



# ESCENOGRAFÍA DE GUERRA EN LA GUERRA DEL PACÍFICO. 1879-1884

Una interpretación de la estética de  
Carlos Díaz y Edward Spencer

## ABSTRACT

Las fotografías de la Guerra del Pacífico son analizadas en una lectura estética, basada en una metodología cuantitativa sobre un corpus fotográfico correspondiente a cinco álbumes. Mediante la visualización de algunas tendencias porcentuales se desarrolla una problematización histórica de los procesos en que se inscribieron dichas fotografías. Dibujando así nuevos contornos a una de las más icónicas guerras de la Historia chilena. Realizado desde la Nueva Historia Cultural, el análisis de estos vestigios visuales ha permitido entender las rupturas en la simbolización del cuerpo de los militares. Al honor como discurso visual subyacente al de la victoria y, los aparatos de socialización junto a los discursos nacionales de la época mediando la representación visual de la guerra.

**EDUARDO GODOY YÁÑEZ**  
ALUMNO DE LICENCIATURA EN HISTORIA  
(U. ANDRÉS BELLO)

*A Catalina y Macarena.*

---

## INTRODUCCIÓN,

La imagen ha acompañado al humano desde los albores de su existencia, siendo fundamental a la hora de trascender su visión del mundo. Estas han sido realizadas en varios tipos de superficies, soportes materiales y con técnicas propias de cada época, propósito y cultura. La visualidad ha dado forma y cuerpo a la historia en cada imagen utilizada para graficar relatos contruidos con base en la palabra escrita, a veces relegándolas a una categoría de acompañante y adorno sin problematizarlas en su calidad de vestigio histórico. Parte de esa mirada visual es la fotografía, soporte lúcido que ha permitido llevar sucesos lejanos a todo quien visualice ese fragmento inerte del mundo sin la necesidad de haber vivido el acontecimiento. Así, muchos han sido los sucesos graficados a través de las cámaras fotográficas, en esta investigación interesan aquellos episodios marcados por su crudeza e impacto a lo largo de la historia, siendo la Guerra del Pacífico entre Chile, Perú y Bolivia desde 1879 a 1884 una de las primeras graficadas en una serie fotográfica completa por Edward Spencer y Carlos Díaz y la que se analizará en este trabajo. A mediados del siglo XIX Roger Fenton ya había documentado la guerra de Crimea entre el Imperio Ruso y la liga formada por el Reino Unido, Francia, el Imperio Otomano y el Reino de Cerdeña durante los años 1853-1856. Así mismo, la Guerra de Secesión en Estados Unidos entre los años 1861 y 1865 fue documentada por el fotógrafo Alexander Gardner, también se tienen registros fotográficos de otros crudos momentos como la llamada pacificación indígena de la Pampa argentina en 1879<sup>1</sup>.

La documentación visual de Díaz y Spencer ha permitido la realización de significativos avances en la ampliación del espectro de enfoques y herramientas historiográficas con que abordar las diversas facetas de la Guerra del Pacífico. Así, los soldados retratados se prefiguran como sujetos que permiten entender variadas dinámicas relacionadas al significado de la guerra en su dimensión más simbólica, aspecto que sin lugar a dudas se proyectó en el imaginario chileno. En ese sentido, cabe preguntarse sobre esta gran cantidad de fotografías en que los soldados aparecen posando en una estética profundamente

---

<sup>1</sup> ALIMONDA, Héctor y FERGUSON, Juan. (2004). La Producción del Desierto. Las imágenes de la campaña del ejército argentino contra los indios, 1879. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 4, ps. 2-26.

relacionada a los modos de representación elitistas del Chile decimonónico, dicho corpus fotográfico no pudo haberse realizado sólo como un recuerdo de la guerra, por el contrario, se piensa que las fotografías de la Guerra del Pacífico tuvieron una función política. La cualidad social de las imágenes ha sido advertida en diversos elementos visuales que durante todo el siglo XIX fueron configurando un discurso nacional amparado en el fortalecimiento de una identidad nacional bien definida. Por lo tanto, se entiende que las fotografías ayudaron a moldear ese imaginario nacional<sup>2</sup>.

Luego de una primera lectura a las fotografías de la campaña militar realizadas por Carlos Díaz y Edward Spencer se puede establecer que estas dibujaban el aspecto de un enemigo común, por tanto, el corpus fotográfico ayudaba delimitaba una identidad propia en contraposición de un otro, que en este caso era el peruano y boliviano enemigo de la nación. La propuesta de este trabajo es mostrar que en el corpus fotográfico realizado por Díaz y Spencer se desplegó una propuesta estética que buscaba el ennoblecimiento de los chilenos retratados y la dignificación de la victoria, si bien la política de esa estética tenía como base un discurso nacional de consolidación del Estado, el aspecto estético fundamental se encontraba subyacente a la simple representación de la victoria, siendo la dignificación de los retratados basada en una estética del honor, la que permitió generar una nueva representación de lo chileno y a la vez que romper con la imagen del roto chileno. Para realizar esto, las fuentes utilizadas serán cuatro álbumes con fotografías de la campaña militar, estos son el AF-143, AF-0058, AF-54 y AF-72, el corpus total corresponde a 406 imágenes. También se analizará un quinto álbum, el “Álbum de mutilados de la Guerra del Pacífico” AF-74, el que está compuesto por 132 retratos. Todos los mencionados se encuentran en el Museo Histórico Nacional, en el departamento de fotografía.

Es necesario precisar que, el retrato fotográfico durante el siglo XIX tuvo una función legitimadora relacionada al estatus social, retratarse con cierta pose y elementos significaba la dignificación del sujeto representado en sociedad; tanto por su costo como por la relación mantenida con la tradición pictórica de los siglos XVII y XVIII, esto se puede apreciar en las figuras 1 y 2. Era una función muy similar a la que tenían los retratos durante el

---

<sup>2</sup> CID, Gabriel. (2011). *La Guerra contra la Confederación. Imaginario nacionalista y memoria colectiva en el siglo XIX chileno*. Santiago: UDP, p. 12-56.

Renacimiento, periodo en que la exclusividad del retrato pictórico dio paso a la calidad asociada que obtenían aquellos que podían presentarse mediante un cuadro de sí mismos o sus familias. Sobre esto Marcia Pointon señala que las clases sociales se retrataban como una práctica cultural con un propósito de legitimación y regulación social<sup>3</sup>. Permitiendo así definir fronteras simbólicas entre quienes podían generar una imagen digna y el resto de la sociedad. Esa línea imaginaria estaba sustentada en la presentación social que permitía el arte, la majestuosidad de los cuerpos, la sobriedad de los bustos o la belleza de los fondos recalcan ciertas características identificatorias de los retratados. Ya fuera la nobleza, la política o la burguesía, estos elementos estaban intrínsecamente relacionadas al medio en que éstos se movían, por tanto, la imagen mantuvo su lógica de posibilidad de presentación,



**Imagen I**  
**Retrato del Gobernador Rodrigo de Quiroga**  
**Virginia Bourgeois (1873)<sup>4</sup>**

aunque con los elementos propios del momento y espacio de producción.

Desde las poses hasta los ornamentos con que era construida cada fotografía, todos eran parte de una larga trayectoria pictórica heredada por la retratería fotográfica en que la materialidad del ambiente generada antaño por los artistas ahora tenía un espacio real en los estudios de los fotógrafos. Ya fuera un rey, un noble, un conquistador o un militar meramente condecorado, en cada caso el cuerpo adquiría dignificación en la medida que se mantuvieran estos elementos. Si bien, no fue una estética estática en el tiempo ni homogénea en su conformación, la

<sup>3</sup> POINTON, Marcia. (1993). *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, p. 5.

<sup>4</sup> Retrato del Gobernador Rodrigo de Quiroga de Virginia Bourgeois, 1873.

base de una cultura de la dignificación por medio de lo visual queda de manifiesto en su amplia diseminación, aunque como se dijo antes, con las variables propias de su contexto.

El retrato de Rodrigo de Quiroga corresponde a un cuadro hecho en la segunda mitad del siglo XIX por Virginia Bourgeois a partir de las descripciones e imágenes del rostro del Gobernador, este retrato es uno de la serie de “Los Gobernadores” que incluye 24 cuadros, los que están hecho a partir de la estética fotográfica del sujeto sentado y con un encuadre característica del siglo XIX, en la imagen se superpone el rostro de Quiroga en un cuerpo y pose que no le corresponde. Aun así, se puede verificar la mantención de una estética retratista ligada a la tradición europea, el cuadro de Tiziano Vecellio de 1548 a continuación da cuenta de aquello.



**Imagen II**  
**Retrato de Carlos V sentado**  
**Tiziano Vecellio (1548)<sup>5</sup>**

---

<sup>5</sup> Retrato del Rey del Imperio Español Carlos V de Tiziano Vecellio 1548.

Pues bien, se puede establecer que las fotografías de la campaña del Pacífico ayudaron a regular la percepción tenida sobre los soldados chilenos. Si en el discurso nacional mostrado en las fotografías se desplegaron una serie de elementos que conformaron una apología a la victoria, la estética general versaba sobre la dignificación de los elementos mostrados, permitiendo mediante la función fáctica de las fotografías que la “escenografía de guerra” generada por Díaz y Spencer adquiriera su sentido más político al momento de reconfigurar la sensibilidad de lo bélico en una estética del honor que trascendió a la de la victoria, haciendo que los soldados se presentaran con una estructura visual más relacionada a las pretensiones sociales de corte elitista imperantes en la sociedad de la época que, con la precaria realidad militar de todos los soldados.

A partir de lo anterior se analizará al cuerpo como el elemento clave que permitió la articulación del honor como la estética esencial de las fotografías de la Guerra del Pacífico. Si bien el cuerpo como objeto de análisis ha adquirido gran relevancia en la historiografía chilena de las últimas décadas, aún requiere ser problematizado en su vertiente visual, utilizando, por ejemplo, la fotografía para entender su materialidad sin la mediación de la palabra escrita. En función de esto, la metodología aplicada será la desarrollada por las historiadoras y curadoras del Museo Paulista da Universidade de Sao Paulo en Brasil, Solange Ferraz y Vania Carneiro, estas investigadoras problematizaron el método de tres niveles que desarrollara Erwin Panofsky para analizar el arte renacentista, y lo replantearon en función de los planteamientos que Boris Kossoy hizo sobre la función social de las fotografías en perspectiva histórica<sup>6</sup>.

Para entender la metodología que Ferraz y Carneiro propusieron, primero se debe comprender el método de Erwin Panofsky, este consiste en tres niveles de análisis para las pinturas renacentistas, éstos niveles son el pre iconográfico, iconográfico e iconológico. En el primero de ellos se debe identificar los objetos elementales dispuestos en la imagen y enumerarlos, también se debe definir la emocionalidad de los sujetos relacionada a una impresión primaria de carácter psicológico. En el segundo nivel se debe establecer un análisis significativo de los elementos enumerado anteriormente, pudiendo identificar ciertos

---

<sup>6</sup>CARNEIRO, Vânia y FERRAZ, Solange. (2005). “Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920”. En AGUAYO, Fernando y ROCA, Lourdes, *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, p. 272-275.

elementos con ideas abstractas o representaciones de carácter mitológico o religiosa, la identificación de alegorías corresponde a este nivel. En el tercer nivel se debe comprender el sentido general de la obra desplegado a través de todos los elementos dispuestos en ella, este sentido debe reflejar el alma de una época, lo que sería entender el mundo a través de la imagen, para esto el intérprete debe tener conocimientos de todos los aspectos posibles referidos al contexto de producción ya sean religiosos, políticos, artísticos, folclóricos, jurídicos e históricos que permitan identificar esa representación del alma de una época.

Al usar el método Iconográfico para las fotografías está el problema del carácter mimético de las mismas, o sea, una supuesta carencia de lenguaje y discurso desplegado en ella, por el contrario, al poner atención en la manipulación ideológica que estas permiten como medio de comunicación de masas se entiende que pueden ser leídas<sup>7</sup>. Las historiadoras utilizan el método de Panofsky al enumerar los objetos desplegados asociado sus sentidos básicos (nivel pre iconográfico), luego al buscar el sentido cultural de cada objeto (nivel iconográfico) se pone más énfasis en el significado de cada elemento desplegado en la fotografía, lo que sería fruto de la intención del fotógrafo. Gracias a esa intención se devela el lenguaje universal que empapa la fotografía. En el tercer nivel (iconológico) las autoras exponen lo que según Panofsky sería el sentido de la imagen, revelando el carácter de una época<sup>8</sup>, buscar ese sentido a la imagen sin poner atención a su contexto de producción y circulación deja sin respuesta las inquietudes de la historia social en que se circunscriben las mismas; por ejemplo, ¿Para quién tiene sentido la imagen analizada? A partir de esta pregunta, se puede establecer que su valor simbólico intrínseco radicó en el sentido de dignificación que permitió esta estética del honor.

En la sociedad chilena, en que la socialización funcionaba en base a la legitimación del sujeto en el medio social, la fotografía era un mecanismo que permitía al retratado adquirir una calidad. Si se tiene en cuenta que las imágenes de los sujetos funcionaban como carta de presentación, la visualización que la sociedad tuviera del individuo daba paso a que la imagen social del mismo se superpusiera al sujeto. Por tanto, la percepción que primaba de los soldados de la Guerra del Pacífico era la de individuos dignificados, no tanto por la victoria

---

<sup>7</sup> BURKE, Peter. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, p. 20-24.

