


## **Fotografías de la Guerra del Pacífico: Representaciones de gloria, sacrificio y derrota (1879-1883)**

**Photographs of the War of the Pacific:  
Representations of glory, sacrifice and defeat (1879-1883)**

Vergara-Alvarado, Josefa I.

Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile

jovergara@ucsc.cl

 <https://orcid.org/0009-0002-7010-3585>

Rubilar -Luengo, Mauricio E.

Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile

rubilarm@ucsc.cl

 <https://orcid.org/0000-0003-2244-0640>

### **Resumen**

Este artículo explora las representaciones simbólicas en las fotografías de la Guerra del Pacífico (1879-1884) desde una perspectiva sociocultural. A través de un análisis comparativo de doce imágenes tomadas por Eduardo Spencer y Eugène Courret, se examina cómo Chile y Perú utilizaron la fotografía para documentar y construir relatos sobre el conflicto. Utilizando el enfoque metodológico de Félix del Valle, que considera las dimensiones epistémica, simbólica y estética de las imágenes, el artículo ofrece una visión profunda de cómo estas fotografías han influido en la percepción histórica del conflicto. Las fotografías chilenas presentan un ejército victorioso, enfatizando

su cohesión y superioridad, mientras que las peruanas destacan el sufrimiento y la devastación ocasionados por el enemigo. Al situar la fotografía como una fuente clave, esta investigación proporciona una nueva perspectiva sobre la Guerra del Pacífico, destacando el papel crucial de las imágenes en la construcción de la memoria histórica y las narrativas nacionales de Chile y Perú.

**Palabras clave:** representación, fotografía, fotografía de guerra, Guerra del Pacífico.

### **Abstract**

This article explores symbolic representations in photographs of the War of the Pacific (1879-1884) from a sociocultural perspective. Through a comparative analysis of 12 images taken by Eduardo Spencer and Eugène Courret, it examines how Chile and Peru used photography to document and construct narratives about the conflict. Using Felix del Valle's methodological approach, which considers the epistemic, symbolic and aesthetic dimensions of the images, the article offers an in-depth view of how these photographs have influenced the historical perception of the conflict. The Chilean photographs present a victorious army, emphasizing its cohesion and superiority, while the Peruvian photographs highlight the suffering and devastation caused by the enemy. By situating photography as a key source, this research provides a new perspective on the War of the Pacific, highlighting the crucial role of images in the construction of historical memory and national narratives in Chile and Peru.

**Keywords:** representation, photography, war photography, War of the Pacific.

**Recibido:** 27 de diciembre de 2024 - **Aceptado:** 12 de mayo de 2025

## 1. Introducción

La invención de la fotografía en 1839 marcó un hito en la representación visual, inaugurando una nueva era para documentar la realidad social. Esta tecnología se consolidó rápidamente como herramienta fundamental en diversos ámbitos, incluidas las representaciones de conflictos bélicos, hasta entonces dominadas por el arte pictórico. En América Latina, su llegada durante el siglo XIX —en Perú en 1842 y en Chile en 1843— impactó de manera significativa en la construcción de identidades nacionales y en la memoria cultural regional, ofreciendo una perspectiva privilegiada para analizar los procesos históricos y sociales de la época.

La Guerra del Pacífico (1879-1884) constituye un caso singular para explorar la influencia de la fotografía en la construcción de narrativas visuales sobre conflictos bélicos. Aunque este conflicto ha sido ampliamente estudiado desde enfoques historiográficos tradicionales, el papel de la fotografía en la configuración de representaciones y en la

memoria histórica sigue siendo un terreno que exige atención. Como señala Godoy (2017):

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, sino 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 (Godoy, 2017: 9).

Desde esta perspectiva, la fotografía se presenta como una herramienta privilegiada para revelar dimensiones históricas que, en ocasiones, las narrativas escritas no logran captar en su totalidad. De esta manera, el presente estudio se enriquece con fuentes fotográficas inéditas de archivos peruanos, consultadas de forma presencial, lo que permite un análisis comparativo más matizado entre

las representaciones chilenas y peruanas. Este acceso a material poco explorado aporta hallazgos originales sobre la construcción simbólica de la memoria del conflicto y amplía el diálogo con la comunidad académica especializada, ofreciendo nuevas perspectivas de la percepción y representación de la guerra desde distintos contextos nacionales.

Diversas investigaciones han resaltado la relevancia de la fotografía como fuente histórica. En Chile, estudios recientes (Godoy, 2017; Franceschini, 2019, 2021; Rodríguez, 2023) han renovado el interés por la fotografía como recurso visual y simbólico para interpretar la Guerra del Pacífico. A nivel internacional, Marini (2021) ha destacado su influencia en la percepción pública y en la memoria colectiva; mientras que, en Perú, Babilonia (2006, 2016) ha aportado al entendimiento del impacto cultural y simbólico de la fotografía en la construcción de memorias colectivas sobre la guerra.

A partir de aquello, surgen varias interrogantes que este trabajo busca abordar. ¿En

qué consistió la fotografía de guerra en la segunda mitad del siglo XIX y cómo se desarrolló en el contexto de la Guerra del Pacífico? ¿Cuáles fueron los roles desempeñados por los principales fotógrafos del conflicto? ¿Cómo se manifiestan las representaciones simbólicas en las fotografías de Chile y Perú?

En respuesta, el artículo propone un análisis comparativo de trece fotografías de Eduardo Spencer y Eugène Courret, conservadas en el Museo Histórico Nacional de Chile, las Bibliotecas Nacionales de Chile y Perú, y el Instituto Riva-Agüero. El estudio examina los mensajes denotados y connotados de las imágenes, mostrando cómo estas revelan dimensiones históricas que las narrativas escritas no siempre captan. La hipótesis sostiene que las imágenes chilenas destacan cohesión, superioridad y orden militar, mientras que las peruanas enfatizan sufrimiento, destrucción e impacto humano, evidenciando el papel de la fotografía como instrumento para construir memoria histórica y significado social a largo plazo.



Finalmente, el análisis profundiza en cómo memoria, ideología y simbolismo se entrelazan en las imágenes, configurando relatos que continúan moldeando la percepción colectiva de la Guerra del Pacífico. El abordaje metodológico de la fotografía nos permite identificar particularidades en las representaciones visuales que habían permanecido invisibles debido al predominio de una perspectiva exclusivamente chilena, constituyendo un hallazgo relevante para la historiografía y para el debate académico sobre la fotografía como herramienta de documentación y construcción simbólica de los conflictos bélicos.

## **2. La fotografía: documento y representación histórica**

Roger Chartier (1991), uno de los principales exponentes de la historia cultural, sostiene que esta disciplina debe centrarse en las prácticas relacionales entre los individuos y los objetos culturales dentro de un contexto social determinado. En lugar de limitarse a extraer significados simbólicos, la historia

cultural se interesa por las acciones y discursos que configuran esas representaciones (Jodelet, 2018). En esta misma línea, Guzmán (2013) destaca la importancia del concepto de «representación» para comprender cómo las sociedades interpretan la realidad en un momento específico. Las representaciones, lejos de ofrecer una reproducción exacta del pasado, expresan construcciones sociales que reflejan presupuestos culturales y transmiten sentidos colectivos sobre los acontecimientos.

Desde esta perspectiva, la fotografía constituye un instrumento privilegiado para examinar la construcción simbólica de la realidad social. Las imágenes no solo registran hechos, sino que generan significados compartidos, permitiendo analizar cómo los individuos perciben y se relacionan con su entorno (Pérez, 2012). Desde su invención, la fotografía se consolidó como un medio fundamental para crear representaciones culturales, especialmente en el siglo XIX, cuando el acceso a la imagen se amplió gracias a la mecanización y al desarrollo

del capitalismo. Aunque originalmente se consideraba una reproducción objetiva de la realidad, estudios contemporáneos muestran que toda fotografía implica mediaciones: selección, encuadre y composición introducen elementos interpretativos que transforman la percepción del espectador (Freund, 1983).

Del Valle (2002) amplía esta visión al señalar que la fotografía, como medio óptico, excluye información sensorial que no puede representarse visualmente y reduce la tridimensionalidad, deteniendo tiempo y movimiento. De esta manera, la fotografía distorsiona la experiencia del espacio y del tiempo, presentándose más como representación de la realidad que un reflejo literal de ella. Burke (2005) enfatiza que las imágenes no deben interpretarse únicamente al estilo de reflejos de su época, sino como construcciones simbólicas profundamente condicionadas por contextos políticos, sociales y culturales.

