Guerra del Pacífico, avances y perspectivas*. Santiago: UBO Ediciones, 2018.

Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001.

Larraín, Paz. *La presencia de la mujer chilena en la Guerra del Pacífico*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario y Universidad Gabriela Mistral, 2006.

Leiva, Gonzalo. *Representación fotográfica en la Guerra del Pacífico: una visión chilena*. Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 1999.

Leonardini, Nanda. *Presencia femenina durante la Guerra del Pacífico. El caso de las Rabonas*. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2014.

Mallea, Marcelo. *Historias, mitos y leyendas de San Bernardo*. Santiago: Fondart y Radio Canelo, 2008.

Manrique, Nelson. *Las guerrillas indígenas en la Guerra con Chile*. Lima: Centro de Investigación y Capacitación, 1981.

McEvoy, Carmen y Gabriel Cid. *La Guerra del Pacifico (1879-1883)*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos, 2023.

McEvoy, Carmen. *Guerreros civilizadores: Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacifico*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

McEvoy, Carmen. *Armas de persuasión masiva. Retórica y ritual en la Guerra del Pacifico.* Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2010.

Mellafe, Rafael y Mauricio Pelayo. *La Guerra del Pacifico en imágenes, relatos, testimonios.* Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2007.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Osterhammel, Jürgen. *La transformación del mundo: Una historia global del siglo XIX.* Barcelona: Editorial Planeta, 2015.

Pelayo, Mauricio. *Las cantineras chilenas en la Guerra del Pacífico*. Santiago: Los Héroes Olvidados, 2022.

Pelayo Mauricio, Christian Arce y Eduardo Gardella. *Retratos. Los héroes olvidados de la Guerra del Pacífico.* Santiago: RIL editores, 2007.

Pinochet, Augusto. *La Guerra del Pacífico. Campaña de Tarapacá*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979.

Rengifo, David. "El teatro nacional en Lima y la Guerra del Pacífico: 1879-1883)". En *La Guerra del Pacífico 1879-1884: Ampliando miradas en la historiografía chileno-peruana,* editado por José Chaupis y Claudio Tapia, 119-140. Santiago: Editorial Legatum, 2018.

Rodríguez, Hernán. *Historia de la fotografía: Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Valparaíso: Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, 2001.

Rojas, Luis. *Cirujanos en guerra. La problemática sanitaria en la Guerra del Pacífico.* Santiago: Editorial Legatum, 2021.

Rojas Jorge. "Segundo periodo (1840-1890): La infancia en el Estado liberal". En *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*, editado por Jorge Rojas, 105-200. Santiago: Ediciones de la Junji, 2016.

Rubilar, Mauricio. *La Prusia Americana. Chile y sus relaciones internacionales durante la guerra y posguerra del Pacífico (1879-1891)*. Valladolid: Universidad De Valladolid, 2022.

Rubilar, Mauricio. “Chile y la ocupación de Perú: Una visión de la diplomacia y la prensa española durante la Guerra del Pacífico (1879-1882)”. En *Conflicto y reconciliación. España y las naciones hispanoamericanas en el siglo XIX*, coordinado por Agustín Sánchez y Marco Antonio Landavazo, 363-390. Madrid: Marcial Pons, 2021.

Rubilar, Mauricio y Lorena Retamal. “La Prusia Americana: Imagen internacional de Chile en la prensa de Buenos Aires durante la Guerra del Pacífico, 1879-1881”. En *Relaciones Internacionales y Construcción Nacional: América Latina, 1810-1910,* coordinado por Mauricio Rubilar y Agustín Sánchez, 223-246. Concepción: Universidad Católica de la Santísima Concepción y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2019.

Rubilar, Mauricio. “El bárbaro del Pacífico: Imaginario discursivo sobre Chile en la prensa de Buenos Aires durante la guerra del Pacífico”. En *La Guerra del Pacífico 1879-1884: Ampliando miradas en la historiografía chileno-peruana,* editado por José Chaupis y Claudio Tapia, 67-92. Santiago: Editorial Legatum, 2018.