<sup>8</sup> PANOFSKY, Erwin. (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, p. 45-75.



como tema de la estética de Díaz y Spencer, sino que, como se planteó antes, por la presentación de corte elitista que estaba en todas las capturas, independiente de su crudeza o solemnidad.

La presente propuesta estará estructurada en dos capítulos con sus respectivos subcapítulos; en el primer capítulo titulado “Escenografía de Guerra” se abordará el desarrollo de la fotografía y su relación a la guerra, luego se hará un pequeño recorrido por el estado de la cuestión respecto a la Guerra del Pacífico y la visualidad de la misma, a partir de ahí se analizará el discurso de la victoria y su relación con la estética del honor en que mostrar el cuerpo estetizado según los cánones de la época era fundamental, esto se realizará a partir del método de análisis de Ferraz y Carneiro. En el capítulo dos se abordará el cuerpo desfigurado de los mutilados como eje principal de la construcción de la estética del honor que, tal y como estuvo presente en los álbumes de la guerra, también fue central al momento de presentar el horror de la mutilación de guerra como algo estetizado.

---

# CAPÍTULO I: SOBRE ESTÉTICA, FOTOGRAFÍA Y GUERRA

## LOS PRIMEROS ACERCAMIENTOS A UNA ESTÉTICA DE GUERRA

Corría el año 1879, los fotógrafos Carlos Díaz y Eduardo Spencer formaban la sociedad que llevaría sus apellidos “Díaz y Spencer”. Ese mismo año se trasladaron al norte a la frontera entre Perú y Chile a fotografiar y seguir el desarrollo de la guerra que había comenzado aquel año. Hacía poco más de 10 años que el primer estudio fotográfico se había instalado en el puerto de Valparaíso a manos de la firma Courret y, casi 35 años desde que los hermanos Ward hicieran las primeras representaciones fotográficas de calidad<sup>9</sup>, circulando la primera oferta de retratería mecanizada por las ciudades de Valparaíso, Santiago y Concepción. Los daguerrotipos de las primeras fotografías chilenas, el talbotipo traído a Chile por Alexander y Boheme en 1851 y el sistema de colodión húmedo usado por Díaz y Spencer en la Guerra del Pacífico, fueron algunos de los métodos que se manejaron en aquellos años iniciales de la fotografía en Chile durante el siglo XIX. Siendo el colodión húmedo el método con que se plasmaron las tomas del enfrentamiento armado entre peruanos, chilenos y bolivianos. 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 dejara la guerra tras de sí.

La importancia de la fotografía en la Guerra del Pacífico a la que se alude, remite a la tensión que rodea la naturaleza misma de la fotografía, esto es, su supuesta instantaneidad y la manera en cómo quiebra el paradigma de la posibilidad de representar la realidad, hasta entonces la pintura se erigía como única posibilidad de mostrar una imagen subjetiva del

---

<sup>9</sup> RODRIGUEZ VILLEGAS, Hernán. (2001). *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Ograma, p. 19-20.

mundo. Marco Antonio Rodríguez Porcel en su trabajo sobre manipulación fotográfica en la Guerra de Secesión (1861-1865) ha expuesto una genealogía del uso de la guerra en el arte remitiéndose a la Columna Trajana y los lienzos de Velázquez como medio de representar el heroísmo y la gloria en los combates<sup>10</sup>. Por lo tanto, se puede pensar que existe una relación entre arte y la fotografía en cuanto a querer mostrar la guerra a través de representaciones visuales<sup>11</sup>, otro ejemplo de esa relación se puede observar al analizar la proyección del retrato pictórico en las *carte de visite*. Anterior a la fotografía uno de los medios comunes para mostrarse a sí mismos era el retrato, funcionando éste como eje articulador entre el arte y la legitimidad social<sup>12</sup>, legitimidad que se buscaba a través de un alto nivel de similitud con el referente -pero con cierto grado de conciencia de que el retrato no era una representación fiel de la realidad sino que, una *ilusión* que buscaba posicionar socialmente al sujeto retratado<sup>13</sup>- permitiendo así que el retrato ejerciera un papel activo en el entramado de las relaciones sociales. Con la reducción de tiempo que significó utilizar un método mecanizado para retratar, se posibilitó que la fotografía fuera presentada como un método de representación objetivo al momento en que quedaba la huella de los objetos en la plancha expuesta al destello del aparato fotográfico<sup>14</sup>. Así, la fotografía venía a sustituir un método pretérito predilecto a la hora de conformar una identidad amparada en la posición y el reconocimiento social.

---

<sup>10</sup> RODRIGUEZ PORCEL, Marco Antonio. (2009). La fotografía durante la Guerra de Secesión (1861-1865). *Clio*, 35, p. 9-10. La tesis de Rodríguez Porcel propone entender el *corpus* fotográfico de la Guerra de Secesión como un mecanismo mediante el cual se buscaba concientizar y acercar a los ciudadanos estadounidenses -a los pertenecientes a la Unión especialmente- la guerra en curso. Por tanto, la fotografía de guerra tenía un discurso de fondo que le permitía generar un estímulo en el consumidor de la imagen, ese discurso se articulaba en torno a la crudeza de la guerra.

<sup>11</sup> Tal como existe la relación entre las representaciones de las batallas en los lienzos de Velázquez y las fotografías de las guerras del siglo XIX en cuanto a que en ambas se busca mostrar el conflicto a aquellos que no lo vivieron directamente. Existe la relación entre retrato pictórico y fotográfico, los retratos pintados funcionaban como forma de legitimar un estatus social al momento que se mostraba la posición privilegiada de los nobles o la aspiración a la que apelaban los más humildes, todos con un afán de mostrarse en sociedad siendo portadores de una dignidad, esa demanda de un retrato se traspasó al método fotográfico y se materializó con las *carte de visite* tan populares en el siglo XIX. En ambos casos, en el de la guerra y la dignidad social, se ve una proyección de la búsqueda que tenían los sujetos por representar una idea, primero mediante obras pictóricas y luego fotográficas. De esta manera se puede pensar la genealogía de lo visual pictórico a lo visual fotográfico.

<sup>12</sup> FERRAZ y CARNEIRO, Op. Cit. p. 271.

<sup>13</sup> Ibid. p. 281. Las autoras han expuesto el caso de la fotografía "*Os 30 Valérios*", en ella se ve al fotógrafo Valério Vieira en un salón donde aparece él mismo en distintas poses, esto es un ejemplo de que la práctica de manipulación de la fotografía es inherente a la fotografía misma y, que probablemente la gente tuvo consciencia del juego entre realidad y ficción que implicaba el retrato fotográfico.

<sup>14</sup> BURKE, Op. Cit. p. 26.

Cuando Rodríguez Porcel hace la genealogía entre arte y guerra antes mencionada, lo hace con la intención de encontrar un punto de unión entre lo que sería la obra de Goya y el invento de Niepce<sup>15</sup>, esto es, la exposición de la crueldad de la guerra en las representaciones fotográficas, por tanto, si se hace un trabajo similar al hecho por Rodríguez se podría decir que tanto la Guerra de Secesión (1861-1865) como la Guerra del Pacífico (1879-1884) fueron la materialización de la crueldad de la guerra hechas fotografías. Si el fotógrafo reemplazaba al pintor, no es acertado pensar que el primero deba ser considerado como recreador de la realidad objetiva en detrimento de un pintor que realiza su obra desplegando un discurso materializado en una estética subjetiva<sup>16</sup>, por el contrario, Burke nos advierte que un retratador puede realizar una obra bajo un punto de vista o con fines propagandísticos<sup>17</sup>. Nos podemos hacer ese mismo cuestionamiento sobre las fotografías y su fin propagandístico o ideología.

Ese discurso político que se encontraba tanto en arte como en fotografía era el que legitimaba la guerra y con ello fortalecía al Estado. Analizar el corpus fotográfico realizado por Díaz y Spencer en la Guerra del Pacífico ayuda a pensar la tensión de la objetividad de la fotografía, ya que al ser éstos contratados por el estado para seguir el desarrollo del combate y retratar a soldados, campos de batalla y campamentos, debieron haber tomado todas esas capturas con una intención y sólo una intención... legitimar y fortalecer la idea de un estado nacional. La cuestión es que, al momento de desarrollar esa retórica visual, se generó una estética del honor en que cada retratado adquirió un estatus por ser presentado mediante las normas de estetización de la época. Así es como obtenemos una relación directa entre el discurso de la guerra y consecuente vitoria y una amplia cantidad de relatos visuales en que los sujetos eran presentados según normas que los dignificaron como individuos sociales.

En una línea de análisis similar Héctor Alimonda y Juan Ferguson han propuesto un estudio de las fotografías de Antonio Pozzo hechas durante la “Campana del Desierto”

---

<sup>15</sup> RODRIGUEZ PORCEL, Op. Cit. p. 2.

<sup>16</sup> PANOFSKY, Op. Cit. p. 45-60.

<sup>17</sup> BURKE, Op. Cit. p. 20-24. Teniendo en cuenta la advertencia que Burke hace sobre la propaganda en fotografías, es posible pensar que en las fotografías de guerra hechas en el siglo XIX también existió un fin propagandístico, esto apoyaría el trabajo realizado por Rodríguez Porcel y su propuesta sobre la manipulación fotográfica y la función de éstas para concientizar a la población sobre una guerra que afectaba a todos.

planeada por el Estado argentino y llevada a cabo por unos 6 mil soldados en 1879<sup>18</sup> Entonces, se debe analizar de una manera crítica los elementos desplegados en las fotografías del siglo XIX tal como Ferraz y Carneiro lo exponen al referirse al método sistematizado por Panofsky. En las fotografías de Antonio Pozzo las dinámicas de estetización se mantenían, independiente de la realidad material del momento capturado, la escenificación en todo su espectro remitió a las pretensiones sociales de la vida urbana del siglo XIX. Haciendo que indígenas adoptaran poses que contrastaban con su materialidad, mostrando tal y como la etnofotografía lo ha hecho, una simbiosis entre la modernidad y la alteridad indígena.

En consecuencia, podemos determinar que las relaciones entre la visión o pretensión de una época y cultura definida, que en este caso era la occidental latinoamericana relacionada al mundo europeo, influyeron cabalmente en los modos de representar la realidad de un mundo que en su materialidad se presentaba más como una alteridad. Para el caso de la guerra, la estetización denostaba que los modos de socialización definían los contornos de una estética que en su afán de mostrar la guerra en su versión más digna que era la victoria, no escapaba a las pretensiones sociales elitistas del siglo XIX.

## **FOTOGRAFÍA E HISTORIA EN LA GUERRA DEL PACÍFICO.**

Publicaciones que traten específicamente el tema de una “manipulación fotográfica” en la Guerra del Pacífico hasta el momento no se han realizado, pocos autores han hecho uso de las fuentes fotográficas para realizar un estudio de la estética discursiva que hay de fondo en las series documentales de Eduardo Spencer y Carlos Díaz. Debido a este vacío historiográfico es que se hace necesario dar un giro a un hecho de la historia chilena tan importante y que derivó en muchas de las realidades de nuestra sociedad actual.

---

<sup>18</sup> ALIMONDA y FERGUSON, Op. Cit. p. 2-26. Alimonda y Ferguson lograron demostrar cómo a través de una propuesta estética propia el fotógrafo Antonio Pozzo generó un discurso que ayudó como arma legitimadora de la empresa impulsada por el Estado argentino que buscaba incorporar el *terreno salvaje* a la máquina racionalizadora que se estaba echando a andar desde la capital hacia el resto de país. Dicha campaña conllevó una masacre de comunidades nativas basando su argumento en la intención de aprovechar y modernizar los terrenos que unas décadas más tarde acogerían la producción ganadera que alimentaría en parte a Argentina como una potencia económica a nivel Sudamericano. En las fotografías se pueden distinguir ciertas propuestas escenográfica que demuestran una intencionalidad en cuanto a la composición, ya sea *ocultando* de las capturas a soldados con rasgos indígenas o, haciendo que niños nativos realizaran formaciones militares.

En nuestra investigación ha sido escasa bibliografía encontrada que aborde el tema de la manipulación y escenografía de guerra -a diferencia de la existente para el caso de Guerra de Secesión en 1861<sup>19</sup> y la Matanza indígena de Argentina en 1879<sup>20</sup>-. Por ejemplo, el potente texto del historiador Gonzalo Leiva Quijada sobre positivismo y modernidad en las fotografías de la Guerra del Pacífico ha incitado los primeros acercamientos a los álbumes del conflicto militar<sup>21</sup>. Si bien su análisis estético visualiza circunstancias contextuales a la forma de construir la retórica de la belleza en tres álbumes de la Guerra del Pacífico incluyendo el conocido álbum de Mutilados hecho en 1884 en el estudio de Edwar Spencer (todos álbumes que analizamos aquí), en su análisis se refiere a la simbolización de elementos clave en la estética de Díaz y Spencer, estas son la muerte, la modernidad, la destrucción, la civilización y la tradición bélica nacional<sup>22</sup>, acotación que parece reafirmar la tesis propuesta por el célebre historiador Mario Góngora en su ensayo sobre la Noción de Estado en Chile<sup>23</sup>.