La teoría de la imagen ha explorado con mayor profundidad estas dimensiones

simbólicas y perceptivas. Barthes (1980) distingue entre *studium*, la dimensión cultural e histórica de la imagen, y *punctum*, el detalle que conmueve o impacta singularmente al espectador, lo que permite comprender cómo las fotografías exceden su valor documental y adquieren fuerza simbólica y emocional. De igual manera, Sontag (2006) refuerza esta idea al sostener que las fotografías moldean la sensibilidad del público y condicionan la forma en que se interpreta la realidad a través de la mirada fotográfica.

Dubois (1994) argumenta que toda fotografía es un acto de representación que mediatiza la relación entre acontecimiento y espectador. Fontcuberta (2004) agrega que la fotografía moderna no transmite transparencia, sino que está atravesada por discursos ideológicos y tecnológicos que condicionan lo visible. Además, Flusser (2001) resalta el papel de la cámara como aparato que organiza la experiencia visual, determinando posibilidades de percepción e interpretación histórica.

Asimismo, la percepción y la forma han sido abordadas por diversos autores (Aumont, 1992; Villafañe, 1998; Arnheim, 1986; Munari, 1979; Gibson, 1974), quienes coinciden en que la organización visual comunica estructuras de significado inseparables de la percepción. Villafañe considera la imagen un fenómeno comunicativo complejo, donde interactúan lo icónico, lo simbólico y lo cultural; Dondis (1976) conceptualiza la «sintaxis de la imagen» como un lenguaje con reglas propias de composición, equilibrio y jerarquía. Mientras que Gibson resalta la interacción entre sujeto y entorno en la percepción visual, aportando una dimensión cognitiva esencial para comprender la recepción de las imágenes. Estas perspectivas evidencian cómo las fotografías, más allá de su función documental, se convierten en herramientas fundamentales para la construcción simbólica de la memoria y del imaginario social.

En consecuencia, la fotografía debe considerarse simultáneamente como documento y representación. En su doble condición —testimonial y discursiva—, las imágenes

participan activamente en la generación de significados, emociones y narrativas históricas. Su valor radica en la capacidad de influir en ideas, percepciones y comportamientos, moldeando el sentido colectivo (Freund, 1983; Bourdieu, 1965).

### **3. Irrupción de la fotografía: innovación y transformación cultural en Chile y Perú**

La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por los avances tecnológicos derivados de la Revolución Industrial y el contexto socioeconómico de la expansión de la clase burguesa. En un escenario influido por el auge del positivismo y el progreso científico, la fotografía emergió como una herramienta innovadora para la documentación histórica y la representación visual. Su llegada respondió al interés por capturar momentos, registrar la realidad y reflejar la visión científica y social de la época (Raydan, 2012).

El punto de inflexión en la historia de la fotografía ocurrió en 1826, con las primeras imágenes permanentes producidas por Joseph

Niépce. Sin embargo, el perfeccionamiento del daguerrotipo por Louis Daguerre en 1839 revolucionó el panorama fotográfico, permitiendo capturas más nítidas y precisas. El daguerrotipo, descrito como un «espejo con memoria», era una imagen positiva única que no podía duplicarse fácilmente (Bajac, 2011).

Inicialmente, una práctica elitista vinculada a las clases privilegiadas, la fotografía se democratizó con la expansión de las técnicas y el desarrollo de las industrias químicas y tecnológicas. Esto la transformó en una herramienta accesible para documentar la realidad y consolidar representaciones sociales (Tagg, 2005).

En Chile, la introducción del daguerrotipo en 1840 marcó un hito en la historia fotográfica nacional. Según Larget (2020), aunque su llegada enfrentó dificultades, como el naufragio de la corbeta L'Oriental Hydrographe, despertó un notable interés. Philogone Daviette, fotógrafo francés establecido en Valparaíso en 1843, jugó un

papel clave en este proceso. Posteriormente, José Dolores Fuenzalida se convirtió en el primer daguerrotipista chileno permanente, estableciendo un estudio fundamental para la expansión de esta práctica en el país (Rodríguez, 2001; Gesualdo, 1990).

En 1845, los hermanos Ward, de Estados Unidos, mejoraron tanto la calidad técnica como la dimensión artística de los daguerrotipos en Chile. Fotógrafos como Christian Valck y Gustavo Ramírez capturaron imágenes de comunidades indígenas, dejando valiosos legados documentales y culturales. A partir de la década de 1870, la invención de la placa seca de gelatina permitió a fotógrafos como Emilio Garreaud y Eduardo Spencer destacar en la inclusión de imágenes en periódicos y revistas ilustradas (Larget, 2020).

En Perú, la fotografía también avanzó gracias a factores económicos y sociales vinculados al auge del comercio del guano y la llegada de inmigrantes europeos. El daguerrotipo se introdujo en Lima en 1842, con figuras como Maximiliano Danti y fotógrafos extranjeros

como Benjamin Franklin Pease y Emilio Garreaud liderando innovaciones técnicas y estilísticas en la fotografía. Durante la década de 1860, los hermanos Courret sobresalieron en la ilustración fotográfica de temas históricos (Herrera, 1988). De acuerdo con Schwarz (2017), en este contexto, la técnica del colodión húmedo y publicaciones como la revista *El Correo del Perú* (1871-1876) utilizaron la fotografía para documentar acontecimientos sociales y políticos.

En definitiva, la expansión de la fotografía en Chile y Perú reflejó una evolución técnica, así como un fenómeno social y cultural. La fotografía se consolidó como un recurso para documentar, innovar y reforzar identidades nacionales, contribuyendo a la representación de la historia en ambos países.

#### **4. Instantáneas del XIX: La fotografía de guerra en el contexto de la Guerra del Pacífico**

La fotografía de guerra en el siglo XIX surgió como una herramienta innovadora para documentar los conflictos bélicos en un período

marcado por profundos cambios técnicos, sociales y políticos. Desde sus inicios, las imágenes fotográficas fueron un recurso poderoso para construir narrativas, evocar emociones y reforzar identidades nacionales, capturando tanto escenas de violencia y heroísmo como la vida cotidiana en los campos de batalla, reflejando los efectos humanos y materiales del conflicto (Gómez, 2017; Velasco, 2016).

Pacheco (2018) indica que la guerra México-Estados Unidos (1846-1848) constituye uno de los primeros conflictos en los que la fotografía desempeñó un papel relevante en el registro visual de los eventos. A pesar de las limitaciones técnicas de los primeros procedimientos fotográficos—como daguerrotipos y colodión húmedo—, los fotógrafos lograron documentar imágenes que ofrecieron una aproximación única a la experiencia bélica. Posteriormente, durante la guerra de Crimea (1853-1856) y la guerra civil estadounidense (1861-1865), la fotografía alcanzó su máximo potencial, con autores como Roger Fenton y Matthew B. Brady produciendo imágenes cargadas de simbolismo, dramatismo y heroísmo (Palma, 2014).

En América Latina, la fotografía de guerra fue crucial para documentar conflictos como la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), la Conquista del Desierto argentina y, especialmente, la guerra del Pacífico (1879-1884). En estos enfrentamientos se generó un corpus significativo de imágenes que registró los eventos y sus secuelas humanas, sociales y políticas, construyendo significados que iban más allá de la mera documentación. Las fotografías de Eugène Courret y Eduardo Spencer capturaron escenas de batalla, destrucción y vida cotidiana de los soldados, evidenciando tanto el sacrificio como el impacto devastador de los conflictos (Franceschini, 2021; Marini, 2021).

A pesar de las limitaciones técnicas de la época, los fotógrafos lograron producir imágenes de gran valor documental y emocional. Muchas de estas fotos fueron planificadas o construidas, pero ofrecieron una visión significativa de la experiencia bélica, mostrando la destrucción, el desplazamiento de poblaciones y los elevados costos humanos de los conflictos. Estos

registros contribuyeron a los relatos que, en ocasiones, idealizaban el heroísmo y la victoria, y en otras reflejaban el sacrificio y desgaste de las poblaciones en guerra (Babilonia, 2006; Velasco, 2016; Cid, 2021).

Courret y Spencer fueron los fotógrafos más destacados en la documentación visual de la Guerra del Pacífico, aunque otros como Rodrigo Castillo, Félix Leblanc y Augusto Reinken también desempeñaron un papel relevante. Según Franceschini y Godoy (2019), sus imágenes, difundidas a través de periódicos, revistas y exposiciones, no solo capturaron la realidad inmediata de los conflictos, sino que contribuyeron a la construcción de percepciones públicas y nacionales. Este diálogo entre documentación y representación visual se complementa con estudios recientes en historia visual y enfoques transnacionales, que muestran cómo la circulación de imágenes y su recepción en diferentes contextos contribuye a la construcción de memorias colectivas (Marini, 2021; Ibarra, 2022; Franceschini, 2023).