Rubilar, Mauricio. “¡Los hijos del Bío-Bío en pie de guerra!: Iglesia, prensa y compromiso ciudadano durante la Guerra del Pacífico (1879-1881)”. En *Relecturas de la Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas,* editado por Patricio Ibarra y Germán Morong, 49-76. Santiago: UBO Ediciones, 2018.

Rubilar, Mauricio. “Prensa, opinión pública, y política exterior de Chile durante la Guerra del Pacífico (1879-1883)”. En *Wayra. Nuevos vientos en la historiografía chilena*, editado por Alberto Díaz, Sergio González, Rodrigo Ruz y Pablo Salazar, 321-336. Santiago: Ediciones Universidad de Tarapacá, 2017.

Rubilar, Mauricio. “Escrito por chilenos, para los chilenos y contra los peruanos: la prensa y el periodismo durante la Guerra del Pacífico (1879-1883). En *Chile y la Guerra del Pacífico,* editado por Carlos Donoso y Gonzalo Serrano, 39-74. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2011.

San Francisco, Alejandro. *Memorias militares. Estanislao del Canto.* Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2004.

Sater, William. *Tragedia Andina. La lucha en la Guerra del Pacifico 1879-1884*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016.

Schwarz, Herman. *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2017.

Soldán, Mariano. *Narración histórica de la guerra de Chile contra el Perú y Bolivia.* Vol. 1, 2, 3. Lima: Editorial Milla Batres, 1979.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México DF: Alfaguara, 2006.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Soto, José y Ángela Castaño. "La Guerra del Pacífico en la prensa española y estadounidense (1879): una aproximación psicoanalítica". En *Conflicto y reconciliación. España y las naciones hispanoamericanas en el siglo XIX*, coordinado por Agustín Sánchez y Marco Antonio Landavazo, 391-414. Madrid: Marcial Pons, 2021.

Tagg, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Toro, Pablo. "Tiempo de guerra, tiempo escolar. Vivencias de la Guerra del Pacífico en los liceos de hombres en Chile (1879-1883)". En *Chile y la Guerra del Pacífico,* editado por Carlos Donoso y Gonzalo Serrano, 75-115. Santiago: Centro Estudios Bicentenario, 2011.

Turazzi, María. *El Oriental-Hydrographe y la primera fotografía. La primera expedición alrededor del mundo con un "arte al alcance de todos" (1839-1840)*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2019.

Vásquez, David y Felipe Rivera. *Arturo Alessandri Palma y su época: vida, política y sociedad.* Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional, 2012.

Véliz, Claudio. “Representaciones literarias chilenas sobre la Guerra del Pacífico (1879-1884)”. En *Relecturas de la Guerra del Pacífico. Avances y perspectivas,* editado por Patricio Ibarra y Germán Morong, 147-186. Santiago: UBO Ediciones, 2018.

Vicuña, Benjamín*. El Álbum de la gloria. Homenaje al Ejército i Armada de Chile en la memoria de sus más ilustres marinos i soldados muertos por la patria en la Guerra del Pacífico 1879-1883*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1831-1886.

Artículos

Aguilar, José. “De los haluros a los píxeles”. *Fòrum de Recerca*, n.º 8 (2002): 1-13.

Aibar, Eduard y Quintanilla, Miguel. *Cultura tecnológica: estudios de ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació & Horsori, 2002.

Alted, Alicia. “El instante congelado del exilio de los niños de la guerra civil española”. *Deportate, Esuli, Profughe,* n.° 3 (2005): 263-281.

Arellano, Juan Carlos. “La Guerra del Pacífico y el americanismo republicano en el discurso bélico peruano”. *História Unisinos* 18, n.° 2 (2014): 392-402.

Babilonia, Renzo. “Memoria de una invasión La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)”. *Contratexto*, n.º 14 (2006): 159-175.

Bacot, Jean Pierre. “Le rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIXe siècle et au début du XXe siècle”. *Réseaux*, n.º 3 (2001): 265-293.

Cabrera, Miguel. “Historia y teoría de la sociedad: del giro culturalista al giro lingüístico”. *Lecturas de la historia. Nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, (2002): 255-272.