También pone énfasis en la función pedagógica de los álbumes en una sociedad altamente analfabeta<sup>24</sup>. Un punto interesante al que el profesor Leiva hace referencia es que al leer los álbumes de Díaz y Spencer como sólo un relato laxo de victoria, se restringe profundamente la riqueza de estos documentos visuales<sup>25</sup>. Aquí es donde aparece el texto de Rezo Babilonia sobre las fotografías de la Guerra del Pacífico, Babilonia propone que los álbumes fueron realizados para mostrar exclusivamente la victoria chilena. Sin embargo, esta propuesta es, por lo menos somera. Su análisis de la imagen como documento histórico remite a interpretar aspectos básicos de su composición para establecer dicha temática de victoria, esto sin duda es despreciar las posibilidades que ofrece la imagen como fuente histórica. Si bien nuestra investigación parte de este principio, hemos de proponernos visibilizar lo

---

<sup>19</sup> RODRIGUEZ PORCEL, Op. Cit. p. 4-13.

<sup>20</sup> ALIMONDA y FERGUSON, Op. Cit. p. 15-19.

<sup>21</sup> AZOCAR AVENDAÑO, Alonso, FLORES CHÁVEZ, Jaime, IVARS, María Jorgelina y LEIVA QUIJADA, Gonzalo. (2008). *Fotografía y Ciencias Sociales: La construcción del otro a través del discurso fotográfico*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, p. 135-144.

<sup>22</sup> Ibid. p. 138-142.

<sup>23</sup> GÓNGORA, Mario. (1981). *Ensayo Histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones la Ciudad, p. 45-50.

<sup>24</sup> AZOCAR, FLORES, IVARS y LEIVA, Op. Cit. p. 135-136.

<sup>25</sup> BABILONIA, Renso. (2006). Memoria de una invasión: La fotografía y la Guerra del Pacífico 1879-1884, *Contratexto*, 14, p. 159.

finisecular de la estética de las fotografías en una novedosa interpretación estadística que permita graficar en datos duros esa estética del honor propuesta aquí.

Debido al limitado número de investigaciones relativas a la fotografía de la Guerra del Pacífico (destacando el texto de Gonzalo Leiva) se ha tenido que remitir a distintos autores y propuestas teóricas que permitan la realización de la obra aquí pretendida. Principalmente el problema se debe a la definición de un campo de acción teórica y metodológica que respondiera a las necesidades estéticas, sociales y culturales que requiere el comprender el alcance de lo que hemos denominado “escenografía de guerra”. En este sentido las propuestas de diversos autores, entre ellos historiadores del arte, antropólogos y expertos en fotografía e historia han permitido formar un marco teórico pertinente a las necesidades del tema. Es por esto, por lo que hemos debido definir el estado de la cuestión en dos áreas, la primera de ellas remite esencialmente a los trabajos que se han realizado sobre la guerra misma, esto con motivo de contextualizar el análisis y, buscar posibles referencias al tema tratado; la segunda área se refiere a autores que han tratado el tema de la manipulación, la escenografía y la producción discursiva en las fotografías del siglo XIX en Chile.

En el caso de los trabajos que abordan el tema de la Guerra del Pacífico, nos encontramos con el primero obstáculo, la mayor parte de la bibliografía remite a tratar las dinámicas específicamente estratégicas y a seguir el avance del ejército chileno en una línea temporal que va desde el primer combate hasta el fin de la guerra<sup>26</sup>. William F. Sater publicó en 2007 el libro “Tragedia andina...”<sup>27</sup>, este trabajo traducido al castellano en 2016 por Cristina Labarca, sigue una línea similar a la de sus antecesores en tanto realiza su análisis a la luz de una descripción del desarrollo del conflicto, a pesar de que propone una visión un tanto más imparcial respecto de las tradiciones historiográficas nacionales de los países participes del conflicto, su relato continuo de los movimientos y batallas no le permite aislar el conflicto de una perspectiva narrativa, esto a pesar de que en su tesis nos muestra la trágica realidad que vivieron los soldados de ambos bandos debido a la limitación de sus recursos y precariedad con que hicieron frente a cruentas batallas. En una línea similar a la de Sater,

---

<sup>27</sup> SATER, William. (2016). *Tragedia andina: la lucha en la Guerra del Pacífico (1879-1884)*. Santiago: DIBAM, p. 30-85.

Eduardo Cavieres Figueroa y Cristóbal Alvojín de Losada han editado “Chile-Perú. Perú-Chile, 1820-1920...”<sup>28</sup>, en su libro los historiadores -uno peruano y el otro chileno- han realizado un análisis transversal al siglo XIX en que, buscaron comprender el desarrollo de ambas naciones complementando el análisis interior con una perspectiva bilateral que enriqueció la comprensión de las coyunturas sufridas por ambas naciones.

En esa perspectiva afirman que la Guerra del Pacífico se erigió como piedra angular del desarrollo económico, cultural, social y como acontecimiento que naturalizó la visión de superioridad de los chilenos respecto de los derrotados peruanos. Tomando en cuenta las conclusiones de Cavieres y Aljovín se fortalece la idea de que la Guerra del Pacífico naturalizó una visión despectiva sobre los peruanos a raíz de la derrota sufrida a manos del ejército chileno, en las fotografías tomadas por Díaz y Spencer en que se muestran cadáveres peruanos alineados y apilados por montones y soldados chilenos posando mientras los entierran, dicta de un ejemplo sobre cómo llegó a circular una imagen que probablemente incidió en el menosprecio y prejuicio que se iría gestando poco a poco hasta naturalizarse en una conducta nacional arraigada en la identidad nacional.

En una línea en parte similar a la de Sater y Cavieres con Aljovín se encuentra el libro de Gabriel Cid “La Guerra contra la Confederación...”<sup>29</sup>, si bien su texto se perfila en un estudio de la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana en 1837, propone un análisis del desarrollo de una *identidad* nacional, en este sentido su estudio abarca *las* guerras del siglo XIX, acontecimientos que irán configurando poco a poco la exacerbación de un sentimiento de identidad patriótico que encontrará su última *válvula de escape* en la guerra de 1879. Su propuesta de exponer una genealogía de la *identidad* chilena ayuda a nuestra propuesta en la medida en que nos entrega una base de apoyo para demostrar cómo en los *corpus* fotográficos de Díaz y Spencer se configuró un discurso político nacionalista. Por el contrario, Sergio Villalobos en “Chile y Perú...”<sup>30</sup> en la sección dedicada al conflicto de 1879 ha planteado una

---

<sup>28</sup> CAVIERES FIGUEROA, Eduardo y ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal. (2005). *Chile-Perú. Perú-Chile. 1820-1920. Desarrollos políticos, económicos y culturales*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, p. 13-61.

<sup>29</sup> CID, Op. Cit. p. 18-20.

<sup>30</sup> VILLALOBOS, Sergio. (2002). *Chile y Perú. La historia que nos une y nos separa 1533-1883*. Santiago: Universitaria, p. 8-25.



mirada economicista del conflicto, poniendo énfasis en los intereses capitales sobre el guano y salitre de la zona.

Como comúnmente ha ocurrido en los análisis históricos, las dinámicas económicas se perfilan como el eje articulador de los más importantes hechos o como factor determinante de los procesos sociales que incluyen a masas de población con dinámicas particulares pero que de alguna u otra forma siempre remiten a circunstancias económicas. Proyectos que quisieran entender esa parte del conflicto entre Chile y Perú hasta el día hoy no dejan de desarrollarse, debido a que el impacto económico que tuvo la guerra para ambos países se puede observar en el desarrollo que hoy tienen ambas naciones, Joan de Alcázar así lo expone al realizar un arduo estudio sobre el origen y consolidación de las repúblicas latinoamericanas durante los últimos años del siglo XIX y todo el XX<sup>31</sup>, para Alcázar la guerra contra los chilenos tuvo consecuencias trágicas para la economía y desarrollo peruano. En esa perspectiva la parte correspondiente a la Guerra del Pacífico del trabajo de Villalobos se explica a sí misma al considerar los yacimientos de guano y salitre como origen de las tensiones entre ambos países. Pero este enfoque deja de lado otras conexiones que escapan de los intereses económicos, la tesis de un discurso legitimador que consolidara el Estado permite entender que la necesidad de fortalecer al país y la identidad chilena tiene dinámicas en las que los yacimientos de salitre pasan a segundo lugar y, el discurso nacional representado a través de distintos formatos - como el visual de las fotografías- permitía que dicha búsqueda de legitimación a nivel país pudiera cristalizar. Por ejemplo, el trabajo realizado por Gabriela Huidobro y Carlos Donoso -del que se hablará más abajo- sobre la función política del teatro durante la Guerra del Pacífico ha entregado perspectivas que al igual que del análisis político de las fotografías dejan de lado por un momento el estudio economicista.

En una perspectiva similar a la de Cid se encuentra el trabajo de Carlos Donoso Rojas y María Gabriela Huidobro “La patria en escena...”<sup>32</sup>, en tanto realizan un estudio del teatro chileno durante la Guerra del Pacífico como un medio de transmisión de potentes discursos desplegados a través de una estética escenográfica y narrativa que permitían acercar el

---

<sup>31</sup> DEL ALCAZAR, Joan. (2003). *Historia contemporánea de América*. Valencia: Universitat de València, p. 15.

<sup>32</sup>DONOSO ROJAS, Carlos y HUIDOBRO, María Gabriela. (2015). La patria en escena: El teatro chileno en la Guerra del Pacífico. *Historia*, 48, p. 78-96.

conflicto a los sectores populares del país, o sea, al igual que el trabajo de Cid analizan la conformación de una *identidad* nacional desplegada a través de la emisión de discursos directamente patriótico o de propuestas escenográficas arriba de un escenario. Su propuesta permite entender que el Estado chileno desplegó una serie de métodos mediante los que pretendía lograr la coerción suficiente para reafirmar su poder y evitar la desestabilidad que había marcado las décadas anteriores. Ya fuera a través de obras de teatro, discursos públicos o, fotografías de la guerra en curso la verdadera guerra del Estado se luchaba en varios frentes a la vez.

En cuanto a la segunda área del estado de la cuestión del trabajo propuesto, nos encontramos con una mayor cantidad de trabajos relativos a la manipulación del espacio escenográfico fotografiado. Quizá la exponente más importante al respecto sea Margarita Alvarado, quien ha desarrollado una gran cantidad de trabajos relativos a la representación de la alteridad indígena en el siglo XIX y XX<sup>33</sup>. En ese aspecto su trabajo sobre el desarrollo de técnicas y métodos de creación de una fotografía *etnográfica* mediante la aplicación de objetos particulares, permite comprender cómo las intenciones de los fotógrafos por proyectar una idea sobre los sujetos para ubicarlos como representaciones de una alteridad, puede vincularse a la manipulación del escenario de guerra en 1879 en tanto los fotógrafos Carlos Díaz y Eduardo Spencer buscaron proyectar una idea nacional en los sujetos fotografiados en las tomas del desierto.

En relación con el despliegue de los ornamentos e individuos que se pretende fotografiar con fines nacionales de identidad cultural<sup>34</sup>, se puede comprender que su propuesta de “dentro y fuera de cuadro” complejiza el espacio fotografiado respecto de las intenciones y las demandas estéticas que se dan en distintos periodos y espacios. Respecto a propuestas metodológicas y teóricas se encuentra su trabajo sobre fotografía mapuche en los siglos XIX y XX que entrega ricas premisas a la hora de realizar cualquier estudio sobre escenificación y discurso en la fotografía<sup>35</sup>. Si bien no es la única que realiza estudios de este tipo, para la

---

<sup>33</sup> ALVARADO, Margarita y MASON, Peter. (2001). La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato etnográfico. *Aisthesis*, 34, p. 527-533.

<sup>34</sup> ALVARADO, Margarita y MOLLER, Carla. (2009). Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 14, p. 8-38.

<sup>35</sup> ALVARADO, Margarita, MEGE, Pedro y BÁEZ, Christian. (2001). *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX, construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén, p. 13-77.

propuesta de nuestra investigación ha sido la más enriquecedora y multifacética a la hora de entregar perspectivas estéticas de escenificación y discursos en variados campos de acción - mapuches (reches), fueguinos y andinos-. En un estudio intermedio a las dinámicas estéticas y el procesos y agentes fotográficos del siglo XIX se encuentra el libro de Hernán Rodríguez Villegas “Fotógrafos en Chile...”<sup>36</sup>, en que expone detalladamente el desarrollo de la fotografía chilena, sus personajes y los métodos utilizados por cada uno.

Si se hace un recuento del estado de la cuestión respecto a la “escenografía de guerra”, se puede entender que, si bien aún faltan investigaciones en el área estudiada, igualmente existen puntos desde donde comenzar el análisis y llenar los vacíos. Si se separa el análisis en las temáticas remitentes a la guerra propiamente tal y a las de estética y escenificación en fotografía, se puede obtener un entrecruzamiento bibliográfico interesante que permite la formación de un conocimiento de autores y propuestas analíticas variadas y novedosas.