En Chile, las fotografías de Spencer se difundieron en periódicos como *El Mercurio* y *El Nuevo Ferrocarril*, así como en medios internacionales como *The London Illustrated News* y *La Ilustración Española y Americana* (Franceschini y Godoy, 2019). Courret, por su parte, comercializó imágenes de la destrucción de Chorrillos a través de la prensa europea y su propio estudio fotográfico. Estas fotografías también circularon en álbumes familiares y *carte de visite*, fortaleciendo la conexión emocional entre los soldados y sus familias, y contribuyendo a la perdurabilidad de la memoria del conflicto. De manera complementaria, estudios recientes sobre fotografía bélica y propaganda muestran cómo estas imágenes entraron en los hogares y moldearon la percepción pública de la guerra, reforzando narrativas de heroísmo y sacrificio (López, 2022; Babilonia, 2016).

## 5. La representación fotográfica de la Guerra del Pacífico

Las fotografías de la Guerra del Pacífico son testimonios visuales fundamentales que

documentan un conflicto clave en la historia de Perú y Chile. El análisis se centró en doce imágenes, entre retratos y vistas, tomadas por los fotógrafos Eduardo Spencer y Eugène Courret, y conservadas en el Museo Histórico Nacional de Chile, la Biblioteca Nacional de Chile y Perú, y el Instituto Riva-Agüero. Bolivia se excluyó de este estudio debido a la escasez de material fotográfico disponible, lo cual dificulta una comprensión integral del conflicto, especialmente considerando su retirada temprana del escenario bélico, que redujo aún más la cantidad de documentos visuales.

El marco metodológico utilizado se basa en la propuesta de Félix del Valle (2002), quien entiende la fotografía como un testimonio histórico que revela la complejidad de las imágenes a través del tiempo. Del Valle propone tres modos de análisis fundamentales: 1) el modo epistémico, que se refiere al mensaje denotado, o la información visual-literal contenida en la imagen; 2) el modo simbólico, que abarca los elementos connotados, tales como los aspectos míticos, religiosos

e ideológicos presentes; y 3) el modo estético, que hace referencia a las sensaciones y emociones provocadas por la imagen en el espectador.

Al integrar estas dimensiones, el análisis fotográfico permite una comprensión más profunda de la fotografía como testimonio histórico, fusionando información factual, símbolos culturales y la experiencia estética. En este sentido, el analista asume el rol de mediador entre la imagen y su audiencia, desvelando significados que van más allá de la mera representación visual, lo que facilita una interpretación más enriquecida de los eventos representados.



## Imagen 1. Curayacu



Fuente: Eduardo Spencer, «Curayacu», 1880. Fotografía Patrimonial, AF-143-93. Museo Histórico Nacional

La fotografía de Eduardo Spencer, tomada el 22 de diciembre de 1880, captura el campamento recién establecido del ejército chileno en Curayacu, en un momento decisivo previo a la Campaña sobre Lima durante la Guerra del Pacífico. Este período representó la fase final de los preparativos para las batallas que definirían el curso del conflicto, con la captura de Lima como un objetivo estratégico fundamental para Chile (Sater, 2016).

Las tropas chilenas, bajo las indicaciones de Manuel Baquedano, evaluó diversos puntos cercanos a Lima para realizar un desembarco masivo, decidiendo finalmente por Curayacu. En la segunda quincena de diciembre, la escuadra chilena comenzó a transportar las divisiones del ejército desde Arica, Pisco y Paracas hacia Curayacu, mientras que la brigada de Patricio Lynch avanzaba por tierra desde Pisco hacia Chilca (Mellafe y Pelayo, 2007).

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. Desde una perspectiva epistémica, la fotografía de Spencer, capturada con un plano amplio, presenta a un grupo de hombres pertenecientes al campamento militar chileno de Curayacu. En primer plano, algunos jóvenes disfrutaban de un breve descanso, sus posturas relajadas y vestimenta informal, ofreciendo una visión íntima de la vida cotidiana en el campamento. Al fondo, las tiendas de campaña y los caballos dispersos en el paisaje subrayan el sentido de convivencia y la rutina compartida, mientras que los valles en la distancia refuerzan el entorno natural y las difíciles condiciones en las que se preparan para la campaña sobre Lima.

En el plano simbólico, 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.

Desde un punto de vista estético, la composición visual, tomada por Spencer desde una elevación, aporta una sensación de camaradería y calma. La distribución de los soldados y el entorno natural crean una atmósfera de unidad, sugiriendo que, a pesar de los desafíos que enfrentan, los soldados se encuentran fortalecidos por sus victorias previas. Para el público chileno de la época, la imagen probablemente evocó un sentimiento de orgullo y confianza en la capacidad del ejército para afrontar las dificultades futuras. Esta fotografía se convierte así en un símbolo visual de la determinación y la resiliencia de los soldados chilenos en su lucha por Lima.

## Imagen 2. Regimiento de Colchagua



Fuente: Eduardo Spencer, «Regimiento de Colchagua», 1881. Fotografía Patrimonial, AF-54-68. Museo Histórico Nacional

En enero de 1881, la campaña sobre Lima alcanzó un punto de inflexión con la consolidación de Lurín como un enclave estratégico clave para el ejército chileno. La posición en Lurín, rica en recursos, permitió a las fuerzas chilenas asegurar un terreno clave en su avance hacia la capital peruana (Soldán, 1979, Vol. 3: 15). En este contexto, el Regimiento de Colchagua jugó un papel crucial, respaldando a las tropas chilenas en la conquista de territorios en Perú, particularmente en las regiones de Tarapacá y el interior de Perú entre 1879 y 1881. Según Osorio (2008), su intervención fue decisiva en las batallas de Chorrillos y Miraflores.

La fotografía de Eduardo Spencer captura un momento clave: el instante en que el valiente Regimiento Colchagua chileno cruza con determinación el puente de Lurín, sellando con firmeza su inminente llegada a la capital. Este episodio encarnó un avance táctico, estableciendo el inicio de una serie de movimientos estratégicos que definirían el curso de la campaña (Sater, 2015). Desde la perspectiva epistémica, 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 auditivo a la escena. La visión panorámica, además, subraya no solo el tamaño del puente, sino también el entorno que rodea esta destacada pieza histórica de ingeniería.

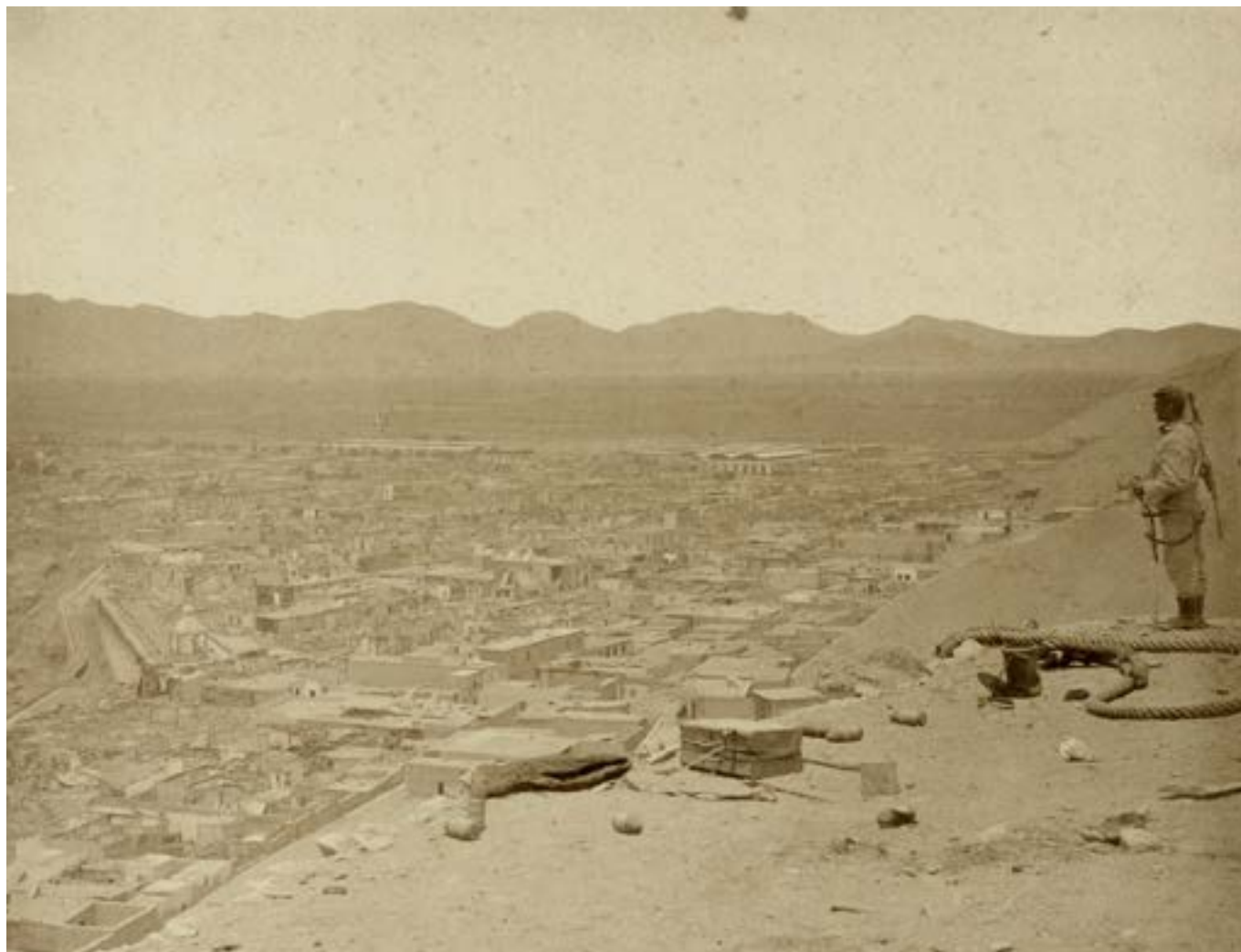
Desde un enfoque simbólico, la fotografía subraya el poderío militar del Regimiento Colchagua y, por extensión, del ejército chileno. La meticulosa disposición de los soldados y la uniformidad en sus filas representan una fuerza disciplinada, lista para el combate, encarnando la noción de una «nación en armas». La banda de guerra refuerza este simbolismo, mientras que la densa concentración de soldados sobre