Cid, Gabriel. “De héroes y mártires. Guerra, modelos heroicos y socialización nacionalista en Chile (1836-1923)”. *Revue Mélanges de la casa de Velázquez, Nouvelle serie* 46*,* n.º 2 (2016): 57-78.

Clavería, Raquel. “Valor social de la fotografía de guerra: Robert Capa en la Guerra Civil española”. *Documentación de las Ciencias de la Información* 38, (2015): 223-244.

Del Valle, Félix. “El análisis documental de la fotografía”. *Cuadernos de documentación multimedia,* n.° 2 (1993): 33-43.

Donoso, Carlos y María Gabriela Huidobro. “La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico”, *Historia (Santiago)* 48, n.° 1 (2015): 77-97.

Elliot, John. “Historia nacional y comparada”. *Historia y Sociedad* 6, (1999): 12-36.

Franceschini, Carla y Eduardo Godoy. “Análisis morfológico de las fotografías sobre la Guerra del Pacífico pertenecientes a la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional: Una ruptura del discurso visual del soldado chileno”. *Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y Subdirección de investigación*, (2019): 257-293.

Godoy, Eduardo. “Escenografía de guerra en la Guerra del Pacífico 1879-1884”. *Academia de Historia Militar*, (2017): 1-56.

Gómez, Rafael. “Comunicación y recepción de la Imagen en la prensa decimonónica. El apoyo iconográfico en la prensa española del siglo XIX”. *Icono 14 Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 1, n.º 1 (2003): 150-168.

Guzmán, Daniel. “La historia cultural como representación y las representaciones de la historia cultural”. *Cuadernos de Historia Cultural*, n.° 2 (2013): 17-22.

Herrera, Liliana. “Historia de la fotografía en el Perú”. *Lienzo*, n.º 008 (1988): 235-246.

Huanca-Arohuanca, Jesús. “Narrativas de guerra y resistencia: participación de la mujer austral del Perú en la Guerra del Pacífico”. *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico,* n.° 13 (2021): 50-59.

Ibáñez, Laura. “Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en occidente”. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología* 4*,* (2003): 173-200.

Ibarra, Patricio. “Prensa y propaganda en la Guerra del Pacífico: el Boletín de la Guerra (Arica-Tacna, diciembre 1879–mayo 1880)”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 27, n.° 2, (2023): 292-327.

Ibarra, Patricio. “Iconografía de guerra: Notas sobre la cultura visual en la prensa peruana y boliviana durante la Guerra del Pacífico”, en *Revista de historia (Concepción)* 29, n.° 2, (2022): 471-499.

Ibarra, Patricio. “Los corresponsales de guerra chilenos en la Guerra del Pacífico (1879-1883)”. *Estudios sobre el mensaje periodístico* 26, n.° 1, (2022): 147-155.

Ibarra, Patricio. “Nuestra vida es tan sobria como la de un espartano: La cotidianidad de los soldados chilenos en el desierto de Atacama en la Guerra del Pacífico (noviembre 1879-abril 1880)”. *História Unisinos* 24, n.° 1 (2020): 83-95

Jodelet, Denise. “Ciencias sociales y representaciones: Estudio de los fenómenos representativos y de los procesos sociales. De lo local a lo global”. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 2*,* n.° 8 (2018): 1-12.

Lara, Emilio. “El historiador y la fotografía: una relación antropológica”. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía,* n.° 15 (2015): 75-99.

Lara, Emilio. “La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología”. *Revista de Antropología Experimental* 10*,* n.° 5 (2005): 1-28.

Larget, Hugo. “Historia del daguerrotipo y de su viaje hacia Chile”. *Revista Espacio Regional* 17*,* n.° 2 (2020): 75-83.

López, Aramis. “¡Ojalá no tuviéramos un nuevo Tarapacá!: La cotidianidad del soldado chileno en la serranía peruana durante la Guerra del Pacífico (abril 1881-julio 1883)”. *Revista Universitaria de Historia Militar (RUHM)* 10, n.° 21 (2021): 206-230.

Marini, Candela. “War photography: Díaz & Spencer’s coverage of the War of the Pacific”. *Fotocinema*, n.° 22 (2021): 49-74.