## **ESCENOGRAFÍA DE GUERRA**

Para fines de la propuesta expuesta aquí se debe esclarecer el concepto con el que interpretaremos el *corpus* documental, en este caso y teniendo en cuenta el precedente de la Guerra de Secesión, se ha decidido utilizar el concepto de “escenografía de guerra. Éste se ha determinado en función de la lectura de distintos textos que han tratado temas sobre manipulación fotográfica, escenificación en el cuadro fotográfico, métodos de análisis de los objetos desplegados en las fotografías y las dinámicas entre cuerpo y fotografía. La idea de “escenografía de guerra” nace a partir de lo propuesto por Rodríguez Porcel, quien plantea que la manipulación fotográfica se debe al deseo por mostrar la crueldad de la guerra como forma de concientizar a la población sobre un conflicto cercano, deseo que, sumado a las complicaciones del despliegue del equipo necesario para fotografiar, conjugaron el hecho de que las capturas requirieran de una preparación previa<sup>37</sup>. Aunque el fin exacto de la manipulación podría deberse a aspectos estéticos, propagandísticos o artísticos, el hecho de existir un procedimiento anterior parece ser claro. Esa preparación debía materializarse en dos

---

<sup>36</sup> RODRIGUEZ VILLEGAS, Op. Cit. p. 14-27.

<sup>37</sup>RODRIGUEZ PORCEL, Op. Cit. p. 2-6. Expone que las fotografías respondían a varias dinámicas, debido a que algunos fotógrafos trabajaron de forma independiente, al contrario de Chile donde fueron contratados por el estado.

aspectos fundamentales: obtener una fotografía que cumpliera con el objetivo de sensibilizar al público y el de ser de buena calidad. Teniendo esto en cuenta, parece ser que la tarea de determinar una manipulación fotográfica en esos términos no requiere de mayores esfuerzos, por el contrario, el hecho de que aquí no se hable de manipulación fotográfica, sino de escenografía de guerra, marca una primera distinción respecto de la propuesta de Rodríguez.

Cuando se habla de escenografía de guerra no es haciendo referencia al procedimiento fotográfico en sí, ya fuera colodión húmedo u otro, más bien se refiere al arreglo del escenario o cuadro en que, desplegándose ciertos ornamentos específicos, se formuló una estética que respondió a un discurso mayor respecto de la guerra. La idea de un discurso la recogimos del trabajo hecho por Daniel Egaña al analizar la obra general de Theodore De Bry, el autor demuestra que en el discurso articulador de sus grabados radicaba en proponer la violencia endémica como el alma de las indias<sup>38</sup>. La teoría propuesta por Egaña para hacer una relación entre estética y política la toma a partir de la obra de Jacques Rancière. Cuando Rancière se refiere a la estética lo hace en función de los mecanismos que permiten la captación de la sensibilidad, a través de la cual se van delimitando espacios de acción y los sujetos que los integran, permitiendo así el ejercicio de la política y la utilización de sus mecanismos. Si bien Rancière no habla de una “estetización de la política” en el sentido de un Estado, declara que los mecanismos que permiten el *reparto de lo sensible* pueden ser utilizados con diversas posturas en tanto permitan lo que Platón entendía como acto democrático<sup>39</sup>.

Para determinar los elementos desplegados en las fotografías de Díaz y Spencer se utilizará un procedimiento similar al propuesto por Ferraz y Carneiro, en el que logran hacer una sistematización de ciertos objetos desplegados en la imagen<sup>40</sup>. Si bien su propuesta se centra en la retratería, pensamos que también se puede aplicar a las imágenes de la Guerra del Pacífico en tanto el despliegue de ciertos elementos como los sujetos, las posiciones, los

---

<sup>38</sup> EGAÑA, Daniel. (2010). Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 16, p. 1-29.

<sup>39</sup> RANCIÈRE, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM, p. 9-19.

<sup>40</sup> FERRAZ y CARNEIRO, Op. Cit. p. 274-277. El encuadre es el recorte de la figura humana, ya sea a cuerpo completo, tres cuartos etc...; el arreglo remite al modo en que se articulan los objetos en el escenario; la postura se refiere a la ocupación del espacio por parte del sujeto ya sea de pie o sentado; el gesto se entiende como una acción en curso, puede ser el estar apoyado en un muro etc...; y la expresión señala el sentido general de la composición, ya que en él se entiende la expresión del sujeto, puede ser sobriedad, tristeza etc.

objetos y sus atributos formales, son aspectos que se ven en las tomas de grupos de soldados y soldados posando en campos de batalla con combatientes muertos a su lado.

Ahora si se puede pensar en un estudio que logre entender una “manipulación fotográfica” que esté respaldado en un análisis de ciertas determinaciones estéticas, el captar un despliegue intencional de los objetos y el realizar un posterior análisis por separado -como el propuesto por Ferraz y Carneiro- que permitiera encontrar tendencias en las fotografías y así entender un discurso mayor propuesto en el *corpus* de fotografías de Díaz y Spencer. Aunque los suministros desde los cuales podemos enriquecer la propuesta de una escenografía de guerra no se limitan a encontrar un discurso desplegado en los elementos de las imágenes, son la base principal para poder hablar de una escenografía y todo lo que ella implica, esto es, una puesta en escena y una trama.

Dentro de los suministros a los que se hacía alusión en el párrafo anterior se encuentra el trabajo realizado por Margarita Alvarado y Carla Moller sobre la representación de la alteridad indígena en la fotografía chilena<sup>41</sup>. Éste trabajo permite añadir un nuevo punto de vista sobre los elementos desplegados en las imágenes y cómo éstos tiene un sentido político. Su propuesta de “dentro y fuera del cuadro” se refiere a aquellos objetos dejados fuera del encuadre y a los incluidos, la propuesta de Alvarado y Moller permite pensar en cómo el fotógrafo selecciona elementos según éstos le permiten materializar su propia percepción de la alteridad indígena, ese trabajo de selección de lo incluido y lo marginado remite a una escenificación similar a la propuesta aquí. Nuevamente encontramos que se entiende al fondo fotografiado como un escenario, haciendo una relación entre teatro y fotografía<sup>42</sup>, desde esta perspectiva, la idea de entender un dentro y fuera de cuadro nos parece apropiada para delimitar los alcances de la intención desplegada en las fotografías de Días y Spencer.

John Pultz es un autor, especialista en historia del arte y fotografía del siglo XX, que ha tocado de forma muy superficial el problema de la “manipulación fotográfica”, pero ha estado de acuerdo en considerar que existió una manipulación de los cadáveres basado en

---

<sup>41</sup> ALVARADO y MOLLER, Op. Cit. p. 7.

<sup>42</sup> FERRAZ y CARNEIRO, Op. Cit. p. 277-283. A este punto en particular le dedican parte del trabajo al hablar sobre la experiencia en teatro que tuvo Militao Augusto de Azevedo antes de dedicarse a la fotografía en la ciudad de Sao Paulo.

investigaciones recientes sobre el cuerpo de un tirador cambiado de lugar para hacerlo pasar por un cadáver distinto<sup>43</sup>, lo que apoyaría lo que aquí se ha llamado “escenografía de guerra”. Por el contrario, Marisol Romo Mellid ha propuesto una mirada menos crítica con la preparación del campo de batalla, ya que si bien considera como una realidad que hubo una puesta en escena, explica que se debería centrar el análisis en los agentes estatales que promovieron el enfrentamiento y dejar de culpar a los fotógrafos<sup>44</sup>.

Esto nos parece una visión errada sobre el problema que plantea una “escenografía de guerra”, y es que tal y como se dijo antes, el discurso desplegado en correlación con los atributos formales de los elementos dispuestos en las imágenes no solo nos habla de una manipulación del escenario, eso parece incluso obvio, el problema remite al lenguaje de esta estética propia, para comprender la subyacente propuesta visual de esa “escenario de guerra” que según planteamos antes se enmarcó en un discurso mayor de configuración política ligada a formas de dignificación como mecanismo de regulación social.

---

<sup>43</sup> PULTZ, John. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Vía Gráfica, p. 32-35. Debido a que su libro trata sobre la relación entre diversas propuestas estéticas de la fotografía en distintos periodos de la historia y la utilización y significación del cuerpo en dichas estéticas no aborda más allá ésta problemática. Por tanto, toca el tema de las fotografías de la Guerra de Secesión sólo para exponer cómo en el siglo XIX la demanda institucional permeó algunas propuestas estéticas que llevaron a la manipulación del escenario y el cuerpo a erigirse en piedra angular de la fotografía de guerra con fines políticos.

<sup>44</sup> ROMO MELLID, Marisol. (2006). *Horror y propaganda: fotografías de guerra (I)*. Página web: [www.solromo.com](http://www.solromo.com)

## CAPÍTULO II. DESCIFRANDO EL CUERPO UNIFORMADO Y LOS ORNAMENTOS BÉLICOS

### **ESTÉTICA DEL HONOR**

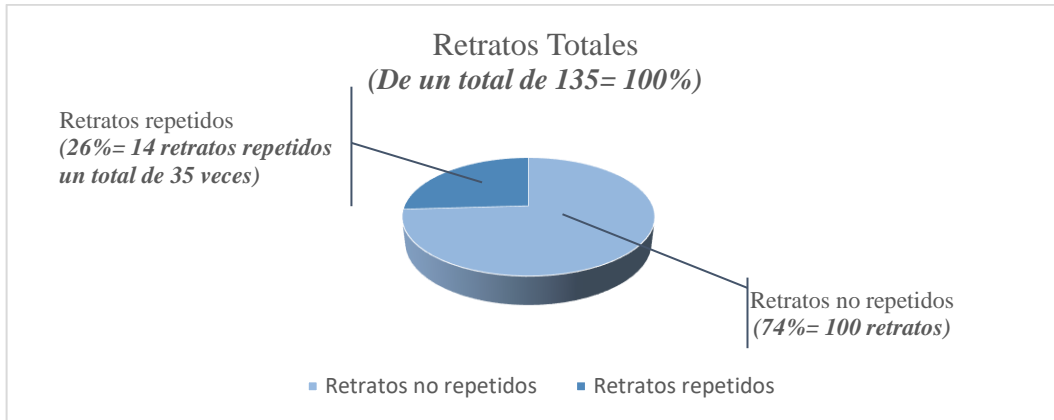
Todas las fuentes con las que se trabajará se encuentran en el Museo Histórico Nacional, donde se almacenan los álbumes que conforman el corpus fotográfico de la Guerra del Pacífico que analizamos a continuación. Se ha conseguido acceso a la totalidad de los álbumes originales con que se ha propuesto realizar este trabajo<sup>45</sup>.

Basándonos en el método cuantitativo de Solange Ferraz y Vania Carneiro, hemos sometido el corpus fotográfico de la Guerra (cuatro álbumes) a una sistematización estadística que permita visualizar algunos aspectos generales de la estética de Díaz y Spencer. Del total de 406 imágenes, 135 corresponden a retratos, ya sean tomados durante la campaña o en el estudio de “Spencer i Cía”. Para catalogar a una imagen de retrato hemos establecido dos parámetros. Primero, que sea una imagen de estudio. Segundo, que sea una fotografía en exterior donde la geografía quede anulada por el espacio dado a los sujetos en la composición. Dado que, muchas vistas de la guerra muestran a los soldados, resultando una composición entre los elementos icnográficos típicos de los individuos retratados y un vasto escenario exterior, se consideró vista no sólo a la fotografía de la geografía, sino también, a los retratos en su mayoría grupales que ocupan los primeros o segundos planos de la imagen exterior.

---

<sup>45</sup> Agradezco a la curadora del área de fotografía del Museo Histórico Nacional, María Carla Franceschini por permitirme el acceso al archivo fotográfico y los álbumes analizados. Especialmente le agradezco por ayudarme animosamente con las constantes dudas que le presenté durante el desarrollo de esta investigación.

**Gráfico N°1.**



***Total de retratos repetidos en los álbumes de Díaz y Spencer.***

En el gráfico número 1 podemos observar que porcentualmente los retratos conforman una cuarta parte del corpus total, siendo 135 imágenes distribuidas en cuatro álbumes. Así mismo, se visualiza que, del total de 135 retratos sólo 14 se encuentran repetidos una o más veces, dando un total de 35 fotografías repetidas equivalente a un 26% del corpus total. Esto deja a 100 retratos distribuidos en los cuatro álbumes como inéditos o nunca repetidos, esto puede hacer pensar que los sujetos retratados en su mayoría oficiales o suboficiales, no eran solicitados de forma homogénea por los consumidores. Pero como veremos más adelante, esa última deducción basada en el criterio de la repetición total, sin tener en cuenta cada álbum en específico es engañosa.





**Fotografía N°1**

**“Cornelio Saavedra Rodríguez”<sup>46</sup>**

**Retrato de estudio del Ministro de Guerra, participó en las batallas de Chorrillos y Miraflores.**

---

<sup>46</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-143-105, 1880. Carlos Díaz y Edward Spencer.