el puente de Lurín comunica la ocupación del territorio peruano. Esta escena retrata una expansión territorial, proyectando la determinación y el poder militar chileno, sugiriendo que la ocupación es parte de un proyecto militar más amplio y profundo, basado en la fuerza y la voluntad de avanzar.

Desde una perspectiva estética, la imagen evoca una sensación de superioridad y orgullo para el público chileno al contemplarla. Transmite una impresión de orden y disciplina militar, lo cual podría haber inspirado confianza en la capacidad del ejército chileno. El encuadre seleccionado por Spencer 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 de las tropas chilenas como una fuerza formidable, sino que también puede haber infundido un sentido de determinación y optimismo en el pueblo sobre el progreso de la campaña militar.



### Imagen 3. Chorrillos



Fuente: Eduardo Spencer, «Chorrillos», 1881. Fotografía Patrimonial, AF-54-24. Museo Histórico Nacional

La Batalla de Chorrillos, acontecida el 13 de enero de 1881 en los alrededores del Morro Solar, representó un punto de inflexión crucial en la Guerra del Pacífico. Enfrentó a las fuerzas chilenas, lideradas por el general Manuel Baquedano, contra el líder peruano Nicolás de Piérola en un intento decisivo por capturar Lima y derrotar a las fuerzas aliadas. El enfrentamiento comenzó con un intenso bombardeo naval por parte de la armada chilena, que debilitó las defensas peruanas y causó desorganización entre sus tropas. Los buques chilenos, bajo el mando del almirante Galvarino Riveros, bombardearon las posiciones peruanas, facilitando así el avance hacia la capital (Sater, 2016).

Al iniciar el ataque terrestre, la infantería chilena encontró una fuerte resistencia de los soldados peruanos. Combates intensos cuerpo a cuerpo marcaron el avance chileno, mientras que la segunda división concentró esfuerzos contra las fuerzas de Cáceres en San Juan. A pesar de la tenaz defensa peruana, los chilenos lograron tomar el control del Morro de San Juan, asegurando el flanco

derecho de la defensa y empujando a las tropas peruanas hacia Chorrillos (Bulnes, 1914, Vol. II: 644-645).

La batalla en Chorrillos fue feroz, luchándose calle por calle, y duró cerca de tres horas, dejando el próspero balneario en ruinas. Al final del día, se contabilizaron aproximadamente 10.000 bajas, de las cuales 4.000 eran muertos (Mellafe y Pelayo, 2007).

Desde una perspectiva epistémica, 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 notable de un soldado chileno en primer plano destaca visualmente.

En el ámbito simbólico, 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 encarnar la conquista y la victoria, capturada desde una perspectiva elevada que abarca la extensión de la ciudad asolada.

Desde un punto de vista estético, la imagen se caracteriza por su composición dramática. La presencia del soldado chileno en el primer plano, dominando el paisaje, crea una narrativa visual de conquista monumental. La perspectiva elevada de Spencer desde el Morro Solar acentúa el dominio total sobre la ciudad, sugiriendo una victoria sin igual. Sin embargo, el contraste entre el soldado y la ciudad devastada invita a una reflexión más profunda sobre los efectos de la guerra. Aunque la imagen podría haber suscitado sentimientos de orgullo nacional por la victoria, también plantea preguntas sobre el precio de esa conquista.

### Imagen 4. Campo de Batalla



Fuente: Eduardo Spencer, «Campo de batalla», 1881. Fotografía Patrimonial, AF-54-74. Museo Histórico Nacional

La batalla de Miraflores, librada el 15 de enero de 1881 en las cercanías de Lima, Perú, fue un enfrentamiento clave durante la Guerra del Pacífico. Luego de la derrota sufrida en las batallas de San Juan y Chorrillos, las fuerzas peruanas se replegaron hacia una segunda línea de defensa ubicada en las colinas de Miraflores, a solo unos pocos kilómetros de la capital. A pesar de contar con alrededor de 6.000 hombres, la fortaleza de esta línea defensiva era limitada, con trincheras mal fortificadas y pocos cañones (Bulnes, 1914, Vol. II: 682).

El ejército chileno, bajo el mando del general Manuel Baquedano, enfrentó una feroz resistencia de las tropas peruanas dirigidas por Nicolás Piérola. A pesar del terreno accidentado, la superioridad numérica y la mejor preparación militar chilena permitieron la captura de Miraflores y la huida de Piérola antes de la caída de Lima (Mellafe y Pelayo, 2007). La Tercera División chilena, comandada por Pedro Lagos, jugó un papel decisivo, aunque sufrió altas bajas, con cerca del 28 % de sus efectivos heridos o muertos,

incluido el coronel Juan Martínez. Las bajas peruanas también fueron considerables, con estimaciones de hasta 6.000 muertos (Sater, 2016).

Desde una perspectiva epistémica, 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.

En términos simbólicos, la imagen adquiere un poder significativo al representar la crudeza inherente al conflicto. La presencia de soldados caídos y heridos de ambos bandos sugiere un sufrimiento compartido y una humanidad común frente a la tragedia. Más allá de la simple constatación de la violencia, la fotografía transmite un mensaje sobre la resistencia humana, el coraje y la capacidad

de supervivencia en medio de la adversidad. Así, la imagen no solo documenta el evento, sino que, a través de la presencia de los combatientes, refleja la fortaleza del espíritu humano ante las circunstancias extremas de la guerra, simbolizando la perseverancia de los soldados chilenos, así como la dignidad en la lucha del ejército peruano.

resonando profundamente en la conciencia colectiva.

Estéticamente, 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 registrada por Spencer y la expresividad palpable de los soldados invitan a una contemplación del costo humano del conflicto, provocando una resonancia emocional 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,

**Imagen 5. Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico**



Fuente: Eugène Courret, «Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico», 1881. Sala Medina. Biblioteca Nacional Digital de Chile.

Disponible en web: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315713.html>

El 13 de enero de 1881, las tropas chilenas rompieron las defensas peruanas, lo que obligó a la retirada de las fuerzas locales. Chorrillos, un balneario frecuentado por la élite limeña y de gran valor estratégico, fue devastado durante la ocupación chilena. La violencia no se limitó al ámbito militar, sino que se tradujo en un castigo severo a la población y al territorio.

El historiador Mariano Soldán relata:

Después de la toma del Morro Solar, los chilenos bajaron a Chorrillos, que encontraron completamente desguarnecida, lo cual les permitió entregarse a una verdadera orgía, no exenta de crímenes, violaciones, asaltos, robos, destrucción e incendios, cuyas llamas se elevaban al cielo iluminando la distancia hasta Miraflores (Soldán, 1979, Vol. 3: 66)

En paralelo, Sater (2016) resalta los conflictos internos entre los soldados chilenos, originados por el saqueo, el abuso de licor y los enfrentamientos sobre mujeres peruanas.

Muchos soldados, ebrios y fuera de control, saquearon incluso las casas de neutrales, cometiendo agresiones sexuales y robos. Esta violencia interna evidencia no solo la brutalidad del conflicto, sino también las dificultades de los oficiales chilenos para mantener el orden entre sus tropas.