Osorio, Camilo. “Movilización de San Fernando en la Guerra del Pacífico (1879-1884). La ruta del Regimiento Colchagua y del Batallón San Fernando”. *Cuaderno de Historia Militar,* n.° 4 (2008): 73-121.

Palma, Antonio. “Enrique Facio y el nacimiento de la fotografía de guerra en España”. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía* 9, (2014): 298-324.

Pérez, Tomás. “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”. *Memoria y Sociedad* 6, n.° 32 (2012): 17-30.

Ponce, Margarita. “Los niños durante la ocupación del ejército invasor chileno en la ciudad de Lima”. *Lienzo*, n.° 044 (2023): 153-161.

Raydan, Carmelo. “Origen y expansión mundial de la fotografía”. *Perspectivas,* n.° 1 (2013): 127-150.

Rodríguez, Cecilia. “Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico. Del registro medico a la estetización del cuerpo herido”. *Revista de Humanidades,* n.° 47 (2023): 229-256.

Rodríguez, Marco. “La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865)". *Clío redieris*, n.° 35 (2009): 1-15.

Sánchez, Juan. “Imágenes de la guerra del Rif (1921-1927) en la prensa ilustrada. La fotografía como elemento comunicativo”. *Historia y comunicación social* 26*,* n.° 2 (2020): 567-582.

Sosa, Silvina. “¿Cómo fue comunicada la guerra? Análisis comparado de la prensa satírica durante la Guerra contra Paraguay y la Guerra del Pacífico”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 27, n.° 2 (2023): 216-255.

Tapia, Ana María. “Aspectos económicos del periodo de ocupación 1881-1884”. *Academia de Historia Militar*, (2017): 1-49.

Tauzin, Isabelle. “Los hermanos Courret: reconstruyendo la trayectoria de la familia entre Peru y Francia”. *Amérique Latine: Histoire et Mémoire*, n.º 39 (2020): 1-11.

Valle, María Lucía. “Los «hijos de la guerra»: niños peruano-chilenos durante la ocupación de Lima (1881-1883)”. *Histórica* 41, n.° 1 (2017): 125-157.

Victorio, Emma. “El Perú Ilustrado y los héroes de la Guerra del Pacífico”. *Escritura y pensamiento* 35, n.° 17 (2014): 59-76.

Tesis

Gómez Gil, Patricio. “La representación heroica en la fotografía de la guerra del Pacífico”. Tesis de magister en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Pacheco Brito, Kevin. “Fotografía de guerra en el siglo XIX”. Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de Jaén, 2018.

Velasco Padial, Paula. “Experiencia estética y fotografía de guerra”. Tesis de doctorado en Estética y Antropología Filosófica, Universidad de Sevilla, 2016.

Velásquez Oswaldo, Pablo Cobeñas, Guísela Yábar, José Cárdenas y Manuel Villena. “Impacto en la sostenibilidad de la franja costera de Lima metropolitana por la ocupación del territorio: análisis tipológico de casos”. Informe final de investigación de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma, 2020.

Congresos

Del Valle, Félix. “Dimensión documental de la fotografía”. *Congreso Internacional sobre las Imágenes e Investigación Social*, organizado por Dr. José María Mora. México DF: Instituto de Investigaciones, 2002.

Páginas web

Rubira, Francisco. “Qué es el semitono y cómo utilizarlo en fotografía”. *El confidencial digital* (sitio web), 29 de noviembre del 2021, https://www.elconfidencialdigital.com/articulo/gadgets/que-es-semitono-como-utilizarlo-fotografia/20211129175920313455.html

Saona, Jonatan. “Oficiales peruanos”. *La Guerra del Pacífico 1879-1884 (Perú, Bolivia y Chile)* (blog), 31 de diciembre del 2017, https://gdp1879.blogspot.com/2017/12/oficiales-peruanos.html

Instituto Nacional de Estadística e Informática y Gobierno del Perú. “Atractivos turísticos”. *INE: Conociendo Tacna* (página web) https://proyectos.inei.gob.pe/web/biblioineipub/bancopub/Est/Lib0258/CAP07-01.htm