**Fotografía N°2**

**“Lucio Martínez”<sup>47</sup>**

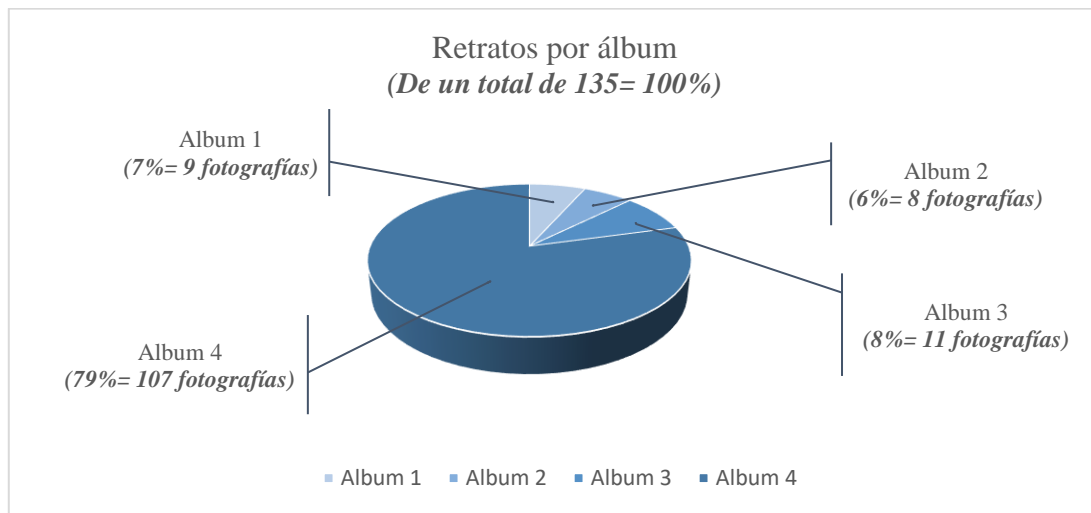
**Retrato de estudio del teniente coronel Lucio Martínez, fue Comandante del regimiento Valdivia, luchando en las batallas de Chorrillos y de Miraflores.**

---

<sup>47</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-143-188, 1880. Carlos Díaz y Edward Spencer.

En la fotografía número 1 se puede observar el retrato de Cornelio Saavedra, en la número 2 el de Lucio Martínez. En las imágenes se representa la ornamentación, encuadre y postura común de todos los retratos de estudio de Spencer i Cía, (esto se comprobó luego de revisar y analizar detalladamente cada fotografía del corpus declarado) hechos a soldados de la Guerra del Pacífico. Son este tipo de fotografías las que conforman los 107 retratos inéditos del álbum número cuatro que se verá en el gráfico a continuación.

**Gráfico N°2.**



***Total de retratos en cada uno de los cuatro***

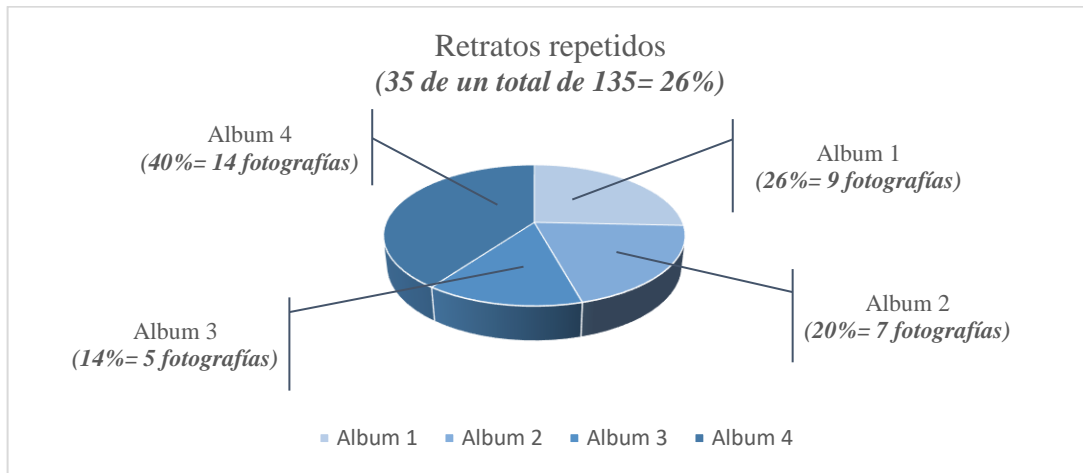
***álbumes de Díaz y Spencer.***

Como se puede ver en el gráfico N°2, la repartición tácita del total de retratos en los álbumes demuestra que, en el álbum cuatro se concentra la mayor cantidad de retratos con un 79% del total. En los tres restantes, el porcentaje fluctúa entre un 6% y un 8%, mostrando una paridad en la cantidad de retratos contenidos, si se deja de lado el álbum cuatro, que ostenta 107 de los 135 retratos totales del corpus analizado se puede observar claramente una escasa tendencia a los retratos de estudio en los álbumes de la Guerra del Pacífico.

A partir de lo anterior se pueden deducir dos cosas; primero, la cantidad de retratos de estudio realizados a los participantes de la guerra fue amplia, habiendo una variedad de un mínimo conocido de 114 retratos realizados por Díaz y Spencer. Segundo, tal y como se puede

esperar de una oferta basada en la documentación bélica, se dio preferencia a las fotografías con la mixtura vista-retrato. Como se verá en los gráficos siguientes, fue la imagen geográfica articulada con la estetización del escenario y el sujeto la que primó en los álbumes. Dando paso así, a una temática enmarcada en el discurso de la victoria, pero que de forma subyacente exponía una estética del honor entendida como una estetización de tipo elitista basada en la retratería Renacentista a modo mecanismo de dignificación social.

**Gráfico N°3.**



***Total de retratos repetidos en cada uno de los cuatro***

***álbumes de Díaz y Spencer.***

En el gráfico número tres se puede observar que, las 14 fotografías repetidas un total de 35 veces en los cuatro álbumes están distribuidas de forma más homogénea, si bien el álbum número cuatro aún sobresale debido a amplia cantidad de retratos de estudio, no podía ostentar más de las 14 fotografías que se repitieran en otros álbumes. Respecto a los álbumes uno, dos y tres, la tendencia a la repetición considerando la cantidad de retratos totales en cada uno es abrumadora, la mayoría de sus retratos se encuentran repetidos, demostrándose así que hubo una predilección por ciertas tomas a la hora de conformar los álbumes.

Hay que recordar que los parámetros para definir una fotografía como retrato eran: ser de estudio o tener una composición exterior en que se priorizara la postura y el encuadre de los sujetos al punto de anular visualmente de la geografía circundante. En el caso de estos tres

álbumes, los retratos repetidos remiten a este tipo de tomas exteriores, reforzándose así la conclusión sacada del gráfico número dos, de que los retratos (en su mayoría de estudio) no eran frecuentes en la composición de los álbumes.

Entonces, es preciso señalar que, la estética del honor antes propuesta, no estaba desarrollada en el espacio del estudio y con los ornamentos en que normalmente era montada. Por el contrario, estaba construida en un contexto exterior en que se armonizaba la estetización del individuo social con una construcción del espacio material que mostraba tanto la geografía (que será abordada más adelante), como la militarización del terreno fotografiado. Se observa que existe un movimiento escénico desde el interior del estudio hacia el exterior, manteniendo la lógica estética de la dignidad, pero en un espacio que permitía matizarlo con el relato de la victoria, el que usualmente estaba construido con base en la precariedad peruana (más no en su destrucción) o al poder militar chileno, estos aspectos serán desarrollados más adelante.



**Fotografía N°3**  
**“Oficiales de artillería”<sup>48</sup>**  
**Retrato de oficiales de la artillería chilena, Regimiento 2°, en**  
**la fortaleza del Morro de Arica.**

---

<sup>48</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-69, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

En la fotografía número 3 se puede observar la estética de estudio armonizada en un paisaje exterior anulado por la cantidad de sujetos retratados en los planos iniciales junto a la ostentación del poderío bélico representado en el cañón en que están apoyados los soldados. Mas allá de mostrar una militarización de la zona, se observa una tendencia a visualizar las poses de los soldados, la mayoría de ellos está erguido con su uniforme completo, el que sustituye el traje normalmente utilizado por élite. Si parece ser sólo una postal de la guerra, le subyacen encuadres, ornamentos y ropas que rememoran cualquier retrato que se hiciera un individuo a modo de socialización. Se decora el escenario militar para tematizar una respetabilidad en la sensibilidad bélica más que documentar la realidad tácita de la guerra.



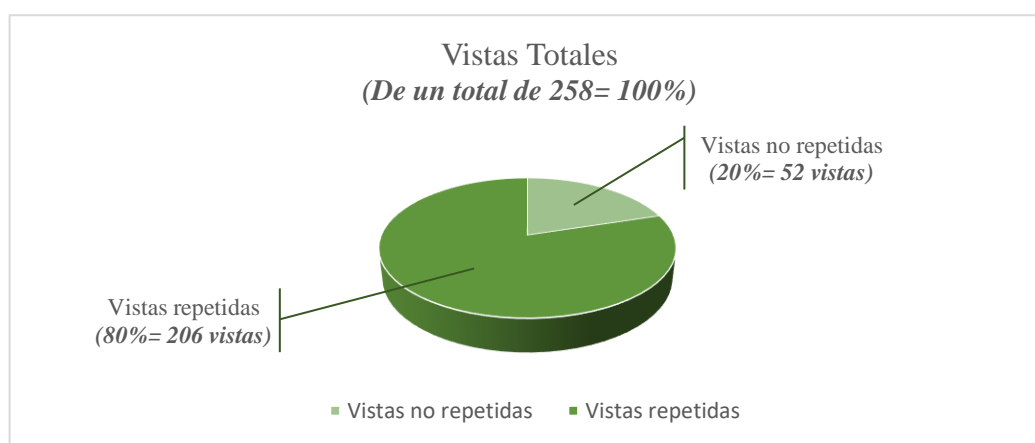
**Fotografía N°4**  
**“Cañón Vavasseur”<sup>49</sup>**  
**Retrato de un grupo de militares al mando del comandante**  
**José Manuel Novoa.**

---

<sup>49</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-66, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

Las fotografías número tres y cuatro, pertenecen a las catalogadas como retratos en los álbumes uno, dos y tres explicados en el gráfico dos y tres. En ellas se muestra la escasa tendencia a los retratos de estudio, y la preferencia por la imagen exterior. En general se muestra una predilección por el espacio geográfico en que se desarrolla la guerra de forma indirecta, dado que muchas de estas tomas son de fuertes y posiciones en que no se observa el campo de batalla en sí. El estatus que otorga la visualización del desierto permite contextualizar mucho mejor el relato bélico, armonizando así el espacio interior en el exterior, pero no visualizando las primeras líneas. Además, es común observar que, se deja fuera del escenario toda imagen que muestre el horror real de la guerra, o entendido de otra manera, se estetiza la destrucción mediante la búsqueda de la belleza en las grandes armas militares y la organización ideal del ejército en su cuerpo armado y lugares ocupados, pero también con aquello que queda fuera del marco. Por ejemplo, casi no hay retratos exteriores en zonas urbanas, algunas pocas se dan en zonas rurales exteriores a grandes centros urbanos, los centros aparecen en pocas ocasiones y en vistas muy precisas de algunos edificios y avenidas o tomas desde altura de las ciudades, omitiendo totalmente cualquier imagen de los pueblos o ciudades destruidas como se verá a continuación.

**Gráfico N°4.**



***Total de vistas repetidos en los álbumes de Díaz y Spencer.***

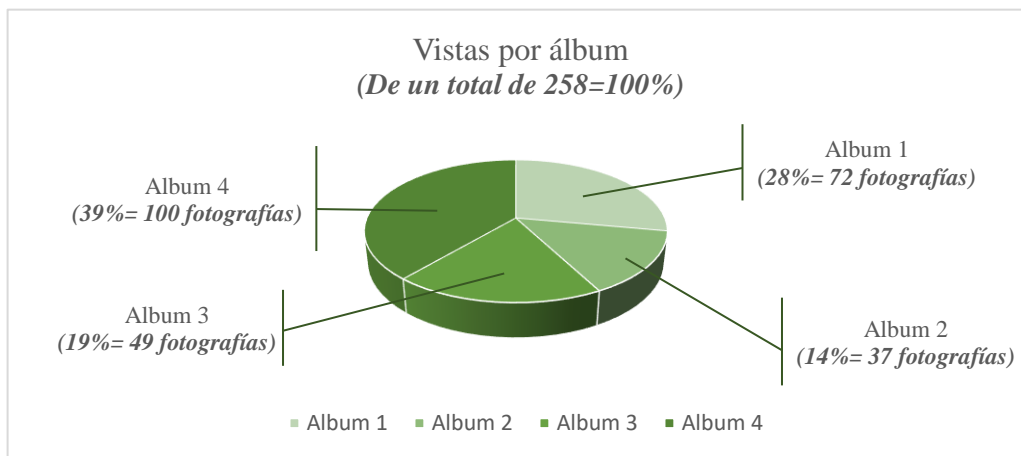
En el gráfico número cuatro se observa que, del corpus fotográfico total analizado (406 fotografías) dos terceras partes corresponden a vistas, se considera vista a toda fotografía de



exterior en que el tema de la imagen no sea neutralizado por la presentación de individuos en todo el escenario de la fotografía. De las 258 vistas obtenidas de los cuatro álbumes, el 80% corresponde a 79 fotografías que se repiten un total de 206 veces en los cuatro álbumes. Esto parece demostrar un cambio respecto de los retratos, en que la mayoría se mantenía inédito, pero teniendo en cuenta que esos datos eran engañosos debido al volumen de retratos de estudio del álbum cuatro, se mantiene la lógica de repetición de un grupo menor de fotografías constantes en todos los álbumes. En el caso de las vistas, las fotografías repetidas (79) superan las inéditas (52).