Desde una perspectiva epistémica, 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, la batalla de Chorrillos se convierte en un emblema de la devastación indiscriminada. El próspero balneario transformado en ruinas representa la destrucción física, pero también una separación con el pasado colonial. La estatua de Colón,

un símbolo de la colonización y la expansión europea, adquiere una nueva significación: la quiebra de la narrativa colonial en el contexto de una crisis nacional. La imagen de Courret refleja esta fractura cultural y social en Lima, destacando la ruptura simbólica entre el pasado y el violento presente.

al representar visualmente el alto costo de la ocupación chilena.

A partir de un punto de vista estético, la fotografía de Courret va más allá de la simple documentación. La composición cuidadosa y el uso de encuadres inusuales, como el enfoque desde abajo (en contraste con las alturas comúnmente empleadas en la fotografía chilena), transmiten la carga emocional del momento. En particular, la imagen de la estatua decapitada resulta un testimonio visual de la deconstrucción de antiguos mitos y el surgimiento de nuevas interpretaciones. Esta representación tiene el poder de evocar diversas emociones en el público peruano, desde la resistencia hasta el aferramiento a la identidad nacional. Además, su fuerza simbólica podría haber resonado internacionalmente, generando simpatía y solidaridad con la causa peruana



### **Imagen 6. Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881**



Fuente: Eugène Courret, «Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881», 1881. Catálogo General, F/985.061/Ch76/15. Biblioteca Nacional del Perú



Otro trabajo fotográfico de Eugène Courret, fechado en 1881, emerge como una ventana singular hacia las transformaciones históricas de su época, sirviendo de medio eficaz para transmitir la complejidad de las consecuencias de la guerra en la identidad y memoria colectiva de la región. La tragedia de este enfrentamiento alcanzó incluso los rincones más sagrados de la sociedad, como las venerables capillas. La destrucción de estos espacios de culto significó la pérdida física de edificaciones religiosas, generando un profundo impacto simbólico y cultural en la identidad comunitaria y espiritual de la región. Antaño lugares de ceremonias y celebraciones, estas capillas se redujeron a escombros, convirtiéndose en testimonios silenciosos del sufrimiento y la devastación que dejó la guerra (Ahumada, 1885, Vol. 3: 481). Un aspecto destacado por McEvoy (2011) es cómo los eventos de Chorrillos y Miraflores ilustran lo que ella denomina el «tiempo del engrandecimiento de Chile». En esta visión, las víctimas de Chorrillos y Miraflores fueron interpretadas como destinatarias de la misericordia divina, lo que

reforzaba la idea de que el sacrificio humano formaba parte de un propósito mayor de la nación chilena.

Desde la óptica epistémica, 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, la batalla de Chorrillos adquiere mayor resonancia al interpretarse como una instantánea histórica. El otrora próspero balneario de la élite limeña, ahora reducido a escombros, se convierte en un emblema de la devastación indiscriminada del conflicto. En medio de esta desolación, la capilla casi intacta se alza a modo de símbolo

de resistencia y esperanza, representando la fuerza espiritual del pueblo peruano ante la invasión extranjera. La supervivencia de la capilla frente a la destrucción resalta la capacidad de la fe para perdurar, incluso en los momentos más oscuros de la historia, encapsulando la fortaleza del espíritu humano y evocando la importancia de encontrar luz en medio de la adversidad colectiva.

En términos estéticos, la obra de Courret trasciende la mera documentación visual, especialmente al considerar su impacto emocional en el público peruano. La cuidadosa composición y elección del encuadre revelan la devastación material, transmitiendo la profundidad del momento, suscitando una variedad de reacciones en el espectador. La captura desde una perspectiva baja, en lugar de una vista elevada, establece una conexión más íntima con el sufrimiento y la humanidad representados en la imagen. Esta decisión estética probablemente generó una respuesta intensa en el público peruano, despertando simpatía, indignación y solidaridad ante la injusticia y el dolor retratados.

### Imagen 7. Vista de la glorieta de Chorrillos



Fuente: Eugène Courret, «Vista de la glorieta de Chorrillos», 1881. Archivo Histórico Militar. Centro de Estudios Históricos Militares del Perú.

La imagen que estamos analizando refleja la profunda marca que dejaron la violencia y el conflicto en esta próspera localidad costera. Como se mencionó previamente, Chorrillos era un destino de lujo frecuentado por las élites de Lima. No obstante, a través de esta fotografía, nos enfrentamos a una realidad completamente distinta, una devastación que trastoca la identidad de este lugar (Sater, 2016).

Las instrucciones transmitidas a las tropas chilenas para arrasar Chorrillos, la segunda línea de defensa de Lima, fueron inequívocas y firmes. El líder máximo de la escuadra chilena, Galvarino Riveros, dejó constancia de ello en una carta dirigida al Cochrane en la que instruía «bombardear esa población hasta reducirla toda ella a ceniza» (Ahumada, 1885, 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 por el ejército chileno.

A partir de una postura epistémica, la instantánea nos sumerge en los escombros y en edificaciones elegantes y suntuosas de la élite limeña, 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, que permanece intacta, rodeada por bancas que muestran un espacio potencialmente utilizado como mirador.

En un plano simbólico, la glorieta del Malecón adquiere un significado más profundo al considerar su papel dentro de la vida social de Chorrillos. Corresponde a una estructura arquitectónica, un emblema de identidad y resistencia. Durante aquel período, probablemente servía como un espacio de interacción comunitaria, consolidándose como

un ícono del balneario de la élite limeña. Su permanencia en medio de la devastación encarna la resiliencia del pueblo peruano ante la invasión chilena. La imagen de la glorieta sobreviviente se convierte así en un tangible testimonio de la vida cotidiana previa al conflicto y un símbolo cultural que evoca la esperanza, incluso en medio de la desolación.

Desde una perspectiva estética, revela una intención profunda de rescatar un elemento arquitectónico que encarna la identidad y la memoria cultural limeña. La yuxtaposición consciente, por parte de Courret, de este símbolo con la desolación circundante añade complejidad histórica, estableciendo un vínculo emocional palpable con la audiencia de las clases acomodadas. 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.

### Imagen 8. Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación



Fuente: Eugène Courret, «Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación», 1882. Colección Egalde.

Instituto Riva-Agüero



En la campaña militar sobre la conquista de Lima, el Batallón Victoria se consolidó rápidamente como una de las fuerzas más destacadas del ejército chileno, simbolizando el fervor patriótico que caracterizaba a la sociedad chilena en ese momento (Mallea, 2008). Esta unidad militar fue protagonista en algunas de las batallas más emblemáticas de la guerra, incluyendo las de Chorrillos y Miraflores, en las que demostró su capacidad de combate. Además, una de sus compañías participó en la batalla de Huamachuco en 1883, un enfrentamiento crucial que anticipó la firma del Tratado de Ancón, formalizando el fin del conflicto (Bulnes, 1914, Vol. 3: 173, 486). Al finalizar la guerra, el regreso del Batallón Victoria a San Bernardo fue celebrado con homenajes, destacando a sus jefes como figuras clave para la victoria, debido a su liderazgo y capacidad para mantener la disciplina y cohesión en el campo de batalla (Mallea, 2008).

Desde la perspectiva epistémica, los oficiales chilenos emergen con claridad gracias a sus distintivos uniformes, meticulosamente

alineados en filas ordenadas. Algunos ocupan asientos en la primera fila, mientras que otros se yerguen en posición de pie detrás de ellos, creando una composición visualmente impactante. También se observan en la esquina superior izquierda dos hombres, aparentemente civiles peruanos. En el epicentro de esta escena, resplandece el estandarte del batallón, adornado con el distintivo escudo chileno, ejerciendo un dominio innegable como punto focal. De fondo, se distinguen las pequeñas columnas de una estructura arquitectónica elegante, que caracteriza el encanto del balneario de Chorrillos.

A partir de un enfoque simbólico, la fotografía encapsula los temas de orden y autoridad militar que marcaron la ocupación chilena en territorio peruano. La presencia del estandarte del batallón y los uniformes —inspirados en la moda militar europea— refuerzan la noción de una imposición jerárquica por parte de Chile. Estos elementos sugieren una visión de la toma a modo de extensión de la superioridad cultural y poderío militar de Chile, mostrando al ejército como una fuerza

civilizadora en territorio extranjero. Este simbolismo profundiza las narrativas de poder y subordinación que caracterizaron la ocupación de Chorrillos y, en un contexto más amplio, la relación entre Chile y Perú a lo largo del conflicto, en contraste con la presencia de los civiles peruanos observados.

Desde una perspectiva estética, 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 Perú, transmitiendo una sensación de poder y una presencia militar imponente. Es importante tener en cuenta que el fotógrafo Eugène 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 (Babilonia, 2016: 13).