Como se planteó arriba en el análisis de los retratos grupales, la preferencia por las imágenes exteriores se refuerza al observar el volumen de vistas respecto de retratos, aún más, considerando que la muestra de retratos es inflada porque de esos 107 casi un centenar corresponde a retratos de estudio. Considerando que el total de retratos asciende sólo a 135, la muestra queda muy reducida respecto de las 131 vistas inéditas.

**Gráfico N°5.**



***Total de vistas en cada uno de los cuatro***

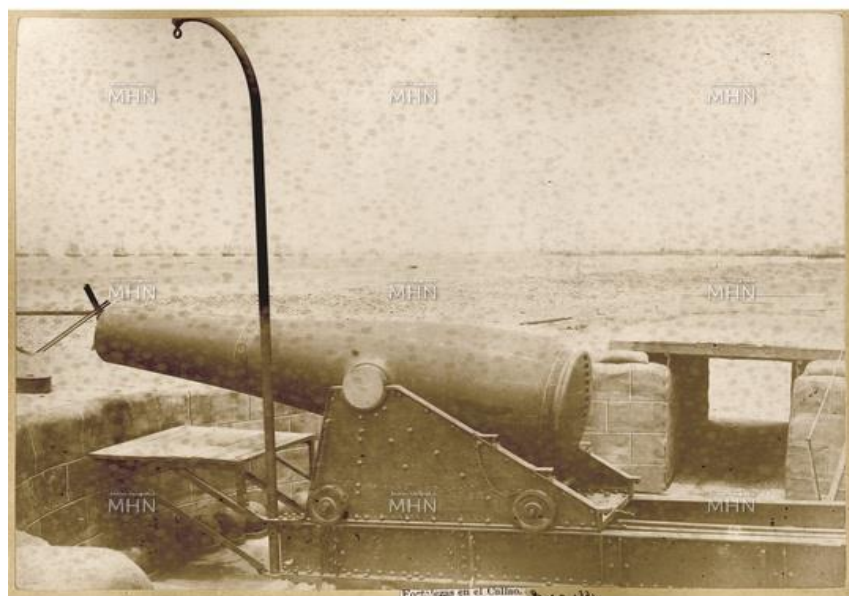
***álbumes de Díaz y Spencer.***

Del gráfico número 5 se desprende que el álbum cuatro, también tiene la mayoría de las vistas de los cuatro álbumes, siendo el más numeroso de la muestra. Los cuatro álbumes tienen mayoría de vistas. Como se verá en las fotografías a continuación, en las vistas pocas



veces se contempla a soldados en su composición, normalmente se armoniza la vastedad del terreno nortino con elementos clave en la construcción material del relato nacional, de por sí los primeros planos permiten ver la materialidad ligada al armamento bélico o a la precariedad peruana, dejando los planos finales para la extensión desértica como fondo de la escenificación.

En una dinámica muy curiosa, cuando no se buscaba exponer la vastedad geográfica, se la minimizaba utilizando una gran cantidad de soldados cubriendo de lado a lado el escenario fotográfico, muchas veces esto se hacía al fotografiar pelotones de soldados o largas líneas de infantería.



**Fotografía N°5**

**“Cañón de la Guerra del Pacífico”<sup>50</sup>.**

**Fortalezas en el Puerto del Callao.**

---

<sup>50</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contenida en álbum AF-58-1, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

Con esta diada se muestra que, si bien es una gran empresa la conquista de este territorio, no es inalcanzable al empeño chileno, representándolo por medio de la ocupación total del terreno fotografiado. Así como se muestra la inmensidad del mismo, generando una especie de alteridad geográfica, se la apropia por medio de un juego visual en que la posición de cada individuo hace del terreno algo perteneciente, cosa que se daba en el hecho de ganar las batallas y avanzar sobre Perú y, en las fotografías se graficaba cuando la geografía quedaba subordinada al ejército chileno en representación de la Nación.

En la fotografía número 5 se puede apreciar la utilización de los planos del escenario para mostrar cierta materialidad bélica enmarcada en un fondo de vastedad característico de la sierra peruana. En el caso de esta fotografía, la potencia bélica representada en cañones de gran calibre se armoniza la geografía a conquistar desde el punto de vista de un fuerte. Esto también



permite entender la materialidad real de la mecanización bélica que se cernía sobre el mundo, si se considera a la Guerra del Pacífico como un precedente en la guerra mecanizada, por medio de este tipo de registros se puede dar cuenta de esas nuevas barreras que los cuerpos debían sortear para alcanzar la victoria.

**Fotografía N°6**

**“Granaderos a caballo”<sup>51</sup>**

**Vista del escuadrón de Granaderos a caballo en Arica.**

---

<sup>51</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-89, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

En la fotografía número 6 queda claro cómo la fotografía de grupos militares permitió hacer una representación de la geografía ocupada. Sumado a esto, en los últimos planos se puede observar una estructura peruana que, como en la mayoría de los casos busca mostrar cierta precariedad material, mas no bien su destrucción, pero si una materialidad que se articuló como una alteridad, siempre contrastada a la escenificación de la dignidad de los individuos chilenos, que en este caso no remiten tanto a una pretensión retratista típica del siglo XIX, sino que, a una estética militar, en que la cantidad y orden del escuadrón dan cuenta de la calidad militar superior que al mismo tiempo permitió la dignificación de los sujetos retratados como actores de sociabilidad representados en un estética en parte militar.



**Fotografía N°7**

**“Artilería en Pocollay”<sup>52</sup>**

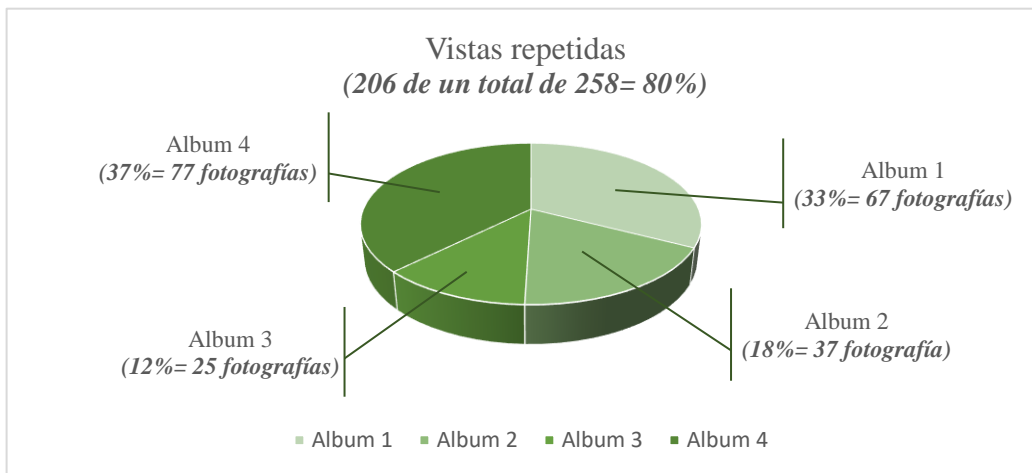
**Vista del Regimiento de Artilería chileno en Pocollay.**

---

<sup>52</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-83, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

En la fotografía número 7, se grafica perfectamente el planteamiento anterior respecto a la ocupación de la geografía por hileras de soldados dispuestos de extremo a extremo del escenario. En este caso, es una unidad de artillería en el campo de Pocollay, la que se dispone en el segundo plano, justo en la intersección entre el primero plano que permite visualizar la hilera completa y el fondo que queda minimizado por la línea de artilleros, En el último plano se permite visualizar el cielo como la única zona vasta de la escenificación total. En interesante como Spencer dispuso los elementos para lograr que la Nación representada en los soldados hiciera parte de sí la alteridad inconmensurable de la geografía peruana.

**Gráfico N°6.**



***Total de vistas repetidas en cada uno de los cuatro***

***álbumes de Díaz y Spencer.***

Finalmente, en el gráfico 6 se puede apreciar que la distribución de los retratos repetidos no dista mucho de la repartición por álbum de las vistas totales. De las 72 vistas del álbum número 1, 67 se encuentran repetidas en otros álbumes. En el álbum número 2, las 37 vistas que lo componen son repeticiones. En el álbum 3, de las 49 vistas, 25 se encuentran repetidas en otros álbumes. Y, en el álbum 4, de las 100 vistas que lo componen, 77 son repeticiones, por lo que, en general y al igual que en los retratos, se aprecia una homogeneidad en la composición de los álbumes debido a la amplia duplicación de fotografías entre sí. En consecuencia, se puede comprobar que la cantidad de retratos y vistas que se realizaron fueron

numerosas, el caso de los retratos de estudio se explica por la gran cantidad de oficiales y soldados que se retrataron como forma de socialización, lo que no implicaba un uso masivo de todos estos retratos en cada álbum, pero si implica que éstos eran realizados en una lógica de dignificación mantenida desde hace siglos. En el caso de las vistas, se prueba que la escenificación del estudio se armoniza con la geografía y la temática bélica en una estética del honor única en Chile.<sup>53</sup>



**Fotografía N°8**

**“Regimiento Esmeralda”<sup>53</sup>**

**Vista de guerrilleros del Regimiento Esmeralda haciendo prácticas de tiro.**

---

<sup>53</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-82, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.



A partir de la mecanización y los nuevos calibres armamentísticos, se puede pensar un cambio en los cuerpos, el enfrentamiento y la simbolización del campo de batalla cambió y quedó registrado en estas fotografías. Por ejemplo, en la fotografía N°8 del regimiento Esmeralda se pueden apreciar esas nuevas formas de articular el cuerpo frente a esta guerra mecanizada, desde los calibres de los rifles y cañones, la cadencia de tiros, y los modos de enfrentarse en combate, todo confluía para que los cuerpos de los soldados ya no se enfrentaran como se hacía antes, los numerosos batallones hombro a hombro y la organización en grupos bien cohesionados era cosa de décadas pretéritas, las nuevas formas de luchar, ganar y sobrevivir requerían que los cuerpos se independizaran de las aglomeraciones típicas de las guerras al estilo napoleónico o la ocurrida entre la Confederación y la Unión en Estados



**Fotografía N°9**

**“Cañón Guerra del Pacífico”.<sup>54</sup>**

**Cañón de 1000 libras en el Puerto del Callao, Guerra del Pacífico.**

Unidos. Los regimientos distribuidos en una o dos largas hileras de soldados bien separados ocultos o agachados en los campos desérticos, requería que la honorabilidad de aquellos cuerpos erguidos cambiara en los cuerpos sagaces dispuestos a la velocidad que se requería al momento de enfrentarse a una alta cadencia de disparos y a devastadores bombardeos.

---

<sup>54</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-58-2, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

En este episodio, quizá más cercano a los modos de combatir de la Primera Guerra Mundial que a las postrimerías de los conflictos independentistas y las guerras civiles de inicios del siglo XIX, se aprecia de forma casi inédita en Latinoamérica una modificación en la forma de usar y simbolizar el cuerpo debido a una guerra masiva y mecanizada. Tal como Alain Corbin y compañía lo expusieron en su amplia obra sobre la historia del cuerpo, la mecanización y la masificación de los métodos para matar, hicieron que el lenguaje corporal en respuesta cambiara y se volviera encogido y en constante expectación<sup>55</sup>, y desde esta perspectiva, se puede pensar en la Guerra del Pacífico como un caso adelantado y en que la muerte adquirió un rostro intensivo y los cuerpos una actitud menoscabada.

### **LA CONSTRUCCIÓN DE LA VICTORIA EN CLAVE FOTOGRÁFICA**

En cuanto a las fotografías que se analizarán para ir desglosando la estética del honor subyacente a la victoria en todos sus lucidos matices, se ha decidido tomar dos imágenes representativas de la mayoría de los elementos desplegados en el *corpus* completo de las imágenes de la Guerra del Pacífico. Estas fotografías serán analizadas mediante la primera parte del método de Carneiro y Ferraz en que se identificarán los elementos constitutivos desplegados en las imágenes, al ser las dos fotografías expuestas aquí representativas de la mayoría de los objetos encontrados en el total de las capturas, las tendencias quedarán demostradas a medida que delimitemos los elementos que permiten descubrir el discurso materializado en una escenografía del honor.

---

<sup>55</sup> CORBIN, Alain, COURTINE, Jean Jacques y VIGARELLO, Georges. (2006). *Historia del cuerpo. Volumen III. Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. Madrid: Taurus, p. 275-295.



**Fotografía N°10**

**“Izando la bandera”<sup>56</sup>**

**El ejército chileno sobre el Morro de Arica.**

En la primera fotografía se observan una serie de elementos propios de lo que una propuesta estética debería mostrar cuando está en función de un discurso político mayor. La fotografía pertenece a la captura del Morro de Arica en 1881. Ésta fotografía se seleccionó debido a que en ella se podría resumir parte del trabajo hasta aquí propuesto, la composición de sus partes y los objetos en ella son tan icónicos como asombrosos, al realizar una *lectura* e interpretación de sus partes, todas las ideas hasta ahora expuestas cobrarán sentido.