## Imagen 9. Lima



Fuente: Eduardo Spencer, «Campo de batalla», 1881. Fotografía Patrimonial, AF-143-142. Museo Histórico Nacional

Durante la campaña sobre Lima, que culminó con la captura de la capital en enero de 1881, las fuerzas chilenas enfrentaron una resistencia peruana que se desplegó en distintos frentes estratégicos. Un punto clave en esta defensa fue la fortaleza Piérولا, ubicada en el distrito del Rímac, que jugó un papel central en la contienda. Dirigida por Nicolás Piérولا, la protección se estructuró en dos líneas principales: una de 16 kilómetros en San Juan, cerca de Chorrillos, y la segunda línea en las cercanías de Lima. La fortaleza, que contaba con cañones de gran calibre, representaba un bastión importante para la defensa de la capital peruana. Sin embargo, la dificultad para utilizar estos cañones —debido al temor de dañar la ciudad— limitó la efectividad de la resistencia (Sater, 2016: 303).

La ocupación chilena de Lima significó un cambio notable en la dinámica de la guerra. Con la caída de Chorrillos y otras posiciones clave, el control chileno en la región se consolidó rápidamente. El 17 de enero de 1881, las tropas chilenas, bajo el mando del

general Manuel Baquedano, ingresaron a Lima. Si bien las fuentes indican que estas restauraron el orden después de disturbios iniciales, no se puede pasar por alto la fragilidad política en Perú durante esos días (Marini, 2021).

La guerra exacerbó las fragmentaciones políticas en Perú. La falta de cohesión entre las diversas facciones de poder —bajo los líderes Piérولا en el centro, Montero en el norte y Solar en el sur— contribuyó a una resistencia ineficaz. Esta debilidad facilitó la ocupación chilena, al mismo tiempo que generó tensiones sobre el liderazgo futuro del país. A pesar de los esfuerzos chilenos por obtener una rendición total de las autoridades peruanas, la respuesta de los jefes locales —primero Piérولا y luego Francisco García Calderón— transformó lo que inicialmente se había planteado como una ocupación temporal en una presencia militar prolongada (Guerra, 1991: 151).

Bajo una perspectiva epistémica, 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, se capturan elementos clave, como el prominente cañón Vavasseur de avancarga de ciento cincuenta libras, que, según Sater (2016), proviene de la embarcación La Independencia. También se observan 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 los reyes, el río Rímac, una especie de plaza de toros y alamedas. Estos detalles son fácilmente discernibles y nos brindan una visión general de la extensión e importancia de la capital de Perú, tanto en términos urbanísticos como poblacionales.

Con respecto al enfoque simbólico, la fotografía va más allá de ser una simple documentación de la ocupación. La representación del cañón capturado de la fortaleza Piérola, cuyas fallas estratégicas se evidencian en su incapacidad para defender Lima, simboliza la vulnerabilidad de las fuerzas peruanas.

Este elemento resalta el fracaso de la defensa ante la sorpresa del ataque chileno, que llegó por el sur en lugar del esperado norte. La bandera chilena, izada por uno de los soldados, reafirma la ocupación y la victoria, así como la imposición del nuevo orden militar y territorial. La fotografía se convierte en una afirmación visual de la derrota peruana y del dominio chileno sobre un territorio que hasta entonces era símbolo de la capitalidad virreinal.

Desde una perspectiva estética, 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 de la panorámica podrían haber transmitido una sensación de dominio y control de un territorio que aparentaba ser inexpugnable, lo cual habría resonado especialmente en la conciencia nacional dada la historia militar de Chile. La vista que registra Spencer, desde la fortaleza, ofreció 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, el orden cuidadoso 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.

### Imagen 10. Entrada a Lima



Fuente: Eduardo Spencer, «Entrada a Lima», 1881. Fotografía Patrimonial, AF-54-51. Museo Histórico Nacional

El 17 de enero, el 1er Regimiento de Artillería ingresó a Lima en un desfile vespertino de las tropas chilenas, caracterizado por la disciplina y el orden, en un contexto de silencio absoluto de las bandas militares, que evitaron entonar himnos para no exacerbar el resentimiento peruano. No obstante, al izar la bandera chilena en los cuarteles asignados, algunos regimientos, con voz baja, entonaron la canción nacional (Sater, 2016).

Tras negociaciones con el alcalde limeño Rufino Torrico, Baquedano aseguró la entrega de la ciudad, desplegando las tropas más disciplinadas, como el 1er Regimiento de Artillería, que ocuparon cuarteles y otros edificios públicos, entre ellos la Biblioteca Nacional, la Escuela de Ingenieros y el Palacio de la Exposición (Guerra, 1991).

En el plano epistémico, la fotografía que documenta la entrada detalla con precisión la disposición estratégica de las artillerías chilenas y la organización de los hombres a caballo. La presencia de un joven con un canasto, probablemente un vendedor

ambulante, en el centro de la composición, añade un elemento humano que enriquece la narrativa visual. Se encuentran en un lugar amplio, con vegetación, evidenciando en las pequeñas arquitecturas del Parque de la Exposición, reflejando la visión elegante de la ciudad limeña.

Bajo una perspectiva simbólica, la imagen refuerza la superioridad militar de Chile, destacando los uniformes impecables y la majestuosidad de los caballos, símbolo de poderío. El joven que se encuentra en el centro de la escena puede interpretarse como un representante de la población local, sugiriendo su vulnerabilidad y sorpresa ante la ocupación extranjera. Este contraste simboliza la imposición de una nueva fuerza, que transforma la vida cotidiana y altera la dinámica social, cambiando para siempre la percepción de la ciudad y su gente frente los invasores.

Desde un punto de vista estético, la composición ordenada de la fotografía de Spencer y la integración de la arquitectura limeña en



el fondo crean un equilibrio visual entre lo militar y lo civil. Este contraste genera un impacto que intensifica la carga emocional e interpretativa de la imagen. La fotografía tiene el potencial de haber generado sentimientos de orgullo y análisis, especialmente en el público chileno, sobre la ocupación y las implicaciones del poder militar en un contexto urbano. Probablemente, evocó una mezcla de victoria y reflexión acerca del dominio territorial y los cambios sociales en Lima.

### Imagen 11. Lima



Fuente: Eduardo Spencer, «Lima», 1881. Fotografía Patrimonial, AF-143-151. Museo Histórico Nacional

El establecimiento del cuartel general en el Palacio de los Virreyes refleja la consolidación del poder chileno en el corazón del Perú, mientras que la sucesión de mandos, desde Baquedano hasta Lynch, subraya la continuidad del dominio militar (Soldán, 1979, Vol. 3).

Basándonos en un punto de vista administrativo, la intervención chilena en las estructuras de poder peruanas fue inmediata. La toma de cargos clave, como la Comisaría de Marina y la Diputación del Comercio, dejó claro el intento de Chile de ejercer control sobre las instituciones gubernamentales y económicas del país. La reapertura del puerto y la exoneración de impuestos a las mercancías chilenas reflejan medidas estratégicas para asegurar el control territorial y la explotación económica del Perú, lo que permitió que los ingresos aduaneros fluyeran en beneficio de Chile (Guerra, 1991).

El control económico y político no se limitó solo a la ocupación militar, sino que también fue acompañado de una reorganización

administrativa destinada a mantener el orden y maximizar los recursos para prolongar el dominio chileno. Este periodo reflejó una estrategia militar y una transformación profunda en las dinámicas sociales y políticas del Perú, que estuvo marcada por la imposición de autoridades chilenas y la reestructuración de las instituciones peruanas (Soldán, 1979, Vol. 3).

Desde una perspectiva epistémica, 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 en el palacio, 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 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.

Simbólicamente, el Palacio de los Virreyes se convierte en un emblema de la transición de

poder: de ser el centro de la antigua autoridad colonial española y, posteriormente, símbolo del poder político de Perú, se transforma en cuartel general de la ocupación. Este cambio en la función del edificio subraya la ruptura del orden político y cultural anterior, donde la bandera chilena ondeando en la plaza central reafirma la dominación militar, visualmente marcando el principio de una nueva soberanía sobre Lima. Esta apropiación del símbolo del Virreinato refleja la manera en que la ocupación chilena reconfiguró la jerarquía política de la región, subrayando la desigualdad entre los ocupantes y la población local.

Bajo una perspectiva estética, la poderosa arquitectura del Palacio, que evoca la majestuosidad de la época colonial, se combina con la presencia militar para crear una imagen de gran contraste. La imponente estructura, junto con los elementos de ocupación (la bandera y la formación militar), produce una representación visual que puede haber tenido un profundo impacto emocional en el público chileno. La imagen sirve como un

recordatorio de la victoria táctica, resaltando la legitimidad del dominio chileno sobre Lima. Esta doble función —como representación de la ocupación y símbolo de la transformación de la ciudad— acentúa la monumentalidad de la arquitectura y la nueva realidad social y política que los limeños experimentaron bajo el control chileno.