Respecto al encuadramiento se observa que todos los sujetos en la imagen aparecen a cuerpo completo, en cuanto al grupo que se encuentra a la izquierda sólo se observa desde la cintura hacia arriba debido a que sus piernas están tapadas por un cañón que aparece en un plano anterior. El grupo de la derecha en su mayoría se ven a cuerpo completo excepto por uno que al igual que los de la izquierda sus piernas se ven tapadas por un cañón en un plano

---

<sup>56</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-68, 1880. Carlos Díaz y Edward Spencer.



anterior. En cuanto a los soldados peruanos muertos también se muestran a cuerpo completo, la posición de los 5 soldados es vertical a la fotografía y con los pies de todos ellos hacia la derecha, la posición de caras es mirando hacia la cámara. En este sentido es interesante notar cómo la composición de los cuerpos respecto de escena en sí propone que cada uno de ellos pueda ser visible, cada uno ocupa un espacio propio que le permite relacionarse estéticamente con los demás cuerpos a los lados. Los primeros planos muestran un cañón y a los soldados peruanos muertos dispuestos en una postura idéntica -sobre el piso mirando hacia la cámara y con los pies hacia la derecha-, esa tendencia en el encuadramiento y la postura remiten a un deseo del fotógrafo por mostrar primero que nada los cuerpos del enemigo derrotado, sus caras identificables, el color de sus uniformes blancos que hace un contraste no solo con el color oscuro -posiblemente azul oscuro- de los uniformes de los soldados chilenos, sino que, con la bandera desplegada en el último plano de la imagen.

En cuanto a la posición de los soldados chilenos que en total suman 19 sujetos, se observa que todos ellos se encuentran en los planos posteriores por detrás de los soldados muertos y casi al mismo nivel de la bandera. La postura de todos ellos es de pie, en cuanto al gesto se encuentran mirando la bandera izada sobre el Morro en un gesto de aura solemne por el momento de homenaje al símbolo patrio. En ese acto se reafirma la tesis de que la composición del escenario remitió a un discurso político que buscaba fortalecer la consolidación del Estado chileno; la solemnidad del momento, la bandera ocupando el centro de la fotografía, los soldados chilenos con un gesto de homenaje, los soldados muertos con las caras hacia la cámara sin sus armas y la falta de muertos del ejército chileno prueban cómo los elementos desplegados y sus atributos formales -en términos del método de Carneiro y Ferraz- se debían a un discurso mayor de carácter patriótico.

En cuanto al arreglo, cabe mencionar que la relación de todos los atributos formales de los descriptores iconográficos -sujetos y elementos- se articulan en torno a la idea de la nación chilena y el patriotismo nacional. Por tanto, la relación entre los sujetos y los objetos debe ser la de victoriosos, tal como se puede ver en la imagen. En la relación de los cañones con los soldados muertos hay uno de ellos que tiene al lado una herramienta para limpiar cañones, con eso se hace una clara referencia a que ellos murieron luchando y, que incluso cuando

manejaban la artillería de mayor calibre aun así perdieron el Morro de Arica, cima en que posteriormente se izó la bandera chilena.

Cuando se analizó detalladamente a los soldados y muertos junto a los demás elementos desplegados en la fotografía, se hizo un recuento de 5 soldados peruanos y 19 soldados chilenos, pero hay uno que no se contó, junto al asta de la bandera entre los dos grupos de soldados chilenos se encuentra un sujeto con uniforme peruano pero que aparentemente no está muerto, si bien aparece en la misma posición que los demás soldados muertos, la mitad su cuerpo aparece en un ángulo de 40° y con el brazo derecho apoyado en el suelo dándole el equilibrio para poder acomodarse en una posición de semi-acostado, el sujeto está mirando hacia el grupo de soldados ubicados a la derecha de la fotografía y al parecer no logra



**Fotografía N°11**

**“Campo de la Alianza”<sup>57</sup>**

**Vista de militares enterrando cadáveres en el Campo de la Alianza (Guerra del Pacífico). Arica, Región de Arica y Parinacota**

posicionarse como el resto de los cuerpos muertos.

En impresionante percatarse de que la mayoría de los soldados muertos y sus uniformes no presentan daño alguno ni se encuentran con sus armas de fuego, los uniformes están completos y la crudeza de la batalla que caracterizó la toma del Morro de Arica no parece estar reflejada en la fotografía que la inmortalizó, claramente después del combate el campo de batalla debió ser *limpiado* y luego de eso se buscó cuerpos sin daño

aparente para poder realizar una escena en que la crudeza del enfrentamiento era reemplazada por la gloria de la victoria. Éste soldado aparentemente peruano -probablemente era un soldado

---

<sup>57</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-72-84, 1881. Carlos Díaz y Edward Spencer.

chileno con uniforme peruano- que no logró cumplir el cometido de mostrarse fallecido tiene un precedente en la Guerra de Secesión. En la fotografía tomada por Alexander Gardner “*The home of a rebel sharpshooter*” en la batalla de Gettysburg en 1863 se muestra a un francotirador confederado muerto en su refugio con su rifle apoyado al lado del cadáver, pero una investigación en 1961 hecha por Frederic Ray demostró que el mismo cuerpo visto en la toma de Gardner había sido usado para otra fotografía en que se mostraba un soldado caído en el campo de batalla.

La segunda imagen que se analizará también fue realizada por Carlos Díaz y Eduardo Spencer en 1881 en Campo de la Alianza en la región de Arica y Parinacota. En esa fotografía se aplicarán los mismos protocolos metodológicos de análisis que se utilizaron en la fotografía N°10. La selección de esta imagen se debe a que al igual que la anterior contiene los elementos con sus atributos formales respectivos que permiten *leer* en ella una estética que caracteriza la obra completa de Díaz y Spencer sobre la Guerra del Pacífico.

Nuevamente se analizarán los descriptores iconográficos separando a los soldados chilenos de los peruanos para después entrecruzar los resultados y definir el significado general de la fotografía respecto a un discurso político mayor. El encuadramiento de los soldados peruanos es de cuerpo completo, los tres soldados que se puede apreciar en la imagen se muestran completamente a la cámara, sólo que el cadáver que se encuentra en el primer plano tapa a los que están tras de sí y oculta las piernas del último de los tres, los dos primero se pueden observar completamente. En cuanto al encuadramiento de los soldados chilenos los cuatro aparecen a cuerpo completo; sobre la postura de los chilenos, uno de ellos está sentado y se encuentra en el penúltimo plano de la fotografía antes del plano final que corresponde al fondo del desierto, los otros tres se encuentran en un segundo plano un poco ms atrás de los cadáveres que al igual que en la fotografía N°10 ocupan los primeros planos de la captura, haciendo visible a primera vista los muertos peruanos que habían sido derrotados.

En cuanto al gesto ésta fotografía es particularmente interesante dado que los soldados chilenos están enterrando a los cadáveres peruanos, ¿Qué pretendían proyectar Díaz y Spencer al fotografiar cómo dos soldados chilenos entierran cadáveres peruanos?, distinto de la fotografía N°10 en que la victoria se configuraba como el argumento principal de la toma del

Morro de Arica, en ésta imagen el argumento principal parece ser el *honor* del comportamiento de los combatientes chilenos, el acto de enterrar a un enemigo derrotado remite a mostrarse a sí mismos como caballeros que respetaban a su enemigo, dignificaban a los peruanos a través de un entierro. Esa acción convertía a los soldados chilenos en sujetos portadores de una dignidad que a los ojos de los receptores de las fotografías naturalizaba un imaginario en que Chile era una nación civilizada que aun cuando está en guerra no pierde el respeto. Ese análisis podría contraponerse a la idea de que la Guerra del Pacífico ayudo a conformar una visión despectiva sobre *otro* peruano, por el contrario, al enterrar los cadáveres no se reconocía un estatus a los peruanos, más bien se le reconocía un estatus de dignidad a los chilenos que eran capaces de tal acto benigno, el enemigo seguía siendo un sujeto que a los ojos chilenos valía menos por ser peruano y por haber sido derrotado.

Al igual que en la primera imagen analizada, las caras de los muertos están mirando hacia la cámara, eso se puede entender como un acto en que se le da un rostro al enemigo, se da un rostro a ese *otro* distinto del chileno que ayudaba a entender la identidad propia al diferenciarse de los vecinos del norte. Los rostros de los soldados chilenos también están mirando hacia la cámara, ese juego doble permitía mostrar aquello que no éramos y aquello que sí éramos, sólo que ese *otro* estaba muerto a sus pies. El arreglo del escenario logra armonizar una escena en que tres soldados chilenos daban entierro a tres soldados peruanos, el espacio en que son enterrados sugiere la inmensidad del desierto, lugar donde los cuerpos se perderían para siempre. El discurso desplegado en esta fotografía se articula en torno a la dignidad de la civilización chilena, argumento que claramente ayudaba a fortalecer la idea de una nación en vías de progreso, si en la fotografía N°10 la victoria sobre los derrotados permitía dar sentido a una nación, en la fotografía N°11 la dignidad de los soldados representantes de la misma permitía generar una identidad moral superior que en parte daba sentido al Estado y su proyecto nación.

La expresión de la escena es de un total respeto por los soldados caídos, ese respeto materializado en el hecho mismo de enterrarlos, en los rostros serenos de los soldados y en el hecho de que un oficial estuviera dirigiendo la acción demuestra que la intención de fondo de la fotografía se articulaba en función de legitimar un Estado portador de la razón y la dignidad nacional.

## ESTETIZACIÓN DE LA MUTILACIÓN

Existe un aspecto que ha sido casi obviado por los investigadores que han tratado la Guerra del Pacífico en general y la imagen en específico, nos referimos al *cuerpo*, cuando los soldados fueron a luchar al desierto se vieron enfrascados en una de las primeras experiencias bélicas mecanizadas en un nivel que estuvo más cercano a la Primera Guerra Mundial que a los conflictos post independencia de las postrimerías coloniales americanas. En consecuencia, reconstruir la Guerra y sus corolarios desde los archivos y pasar por alto las constantes alusiones al *dolor*, la *muerte*, las *enfermedades* y *amputaciones*, los *castigos* y *masacres*, y hacerlos parte de un relato de heroicidad en un debate académico por la dicotomía del *Victorioso* o el *Precario* es algo que amerita de una revisión desde la Nueva Historia Cultural, enfoque desde el cual se posiciona esta investigación.

En estas fotografías de estudio hechas a los mutilados de la Guerra del Pacífico, se puede ver la caracterización común de una estética retratista propia de la segunda mitad del siglo XIX; los ornamentos como el diván y el fondo blanco de una pared que emulaba los salones de las clásicas casas estilo hotel que las élites poseían durante este siglo, sumado al tipo de pose, donde el cuerpo completo era figurado; aunque, con un claro predominio de la parte superior del *cuerpo*, que en este caso se matiza debido a la intención por mostrar la amputación. En estas fotografías se aprecia claramente la mantención de los estándares propios del tipo de retrato socializador, la pose y la ocupación de los miembros en la escena dan cuenta de esa doble intención que no sólo remitió a exponer una mutilación; sino que, de igual forma pretendió generar un estatus de *honor* adquirido por la pérdida del miembro.

Así mismo, la estetización de los sujetos mediante la búsqueda de la belleza de los cuerpos en tanto piedra angular de una técnica fotográfica heredera de la estética pictórica renacentista se hace esencial al momento de leer, en el sentido laxo de la palabra, las fotografías de los mutilados. Más allá de la visualización del horror y lo mórbido de las articulaciones desmembradas y los órganos con abultados traumatismos, la búsqueda de la belleza en la ausencia de esa armonía corporal debida al desequilibrio de los miembros se manifiesta en la ornamentación y la gesticulación del cuerpo estético y socializado. Embellecer al sujeto, y más aún, embellecer lo grotesco da cuenta de la dignificación buscada mediante la

cámara, haciendo del soldado mutilado la última frontera a la que había llegado la visualización de los artísticos marginados, junto con la fotografía mortuoria, eran fronteras extendidas de la belleza, y concebidas como expresión del arte al momento en que la armonización de su composición les alejaba de lo risible y lo volvía estético, bello y digno.



**Fotografía N°12.<sup>58</sup>**

**Mutilado de la Guerra del Pacífico**

**Eduardo Spencer (1884).**

Ahora bien, en la imagen N°12 es posible apreciar claramente la composición del estudio con el individuo situado entre los ornamentos socialmente aceptados a la hora de constituir una imagen dignificada. En esta imagen la actitud del sujeto no muestra una ansiedad devenida de su mutilación, por el contrario, su semblante está absolutamente condicionado a la mimesis de estilización elitista propuesta en la fotografía, haciendo de su amputación el centro sobre el cual se fija la vista junto al brazo gentilmente apoyado en el diván. Como se

---

<sup>58</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-74-3, 1884. Edward Spencer.

verá en los ejemplos a continuación, muchos de los mutilados exponen su cuerpo sólo cubiertos con un pantaloncito de tela blanca que tapa los genitales. Buscando la exhibición total del cuerpo y no sólo la zona amputada, esto deja entrever una primera intención de visualizar al *ente* bello, lo que subyacería al discurso de la mutilación, tal y como la estética del honor subyació a la de la victoria. En consecuencia, esto sería parte de la estetización general propuesta por Edward Spencer en su producción referida a la Guerra del Pacífico.