### Imagen 12. Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres



Fuente: Eugène Courret, «Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres», 1883?. Fotografías  
Archivo Courret. Biblioteca Nacional del Perú. Disponible en web: [https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/  
items/72c31fb8-289b-443b-a0a5-919296a5fb15](https://bibliotecadigital.bnp.gob.pe/items/72c31fb8-289b-443b-a0a5-919296a5fb15)

En la fase final de la Guerra del Pacífico, la campaña de la Sierra o campaña de la Breña destacó por la resistencia liderada por los montoneros, un grupo insurgente de campesinos e indígenas que defendían las zonas rurales y montañosas del Perú contra la ocupación chilena. La participación de los montoneros complicó el conflicto al involucrar a la población local en una lucha de defensa territorial, que aprovechaban su conocimiento del terreno (Sater, 2016).

En febrero de 1881, Patricio Lynch lanzó la primera expedición punitiva chilena bajo el mando del teniente coronel Ambrosio Letelier, con el objetivo de erradicar a los montoneros y proteger la vía férrea entre Lima y La Oroya (Bulnes, 1914, Vol. 3: 31). En respuesta, el general Andrés Avelino Cáceres organizó una resistencia de 1.500 hombres, en su mayoría indígenas, que emplearon tácticas de guerrilla y armamento rudimentario. Estos guerrilleros causaron serias bajas a las tropas chilenas, utilizando métodos psicológicos, como las mutilaciones, y biológicos para

desmoralizarlas (Sater, 2016; Bulnes, 1914, Vol. 3: 303).

En julio de 1882, la expedición de Estanislao del Canto, tras enfrentar condiciones extremas, llegó a Concepción, donde encontró los cuerpos mutilados de una guarnición chilena que resistió durante 19 horas contra más de 1.500 enemigos. A pesar de la derrota, la resistencia peruana, liderada por Cáceres, prolongó el conflicto, infligiendo un alto costo a Chile y destacando la importancia estratégica de los montoneros en la campaña de la Sierra (McEvoy y Cid, 2023).

La fotografía muestra a un grupo de civiles, entre los que se observan algunos con rasgos blancos y sombreros distintivos, probablemente hacendados, quienes parecen liderar el grupo. Junto a ellos, se perciben integrantes de tropas indígenas, uniformados, lo que resalta su identidad como parte del pueblo peruano. Ambos grupos, hacendados e indígenas, conformaron los montoneros, lo que refleja la jerarquía dentro de la resistencia. Un detalle relevante es la presencia de un



hombre sosteniendo a un niño; esto resalta la participación activa de las familias en la lucha y el compromiso intergeneracional con la causa. El fondo de vegetación densa, en contraste con el terreno montañoso, subraya las dificultades adicionales que enfrentaban los combatientes.

Desde un enfoque simbólico, la imagen se convierte en un poderoso emblema de lucha por la soberanía peruana. La postura decidida y optimista de los montoneros representa la determinación de un pueblo que no abandona su lucha, incluso en los momentos más oscuros. La presencia del niño añade una dimensión generacional, mostrando que la resistencia se transmite de una generación a otra, reflejando la idea de una «nación en armas». La vestimenta heterogénea de los combatientes sugiere que la ofensiva estaba organizada por individuos de origen rural, posiblemente hacendados, indígenas o miembros prominentes de la comunidad, lo que subraya la conexión profunda con la tierra y el pueblo, y resalta la estructura social detrás del movimiento.

Estéticamente, la fotografía tiene el poder de desencadenar una gama de emociones y reacciones en el espectador peruano. La composición cuidadosamente seleccionada por Courret, junto con la expresión decidida de los montoneros, puede inspirar una profunda admiración en el observador, 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.

## 6. Consideraciones finales

Este estudio ha resaltado el valor de la fotografía no solo con función de recurso fundamental para documentar los conflictos bélicos del siglo XIX, como la Guerra del Pacífico, sino también como un objeto de estudio clave en la historia sociocultural. Las imágenes, al constituir documentos históricos, nos ofrecen una ventana directa a momentos específicos del pasado. Sin

embargo, su función va más allá de la mera documentación; se convierte en espacios interpretativos en los que las voces oficiales y las memorias individuales se entrelazan, lo que permite una visión más rica y matizada de los eventos y las emociones que los acompañan, tal como señalan Freund (1983) y Bourdieu (1965) en el marco teórico.

Las fotografías tomadas por Eduardo Spencer y Eugène Courret durante el conflicto no son meros testimonios visuales, sino representaciones construidas desde las perspectivas nacionales de cada país, que responden a las tensiones sociales y políticas de la época. De este modo, estas capturas, además de permitir explorar los eventos ocurridos, también reflejan cómo Chile y Perú se apropiaron de los significados de la guerra, configurando las formas en que cada nación se veía a sí misma y se proyectaba ante el resto del mundo. En este sentido, la fotografía se convierte en un instrumento crucial para entender las narrativas de la guerra, que documentan y construyen las identidades nacionales.

Adoptar una perspectiva comparativa ha sido esencial para analizar las diferentes configuraciones visuales en las imágenes chilenas y peruanas. Cada país utilizó la fotografía para reforzar su propia identidad nacional. Las imágenes chilenas, por ejemplo, presentan la victoria y el control territorial como símbolos de supremacía y orden, mientras que las peruanas enfocan la devastación, el sufrimiento y la resistencia, destacando la preservación de la identidad cultural frente a la adversidad. Así, las fotografías de ambos países capturan la realidad de la guerra, contribuyendo a la construcción de representaciones de este conflicto que siguen siendo parte fundamental de la memoria histórica colectiva.

Desde un enfoque epistémico, las fotografías de Spencer documentan el avance y la ocupación del territorio (imágenes 2, 9, 10 y 11), mientras que las peruanas evidencian la devastación sufrida por el Perú (imágenes 5, 6 y 7), mostrando tanto los aspectos estratégicos como los efectos humanos de la guerra, cumpliendo de este modo una de sus funciones: la

testimonial y documental, tal como señalan Freund (1983) y Bourdieu (1965).

No obstante, las imágenes poseen un significado que trasciende lo meramente visual y cumplen además una función discursiva. En su dimensión simbólica, estas fotografías se convierten en poderosas herramientas propagandísticas. Las imágenes de Eduardo Spencer exaltan la superioridad, cohesión y victoria militar (imágenes 1, 2, 3, 9, 10 y 11), mientras que las de Eugène Courret comunican la derrota, el sufrimiento y la resistencia (imágenes 5, 6, 7 y 12). Como indica Villafañe (1998), las fotografías no solo representan hechos, sino que generan significados que configuran las narrativas de la guerra, constituyéndose en fenómenos comunicativos complejos donde interactúan dimensiones icónicas, simbólicas y culturales.

El análisis estético, por su parte, ha puesto en evidencia cómo las decisiones técnicas y compositivas, como el uso de perspectivas panorámicas elevadas en las capturas de

Spencer (imágenes 2, 3, 9 y 10) y los encuadres emotivos desde abajo por Courret (imágenes 5, 6 y 7), no responden únicamente a una lógica técnica, sino que refuerzan los significados emocionales y simbólicos de las imágenes. Como establecen Barthes (1980) y Sontag (2006), la elección de los encuadres y las perspectivas influye directamente en la interpretación que las audiencias contemporáneas hicieron de estos registros, subrayando la capacidad de la fotografía para moldear la percepción pública y contribuir a la construcción de representaciones de la guerra. Según estos autores, las tomas condicionan la sensibilidad del público y la manera en que se interpreta la realidad a través de la mirada fotográfica.

Las imágenes 4 y 8, que constituyen excepciones a las generalidades mencionadas, aportan matices significativos. La imagen 4, una fotografía de Eduardo Spencer de la batalla de Miraflores, captura la magnitud del conflicto y la brutalidad de la guerra, destacando el sacrificio de los pueblos sin distinción entre vencedores y vencidos.

Mientras que la imagen 8 exalta a los oficiales chilenos, reflejando la autoridad de las fuerzas invasoras sobre el territorio. La nacionalidad francesa de Courret y su estancia previa en Chile le permitieron construir una lectura visual que, al documentar ambos bandos, ilustra las dinámicas de poder y resistencia en el contexto del conflicto.

El análisis muestra patrones diferenciados de construcción simbólica entre las fotografías chilenas y peruanas de la Guerra del Pacífico. La metodología aplicada, que articula de manera tridimensional los modos epistémico, simbólico y estético, permite clasificar las imágenes según estrategias visuales claras: las fotografías chilenas destacan orden, cohesión y autoridad, mientras que las peruanas enfatizan destrucción, sufrimiento e impacto humano. Esta articulación evidencia que la clasificación metodológica funciona como una tipología de estrategias visuales, respondiendo a la necesidad de identificar sistemáticamente patrones de significado y memoria histórica en los distintos contextos nacionales.