**Fotografía N°13.**

**Mutilado de la Guerra del Pacífico<sup>59</sup>**

**Eduardo Spencer (1884).**

En la fotografía N°13 nuevamente se puede apreciar la tónica de gran parte de las fotografías, el uso de los ornamentos de la retratería renacentista, la pose propia de la fotografía social del siglo XIX y la presencia de los *cuerpos* en un estado físico saludable, si tenemos en cuenta la bibliografía sobre las condiciones de vida durante el siglo XIX e inicios del XX

---

<sup>59</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-74-8, 1884. Edward Spencer.



chileno nos damos cuenta que, la alimentación, las jornadas de trabajo y la precariedad de la vida en general no se condicen con el tipo de *cuerpo* que se ve en la imagen, que si bien mantiene su mutilación no parece estar en un estado de enfermedad o menoscabo aparente, parece un *cuerpo* vigoroso y en plena forma a pesar de su amputación. Como forma de estetizar lo grotesco, Spencer apeló a la vigorosidad de los cuerpos para articular la belleza inválida y carente de armonía, devolviéndoles el equilibrio estético por medio de la visualización de la salud y el buen tono físico de cada retratado.

Para llegar a esta conclusión basta con observar la compilación de fotografías encontradas en la revista *Sucesos* de inicios del siglo XX, el historiador Marcos Fernández Labbé realizó una recopilación de algunas fotografías que muestran las condiciones carcelarias, de embriaguez y hacinamiento sufridos por hombres que se caracterizan como comunes del Santiago del Centenario<sup>60</sup>. Si bien partimos de la premisa que toda fotografía constituye una construcción tal y como Peter Burke lo ha advertido<sup>61</sup>; por ende, sabemos que la intención de marginalidad prima en dichas fotografías, aunque el contraste al margen de las fuentes escritas y la posible realidad del conventillo hace suponer que el *cuerpo* masculino del trabajador promedio o gañán se aleja de las muestras de vigorosidad propias del *Álbum de mutilados*.

Otro punto sobre el cual es importante detenerse es la corporeidad de la virilidad, en parte importante de las fotografías de este álbum, se muestran contusiones de gran tamaño en la zona inguinal y otras en el pene y testículos de los retratados, si bien se puede suponer que es debido al gran número de hombres que quedaron en este estado; hay otra lectura que atañe a la deformidad y la pérdida de la virilidad que significó el participar de la Guerra, en terminos estéticos es curioso ver la actitud remitida a la pose y exposición de los genitales como expresión de sacrificio tal como se puede apreciar en la fotografía N° 14. Para este caso existen dos tipos de sujetos retratados, aquellos con daños en la zona inguinal que aparecen mostrando cinturones ortopédicos, para este caso la exclusiva visualidad de los genitales es central como pérdida de la virilidad. Por otro lado, aquellos con daños más severos remiten a exponer el

---

<sup>60</sup>FERNÁNDEZ LABBÉ, Marcos. (2003). *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana, p. 197-233.

<sup>61</sup> BURKE, Op.Cit. p. 24-27.



*cuero* completo y denotar la deformidad estetizada. Para las fotografías de daño inguinal, la composición del escenario y el sujeto es mucho más objetiva, quizá remitiendo a aquella tendencia científica de mostrar el objeto tácitamente con el fin de hacer de estos casos parte del decurso moderno de la civilización científica que Chile se inclinaba a ser<sup>62</sup>.



**Fotografía N°14**

**Mutilado de la Guerra del Pacífico<sup>63</sup>**

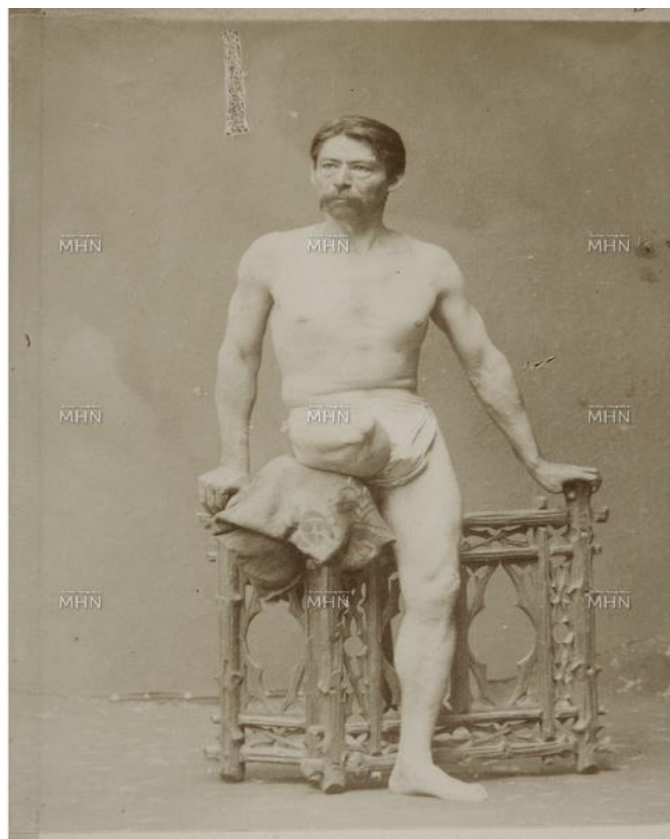
**Eduardo Spencer (1884).**

Como se ha visto hasta aquí, en todos los casos graficados y a pesar de la invalidez, se hace recurrente la mantención de un cuerpo cuidado y el embellecimiento del escenario como fondo que permite la dignificación y estatus social y, por otro lado, la estetización del sujeto pulido. Por tanto, podemos pensar que en la sociedad existía una visión consensuada del

<sup>62</sup> AZOCAR, FLORES, IVARS y LEIVA, Op. Cit. p. 135-140.

<sup>63</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-74-115, 1884. Edward Spencer.

soldado chileno victorioso y vigoroso que rompía con la visión popular del roto de la primera mitad del siglo XIX. Dejándose de lado la idea del soldado común que luchaba y se honraba mediante su perspicacia y la fortaleza del hombre chileno por sobre la del peruano o boliviano. Con la consolidación de la estética de Spencer, se reconfigura la noción del soldado en su imagen y estética, dado paso a un soldado digno, fuerte, y moderno cincelado a base del entrenamiento y la civilización de la Nación esgrimida en la normalización del ejército.



**Fotografía N°15.**

**Mutilado de la Guerra del Pacífico.<sup>64</sup>**

**Eduardo Spencer (1884).**

Otro ejemplo de esa premisa es la fotografía N°15, en su representación nuevamente se repiten la composición del espacio, la ornamentación, la pose social y, la vigorosidad corpórea independiente de la mutilación mostrada con aparente orgullo y la búsqueda de la

---

<sup>64</sup> Museo Histórico Nacional, Departamento de Fotografía. Contendida en álbum AF-74-2, 1884. Edward Spencer.

belleza por medio de la armonización de los elementos antes mencionados, haciendo visible la idea del *honor* del retrato a través del despliegue de esa característica propia de los veteranos mutilados que es el orgullo del sacrificio y el *cuerpo magullado* armonizado con la estetización social del sujeto.

---

## CONCLUSIÓN

A modo de cierre de esta investigación, no cabe más que volver sobre puntos que han quedado graficados en cifras porcentuales, imágenes desglosadas y procesos abordados desde las simbolizaciones más finiseculares de la Guerra del Pacífico realizada por los pulcros fotógrafos Carlos Díaz y Edward Spencer. Se partió problematizando la imagen como un documento histórico que comúnmente queda relegado a una categoría de acompañante, situación que a veces ha limitado la comprensión intrínseca del complejo desarrollo histórico; cabe decir que, si el lenguaje construye la realidad, la imagen es el lienzo en que ha sido plasmada cada palabra que ha construido esa sensibilidad de lo humano en su laxa expresión. La estética como posibilidad de concebir *las sensibilidades* humanas, en este caso aquella convergida entre la modernidad, la honra, la victoria, la civilización lo grotesco y lo bello, ha demostrado que sus diálogos interiores no sólo son apreciables por las palabras de una pluma afinada como lo ha sido la de Gonzalo Leiva, sino que, y además desde su problematización cuantitativa se han arrojados conclusiones en una línea que permite la discusión fructífera sin caer en la sobreinterpretación.

Las nuevas formas de articular el cuerpo frente a la mecanización de la guerra y la necesidad de cambiar la pose erguida por la encogida zagas en una guerra con nuevos tiempos, situación que se aprecia en las fotografías. Capturas que a su vez tenían un relato aparte que contar en la medida que reemplazaban en su socialización al estudio como fondo exterior, en el que cada sujeto retratado generaba una imagen social que le dignificaba con una estética del honor respaldándole.

Del mismo modo se apreció la constitución de los álbumes como elemento que permitían la visualización del conflicto, lo que demostró la homogeneidad de los mismos y las preferencias en una amplia oferta de fotografías, imágenes que manifestaban los estándares estéticos de socialización que empaparon la retórica visual de la victorial al punto que toda la obra se convirtió en la socialización del espectáculo bélico. Así mismo, se pudo observar que

la documentación del espacio geográfico estaba mediada por la intensión de apropiación simbólica del mismo.

Dentro de las nuevas maneras de concebir el cuerpo, se pudo establecer la manera en que la estética general de Edward Spencer medió el horror de la mutilación, generando toda una secuencia fotográfica en que los horrores de la guerra, en su máxima expresión, fueron estatizados sin titubeo para mantener la búsqueda de la belleza y la armonía como telón de fondo de una estética del honor que, en última instancia permitía la socialización y disposición de los retratados con una categoría social definida.

De esta forma, se utilizó un recurso poco analizado, que al ser problematizado de forma incisiva arrojó interesantes datos que permitieron articular nuevas maneras de entender la documentación de la Guerra del Pacífico y sus participantes.

---

## BIBLIOGRAFÍAS

### FUENTES

- Museo Histórico Nacional. Departamento de Fotografía, Álbum AF-143.
- Museo Histórico Nacional. Departamento de Fotografía, Álbum AF-0058.
- Museo Histórico Nacional. Departamento de Fotografía, Álbum AF-54.
- Museo Histórico Nacional. Departamento de Fotografía, Álbum AF-72.
- Museo Histórico Nacional. Departamento de Fotografía, Álbum AF-74.

### BIBLIOGRAFÍA.

- ALIMONDA, HÉCTOR y FERGUSON, JUAN. La Producción del Desierto. Las imágenes de la campaña del ejército argentino contra los indios 1879. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (4). 2004.
- ALVARADO, MARGARITA y MASON, PETER. La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato etnográfico. *Aisthesis*, (34). 2001.
- ALVARADO, MARGARITA, MEGE, PEDRO y BÁEZ, CHRISTAN. *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX, construcción y montaje de un imaginario*. Santiago. 2001 Pehuén.
- ALVARADO, MARGARITA y MOLLER, CARLA. Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (14). 2009.
- AZOCAR AVENDAÑO, ALONSO, FLORES CHÁVEZ, JAIME, IVARS, MARÍA JORGELINA y LEIVA QUIJADA, GONZALO. *Fotografía y Ciencias Sociales: La construcción del otro a través del discurso fotográfico*. Temuco. 2008. Ediciones Universidad de la Frontera.
- BABILONIA, RENSO. Memoria de una invasión: La fotografía y la Guerra del Pacífico 1879-1884, *Contratexto*, (14). 2006.

- BURKE, PETER. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. 2001. Crítica.
- CARNEIRO, VÁNIA y FERRAZ, SOLANGE. Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. En AGUAYO, FERNANDO y ROCA, LOURDES, *Imágenes e investigación social*. México. 2005. Instituto Mora.
- CAVIERES FIGUEROA, EDUARDO y ALJOVÍN DE LOSADA, CRISTÓBAL. *Chile-Perú. Perú-Chile. 1820-1920. Desarrollos políticos, económicos y culturales*. Valparaíso. 2005. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- CID, GABRIEL. *La Guerra contra la Confederación. Imaginario nacionalista y memoria colectiva en el siglo XIX chileno*. Santiago. 2011. UDP.
- CORBIN, ALAIN, COURTINE, JEAN JACQUES y VIGARELLO, GEORGES. *Historia del cuerpo. Volumen III. Las mutaciones de la mirada. Siglo XX*. Madrid. 2006. Taurus.
- DEL ALCAZAR, JOAN. *Historia contemporánea de América*. Valencia. 2003. Universitat de València.
- DONOSO ROJAS, CARLOS y HUIDOBRO, MARÍA GABRIELA. La patria en escena: El teatro chileno en la Guerra del Pacífico. *Historia*, (48). 2015.
- EGAÑA, DANIEL. Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (16). 2010.
- FERNÁNDEZ LABBÉ, MARCOS. *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile, 1870-1920*. Santiago. 2003. Centro de Investigaciones Barros Arana.
- PANOFKY, ERWIN. *El significado en las artes visuales*. Madrid. 1995. Alianza.
- POINTON, MARCIA. *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven. 1993 Yale University Press.
- PULTZ, JOHN. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid. 2003. Vía Gráfica.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago. 2009. LOM.

- RODRIGUEZ PORCEL, MARCO ANTONIO. La fotografía durante la Guerra de Secesión 1861-1865. *Clio*, (35). 2009.
- RODRIGUEZ VILLEGAS, HERNÁN. *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago. 2001. Ograma.
- ROMO MELLID, MARISOL. *Horror y propaganda: fotografías de guerra (I)*. 2006. Página web: [www.solromo.com](http://www.solromo.com).
- SATER, WILLIAM. *Tragedia andina: la lucha en la Guerra del Pacífico (1879-1884)*. Santiago. 2016. DIBAM.
- VILLALOBOS, SERGIO. *Chile y Perú. La historia que nos une y nos separa 1533-1883*. Santiago. 2002. Universitaria.