Los resultados de este estudio determinan que las fotografías, lejos de limitarse a un rol meramente documental, se configuran como un objeto de reflexión que articula memoria, ideología y simbolismo. Las imágenes, por tanto, son vestigios históricos, representaciones activas que participan en la creación y consolidación de identidades nacionales. Al servir como mediadoras de la memoria, estas permiten entender cómo los relatos sobre la Guerra del Pacífico se han construido y de qué manera siguen influyendo en su percepción colectiva.

Si bien esta investigación se centró en la fotografía como documento histórico y discurso cultural, se reconoce la necesidad de ampliar los enfoques en futuros análisis. Explorar su circulación, recepción y redes intertextuales permitiría evaluar con mayor profundidad su impacto performativo, afectivo y político, mientras que el uso de herramientas semióticas y metodologías complementarias enriquecería la interpretación. Así, se evidencia la polisemia de la fotografía y su potencial para seguir aportando al estudio

histórico, profundizando en cómo las imágenes construyen significado y memoria más allá de su registro visual inmediato.

En conclusión, el estudio de las fotografías de la Guerra del Pacífico revela su potencial para explorar los aspectos más complejos de la historia. No se trata solo de registros visuales de hechos pasados, sino de representaciones cargadas de significados que continúan moldeando la memoria histórica. Este trabajo ha evidenciado que la fotografía tiene un rol fundamental en la construcción de las identidades nacionales y en la formación de las narrativas que perduran a lo largo del tiempo, reafirmando su relevancia como documento histórico y como objeto de reflexión simbólica.

### **Agradecimientos**

La autora agradece el apoyo económico para el trabajo de investigación de nuestra tesis de posgrado en el magister en Historia a la Dirección de Postgrado de la Universidad Católica de la Santísima Concepción a

través de la obtención de Beca de Postgrado de Arancel y Beca Apoyo a Actividades Académicas, lo que permitió una estadía de investigación en la ciudad de Lima, Perú.

### **Fuentes primarias**

#### **Fotografías**

Biblioteca Nacional del Perú. Catálogo General, F/985.061/Ch76/15. 1881. «Destrucción de Chorrillos por los chilenos. Año 1881». Autor: Eugène Courret.

Biblioteca Nacional del Perú. Fotografías Archivo Courret. 1883?. «Montoneros al servicio de Andrés Avelino Cáceres». Autor: Eugène Courret. Disponible en web: <https://hdl.handle.net/20.500.14428/45956>](<https://hdl.handle.net/20.500.14428/45956>).

Biblioteca Nacional Digital de Chile. Sala Medina. 1881. «Ruinas de la ciudad de Chorrillos, con el monumento a Cristóbal Colón decapitado, Batalla de Chorrillos, Guerra del Pacífico». Autor:

Eugène Courret. Disponible en web: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315713>](<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-315713>).

Centro de Estudios Históricos Militares del Perú. Archivo Histórico Militar. 1881. «Vista de la Glorieta de Chorrillos». Autor: Eugène Courret.

Instituto Riva-Agüero. Colección Egalde. 1882. «Jefes chilenos, en Chorrillos, durante la ocupación». Autor: Eugène Courret.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-143-93. 1880. «Curayacu». Autor: Eduardo Spencer.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-54-51. 1881. «Entrada a Lima». Autor: Eduardo Spencer.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-54-74. 1881. «Campo de batalla». Autor: Eduardo Spencer.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-54-24. 1881. «Chorrillos». Autor: Eduardo Spencer.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-143-142. 1881. «Lima». Autor: Eduardo Spencer.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-143-151. 1881. «Lima». Autor: Eduardo Spencer.

Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. AF-54-68. 1881. «Regimiento de Colchagua». Autor: Eduardo Spencer.

## Referencias citadas

Ahumada, P. (1885): *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.

Arnheim, R. (1986): *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós.



- Aumont, J. (1992): *La Imagen*, Barcelona, Paidós.
- Babilonia, R. (2006): «Memoria de una invasión. La fotografía y la Guerra del Pacífico (1879-1884)», *Contratexto*, (14), pp. 159-175.
- Babilonia, R. (2016): *Guerra y fotografía. Perú, 1879-1929*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- Bajac, Q. (2011): *La invención de la fotografía. La imagen revelada*, Barcelona, Blume.
- Barthes, R. (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Bourdieu, P. (2004): *Arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bulnes, G. (1914): *Guerra del Pacífico*, Vol. 3, Valparaíso, Sociedad Impresora y Litografía Universo.
- Burke, P. (2005): *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Chartier, R. (1991): *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Cid, G. (2021): «Ilustrar la historia bélica: Luis Fernando Rojas y la cultura visual de la Guerra del Pacífico en Chile, 1879-1928», *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, 5(2), pp. 244-271.
- Del Valle Gastaminza, F. (2002): «Dimensión documental de la fotografía», en *Congreso Internacional sobre las Imágenes e Investigación Social*, México D.F., Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Dondis, D. (1976): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Dubois, P. (1994): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- Flusser, V. (2001): *Por una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis.

Fontcuberta, J. (2004): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.

Franceschini, C. y E. Godoy (2019): «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, Subdirección de Investigación, pp. 257-293.

Franceschini, C. (2021): *Cuerpos de guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico*, Santiago, Museo Histórico Nacional.

Freund, G. (1983): *Fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.

Gesualdo, V. (1990): *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX*, Buenos Aires, Sui Generis.

Gibson, J. (1974): *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.

Godoy, E. (2017): «Escenografía de guerra en la Guerra del Pacífico 1879-1884», *Academia de Historia Militar*, pp. 1-56.

Gómez, P. (2017): *La representación heroica en la fotografía de la guerra del Pacífico*, Tesis de magister en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado, Santiago.

Guerra, M. (1991): *La ocupación de Lima (1881-1883). El gobierno de García Calderón*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Dirección Académica de Investigación, Instituto Riva-Agüero.

Guzmán, D. (2013): «La historia cultural como representación y las representaciones de la historia cultural», *Cuadernos de Historia Cultural*, (2), pp. 17-27.

Herrera, L. (1988): «Historia de la fotografía en el Perú», *Lienzo*, (8), pp. 235-246.

Ibáñez, L. (2003): «Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en occidente», *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 4, pp. 173-200.

- Ibarra, P. (2022): «Iconografía de guerra: Notas sobre la cultura visual en la prensa peruana y boliviana durante la Guerra del Pacífico», *Revista de Historia (Concepción)*, 29(2), pp. 471-499.
- Larget, H. (2020): «Historia del daguerrotipo y de su viaje hacia Chile», *Revista Espacio Regional*, 17(2), pp. 75-83.
- López, J. (2022): «Y la guerra entró en los hogares: noventa años de propaganda y fotografía bélica (1855-1945)», *Historia & Guerra*, 22, pp. 115-142.
- Mallea, M. (2008): *Historias, mitos y leyendas de San Bernardo*, Santiago, Fondart, Radio Canelo.
- Marini, C. (2021): «War photography: Díaz & Spencer's coverage of the War of the Pacific», *Fotocinema*, (22), pp. 49-74.
- McEvoy, C. (2011): *Guerreros civilizadores: Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- McEvoy, C. y G. Cid (2023): *La Guerra del Pacífico (1879-1883)*, Lima, Institutos de Estudios Peruanos.
- Mellafe, R. y M. Pelayo (2007): *La Guerra del Pacífico en imágenes, relatos, testimonios*, Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- Munari, B. (1979): *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Osorio, C. (2008): «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*, (4), pp. 73-121.
- Pacheco, K. (2018): *Fotografía de guerra en el siglo XIX*, Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de Jaén, Jaén.
- Palma, A. (2014): «Enrique Facio y el nacimiento de la fotografía de guerra en España», *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, 9, pp. 298-324.

Pérez, T. (2012): «¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas», *Memoria y Sociedad*, 16(32), pp. 17-30.

Raydan, C. (2013): «Origen y expansión mundial de la fotografía», *Perspectivas*, (1), pp. 127-150.

Rodríguez, C. (2023): «Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico. Del registro médico a la estetización del cuerpo herido», *Revista de Humanidades*, (47), pp. 229-256.

Rodríguez, H. (2001): *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Sater, W. (2016): *Tragedia Andina. La lucha en la Guerra del Pacífico 1879-1884*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Schwarz, H. (2017): *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima.

Soldán, M. (1979): *Narración histórica de la guerra de Chile contra el Perú y Bolivia*, Vol. 3, Lima, Editorial Milla Batres.

Sontag, S. (2006): *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara.

Tagg, J. (2005): *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili.

Velasco, P. (2016): *Experiencia estética y fotografía de guerra*, Tesis de grado en Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Villafañe, J. (1998): *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide.