

## La fotografía en la explicación histórica: Prácticas sociales, espacios discursivos y archivo

## Photography in historical explanation: Social practices, discursive spaces and archive

## A fotografia na explanação histórica: Práticas sociais, espaços discursivos e arquivo

### Tomás Cornejo

Universidad Metropolitana de Ciencias  
de la Educación  
Santiago, Chile

tomas.cornejo@umce.cl

 [0000-0003-3492-5995](https://orcid.org/0000-0003-3492-5995)

**Recibido:** 11 de septiembre de 2024

**Aceptado:** 20 de enero de 2025

**Publicado:** 21 de junio de 2025

**Artículo científico.** ANID, Proyecto FONDECYT 1231716. Una versión previa de este texto fue presentada bajo el título “¿Imágenes retro? Fotografía, archivo y prácticas sociales en la explicación histórica”, Charla de inauguración del año académico de Postgrado, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 27 de junio de 2024.

**Cómo citar:** Cornejo, Tomás, «La Fotografía en la Explicación Histórica: Prácticas sociales, Espacios Discursivos y Archivos». *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, vol. 29, n° 1, 2025, pp. 240-277. <https://doi.org/10.35588/3m2jppq05>



**Resumen:** Este artículo ofrece una reflexión metodológica sobre el uso de la fotografía en la construcción del conocimiento histórico. Subraya la necesidad de realizar una crítica documental rigurosa para evaluar el potencial heurístico de la fotografía, al igual que con otros tipos de fuentes o vestigios en el trabajo historiográfico. A partir de un retrato fotográfico conservado en un archivo chileno, el análisis profundiza en tres dimensiones esenciales —las prácticas sociales, los espacios discursivos y los archivos— que deben considerarse para integrar eficazmente este tipo de documento en la investigación histórica.

**Palabras clave:** fotografía; conocimiento histórico; archivo fotográfico; retrato.

**Abstract:** This article offers a methodological reflection on the use of photography in the construction of historical knowledge. It underscores the necessity of conducting a thorough documentary critique to evaluate the heuristic potential of photography, much like other types of sources or remnants in historiographical work. Using a photographic portrait preserved in a Chilean archive, the analysis delves into three essential dimensions—social practices, discursive spaces, and archives—that must be considered to effectively integrate this type of document into historical research.

**Keywords:** Photography; historical knowledge; photographic archive; portrait.

**Resumo:** Este artigo oferece uma reflexão metodológica sobre o uso da fotografia na construção do conhecimento histórico. Ressalta a necessidade de realizar uma crítica documental rigorosa para avaliar o potencial heurístico da fotografia, assim como ocorre com outros tipos de fontes ou vestígios no trabalho historiográfico. A partir de um retrato fotográfico conservado em um arquivo chileno, a análise aprofunda-se em três dimensões essenciais — as práticas sociais, os espaços discursivos e os arquivos — que devem ser consideradas para integrar esse tipo de documento de forma eficaz na pesquisa histórica.

**Palavras-chave:** fotografia; conhecimento histórico; arquivo fotográfico; retrato.

## Introducción.

Este texto tuvo su inicio hace algunos años, cuando trabajaba en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile (ACAB) y casualmente cayó en mis manos una fotografía, cuyo reverso indicaba el nombre de la persona retratada (fig. 1): Mariana Prevost (1852-1920). Reconocí de inmediato el nombre, era una de las protagonistas de una investigación que había realizado sobre un crimen célebre ocurrido en Santiago en 1896, donde ella fue sindicada como la instigadora de este. Fue aludida en numerosos documentos, textos literarios y periodísticos de aquel entonces, puesto que se generó mucha atención social, sin embargo, durante el largo recorrido que tomó llevar a cabo esa investigación nunca vi su rostro, a diferencia de otros involucrados en los hechos.

Sabía que ella no era chilena, sino peruana, de una familia limeña muy distinguida y que se había casado con un hombre público destacado, Joaquín Godoy (1837-1901), ministro plenipotenciario de Chile en Perú justo antes de la Guerra del Pacífico (1879-1884). Sabía, asimismo, que los sucesos de 1896 no eran la primera ocasión en que su nombre integraba las conversaciones públicas, ya que en 1887 había protagonizado un escándalo, esa vez como víctima. Su marido era violento, un maltratador, por lo que Mariana inició un proceso dilatado y lleno de obstáculos para lograr el divorcio perpetuo, cuestión que en el seno de la elite santiaguina era amenazante al impugnar los fundamentos del orden patriarcal (Undurraga 21).

Si bien la fotografía es pequeña, en formato *carte de visite* de 6,9 cms. de alto por 4,6 cms. de ancho, permite apreciar perfectamente los rasgos de la persona retratada y tiene esa belleza de los objetos antiguos, otorgada no por la nostalgia sino por la simpleza de su factura. Cuando la encontré ya había dado por cerrada la investigación referida, con todo lo que eso conlleva. Recordaba que era mencionada como una mujer de la alta sociedad y muy hermosa. Cuando se retrató tendría unos 25 años o poco más, lo que coincide con sus últimos años de residencia en Perú. Este hallazgo inesperado sin duda despertó mi curiosidad. ¿Debía reabrir ese expediente? ¿Revisar todo el material fichado y sepultado bajo el olvido



**Fig. 1:** Retrato de Mariana Prevost, Courret Hermanos, Lima, c. 1880-1890, albúmina.  
Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central  
Andrés Bello, Universidad de Chile

de los nuevos proyectos? Las páginas que siguen tratan de responder a dicha ansiedad por medio de la exposición de un conjunto de reflexiones metodológicas. No pretendo volver sobre mis pasos, sino más bien compartir algunas herramientas para quienes desde la disciplina histórica se interesen por las imágenes y en particular por la fotografía, pero no se atreven a dar el salto que media entre la fascinación y la posibilidad de incorporar este tipo de materiales a la hora de elaborar nuevo conocimiento sobre el pasado.

Comienzo a partir de una hipótesis general simple: desde el oficio histórico somos reacias/os a trabajar con imágenes. Pese a que desde hace medio siglo o más se proclama que nos hemos liberado del peso de los documentos escritos y podemos integrar un repertorio variado de fuentes o vestigios a nuestro análisis -y eso preconizamos en las aulas universitarias-, la producción historiográfica sigue anclada a lo textual. Esto es llamativo si el interés manifiesto de las nuevas generaciones de historiadoras/es es el estudio del mundo contemporáneo, cuando se intensificó la elaboración y la circula-

ción de imágenes a nivel global, y la fotografía en particular pasó a formar parte de la vida social y la experiencia común. ¿Por qué no hemos utilizado imágenes en nuestro trabajo, salvo excepciones? La respuesta más obvia es que nos provocan cierto respeto, cuando no algo de temor y no queremos adentrarnos por ese camino sin tener herramientas conceptuales ni metodológicas suficientes. Esto es comprensible, sin embargo, la mayoría de los textos de historia no utiliza cabalmente ni lo uno ni lo otro para integrar fuentes escritas.

Gran parte de nuestro proceder metodológico está aferrado a una serie de protocolos que indican que debe registrarse y transcribirse con rigurosidad, letra por letra, manteniendo la grafía de la época y los eventuales errores del original, todo cuanto está escrito en un documento. Trasladamos esta materia prima inalterada hasta nuestros artículos y libros en calidad de prueba testimonial, donde la hacemos dialogar con nuestro aparato crítico y la insertamos en un hilo argumentativo determinado. Pero la tendencia general de nuestro quehacer (de lo que se excluye a veces la historia oral, la historia conceptual y la historia cultural) es considerar que aquello transcrito fielmente es una unidad de información que habla por sí misma, sin necesidad de interrogarla, salvo establecer escrupulosamente su procedencia y manifestarla en una nota a pie o en un paréntesis. Descuidamos, casi siempre, sopesar cuáles fueron los soportes materiales que permitieron transmitir esas palabras en su tiempo y que las podamos examinar hoy. También, analizar las interacciones sociales y las prácticas discursivas que le dieron sentido en el pasado. A ello se agrega que rara vez nos premunimos de conceptos acordes no a los problemas que estamos investigando, sino al tipo de documento que utilizamos, así como a los procedimientos que nos permitan entenderlo mejor.

El actual estado de la cuestión tiende a coincidir en que la utilización de imágenes está plenamente validada en nuestro oficio, si se recuerda que “los objetos visuales no fueron elaborados para ser testimonio de los historiadores, ni mucho menos proporcionan miradas ‘inocentes’” (Chicangana-Bayona et al. 182). En cuanto a la fotografía y su potencial “transparencia” respecto a la realidad, John Mraz (22) postula que para efectos del análisis social es dable utili-

zar sobre todo aquellas que no han sido realizadas con afanes artísticos. Aquí cabe un rango muy variado de imágenes, atendidos los debates de larga data sobre el realismo o la realidad física que logra captar el lente: cuando menos puede afirmarse que tales personas y objetos han estado frente a la cámara.

Pero esta noción atribuida al medio fotográfico podríamos decir que la comparten documentos oficiales manuscritos o impresos y, en general, toda la gama de vestigios o fuentes utilizadas en la labor histórica, los cuales interesan por las informaciones referenciales que estos contendrían. Tal parece ser la asunción implícita en el quehacer historiográfico, donde procedemos transitivamente para conocer una realidad por medio de los documentos. En efecto, estos restos de la actividad humana del pasado son los únicos indicios que tenemos para tratar de conocer algo que ya no existe, en cuyo caso es obligatorio detenerse a comprender su naturaleza, sus lógicas materiales y discursivas de producción, sus vínculos con otros vestigios de esa misma época, tanto como los modos en que sus contemporáneos se relacionaban con ellos. En suma, es preciso concebir estos insumos tan relevantes de la explicación histórica en una dimensión reflexiva por medio de análisis que permitan situarlos mejor en sus propios contextos.

Mraz indica que de esa forma podría tenderse un puente entre los problemas que estudia la historia social y aquellos más propios de la historia cultural, la diferencia entre hacer historia *con* fotografías y hacer historia *de* la fotografía (17). En este mismo sentido, André Gunthert (236) se refiere a lo enriquecedor que resulta elaborar una historia del medio fotográfico, en lugar de los estudios ceñidos a la historia del arte que tienden a aislar este tipo de imágenes de sus condicionamientos materiales, sociales e ideológicos.

Con todo, ¿qué nos muestra una imagen fotográfica, o qué vemos en ella que sea plausible utilizar en la operación histórica? Suele acudirse a ella en busca de información. Susan Sontag apunta que aquella “refuerza una visión nominalista de la realidad social que consiste en unidades pequeñas en cantidad al parecer infinita, pues el número de fotografías que podría hacerse de cualquier cosa es ilimitada” (32). Es cierto que son muy buenos registros de la vida material, pues la cámara capta a los seres humanos vestidos de cierta

manera, portando elementos casual u ostentosamente, posando en determinados inmuebles donde se aprecian herramientas, adornos, mobiliario, máquinas y muchos otros objetos, sea de forma imprevista o en escenas construidas con esmero. La cámara, en efecto, puede ser muy detallista y colaborar para este tipo de acercamientos que tienden a descuidarse en el análisis histórico. Aunque aquí se encierra una paradoja, porque en el elaborado ritual que supone la toma fotográfica (Sorlin 90) se suspende momentáneamente la cotidianeidad y la vivencia habitual del tiempo. Pese a ello, conferimos a las fotografías resultantes una capacidad de mostrar o representar lo cotidiano.

Lo que ofrece la fotografía para nuestro quehacer es menos evidente. Ésta es producto de un proceso en que intervienen “elementos constitutivos” (asunto, tecnología y fotógrafo/a), desarrollados en determinadas coordenadas espacio-temporales, de lo cual resulta “la imagen, registro visual de un fragmento del mundo exterior, conjunto de los elementos icónicos que componen el contenido y su respectivo soporte” (Kossoy 32). Añade el mismo autor una idea que no es privativa de la imagen como fuente histórica: “esa fotografía trae en sí indicaciones acerca de su elaboración material (tecnología empleada) y nos muestra un fragmento seleccionado de lo real (el asunto registrado)” (33). Esa doble dimensión del documento, que provee antecedentes sobre sí mismo y sobre aquello que registra, está a la base de las ideas que expondré a continuación, teniendo como guía el mencionado retrato de Mariana Prevost. El texto se divide en tres secciones, cada una de las cuales responde a aristas necesarias de atender: primero, la cuestión de las prácticas y los usos sociales, donde se revisan las premisas sobre el retrato y el intercambio de imágenes; segundo, los espacios discursivos, o los contextos específicos en que se crea sentido y significado, según las circulaciones y recorridos de la fotografía; y, para finalizar, una interrogación sobre el archivo, más práctica que teórica, allí donde suelen iniciar las tribulaciones historiográficas.

## Prácticas y usos sociales

Para aquilatar mejor a qué invita el documento que nos guía, constataremos que involucra dos prácticas sociales, que remiten a otros tantos usos de la fotografía durante los últimos años del siglo XIX. La primera es la del retrato. Este es una forma simbólica que moviliza una serie de códigos sobre la representación social de los individuos (Burke 30). Varía en función del tipo de estructura económica y social, así como de la organización política y los medios o técnicas disponibles. La fotografía supuso más elementos de continuidad que de ruptura respecto a las modalidades retratísticas existentes hasta el primer tercio del siglo XIX. El primer punto de llegada fue el daguerrotipo y sus técnicas derivadas, previas al definitivo soporte fotográfico. Los sectores dirigentes chilenos se volcaron con rapidez hacia esta mercancía novedosa que permitía afirmar el reconocimiento de los grupos ascendentes dentro de una élite con la maleabilidad suficiente para adaptarse a los cambios y acoger integrantes nuevos. El retrato por medio de la cámara propiciaba a mediados de siglo “la aparición del prestigio individual y la incorporación a una cultura civilizatoria” (Leiva 18). Aunque, a este lado del mundo, aquello sucedía de manera vicaria y contradictoria en países que intentaban transitar rápidamente desde una sociedad colonial y estamental a una moderna (González-Stephan 23).

A contar del daguerrotipo se establecieron modelos representacionales que conjugaron elementos relativos a la clase social y los patrones sexo-genéricos, a los cuales se agrega en los países latinoamericanos la dimensión étnica o racial (Poole 249; González-Stephan 18). Los retratos fotográficos decimonónicos son el resultado de una construcción donde sobresale la pose del sujeto, la vestimenta que utiliza, los objetos que porta o de los cuales se rodea, junto con el telón que se ocupa para el fondo, así como, en general, la gestualidad y el modo de utilizar el cuerpo en función de lo socialmente acordado. En síntesis, era una escena montada de acuerdo con las convenciones que el medio fotográfico desarrolló, la cual tenía lugar la mayoría de las veces en un estudio establecido en un centro

urbano, cuyos elementos más básicos también tuvieron una versión portátil para desplegarse en innumerables sitios.

En cuanto a los retratos de las mujeres pertenecientes a las elites latinoamericanas, parte de los códigos representacionales materializaban valores atribuidos a las mismas, como belleza, sumisión, discreción y pudor (Leiva 20). Para entenderlas mejor, cabría pensar estas imágenes siempre dialécticamente con los retratos masculinos (Museo Histórico Nacional 2010; Museo Histórico Nacional 2015). La sociedad del XIX se concebía a partir de una estructura patriarcal, erigida sobre la familia nuclear y la separación de esferas público/privado. Los retratos personales de hombres y mujeres de familia manifestaban visualmente la conformidad con esa manera de erigir el orden social. Junto con atisbos de la personalidad o la apariencia de un sujeto en cierto momento de su trayectoria vital, estas fotografías ayudan a entender entramados de expectativas y formas de pensar colectivos.

Una de las pioneras en elaborar interpretaciones sobre estas materias desde el análisis social fue Gisèle Freund, quien propuso entender el surgimiento y la posterior consolidación del medio fotográfico en tanto correlato del sector más pujante durante el siglo XIX, la burguesía (15). Las innovaciones técnicas que permitieron abaratar el costo de las imágenes y obtener varias copias por cada toma, tuvieron en el retrato un mercado que creció vertiginosamente. Los grupos sociales ascendentes tuvieron acceso por medio de éste a un formato de representación individual y grupal que antes requería un costo de entrada excesivamente oneroso. La pintura era, además de cara, lenta de realizar y entregaba un producto único, a diferencia de la fotografía, que a poco andar pudo materializar varias copias de una sola toma. En una mirada retrospectiva y tomando en cuenta que el retrato fotográfico se masificó durante la primera mitad del siglo XX y fue una práctica socialmente transversal, a partir de Freund se entiende que la fotografía operó una democratización de la imagen.

John Tagg planteó una explicación mucho menos optimista de dicho proceso, ya que se perpetuó una división del trabajo muy marcada, en el contexto del surgimiento de una gran industria de la foto comercial, donde los operadores (fotógrafos aficionados)

siguieron dependiendo de técnicas de revelado e impresión que estaban en manos de especialistas; además de que las fotografías de personas comunes adquirieron un status infravalorado según los patrones estéticos y culturales dominantes (Tagg 26-27). Incluso más: “La concentración de poder, posición y control que caracteriza la estructura en la que la fotografía no profesional era un elemento subordinado, deja un escaso margen a las interpretaciones sobre el surgimiento de la práctica fotográfica masiva como un triunfo de la democracia o como una prueba de la pobreza de la imaginación popular. Lo que sugiere más bien es un patrón de organización institucional y una estructura de relaciones de dominación y subordinación que reproducen de forma precisa aquellas otras en las que la fotografía fue movilizadada como un instrumento de poder administrativo y disciplinario” (Tagg 31).

Tenemos, por una parte, un mercado global donde se distribuyen de manera desigual los conocimientos y la tecnología que da vida a este tipo de imágenes (Poole 19). Complementariamente a los “países centrales” que hacia el 1900 propulsaban un capitalismo imperialista y monopólico, en América Latina se adoptaron usos y modelos representacionales del dispositivo fotográfico. Así, se construyó una visualidad para mostrar paisajes fabriles, vías de comunicación, vehículos e imponentes edificios, que se repitió por doquier, a veces a escala y otras como remedo de tales estereotipos en esta parte del mundo. Se volvía visible de esa manera el capital, sus flujos y sus logros: el lente de la cámara constataba lo que se instalaba frente a él, daba fe de lo evidente.

Pero la fotografía también instauró modos de representar personas, delimitando aquellas aptas para este nuevo concierto moderno, de aquellas que no lo eran. Las primeras accedían a la dignidad del retrato acorde con la distinción social que era menester. En cambio, las “clases peligrosas”, las personas “desviadas”, los agitadores y los radicales también eran fotografiados, pero con recursos que los constituían en objeto de control y de estudio. Añádase a ello poblaciones enteras que entraban en los dominios de la fotografía bajo el estatuto de la otredad civilizatoria, sobre lo cual han profundizado los estudios visuales y la antropología (Alvarado *et al.*; Palma).

Las propuestas de la historia cultural sobre la apropiación de objetos y producciones culturales pueden señalar algunos matices sobre lo dicho. ¿Qué han hecho los actores históricos subordinados, para los cuales el medio fotográfico suponía una veta de coerción y vigilancia? Por una parte, volverse usuarios del mismo, sea como oficiantes o profesionales carentes del prestigio de la práctica artística o estetizante, desarrollando su trabajo en plazas o pueblos; sea en la cotidianeidad familiar cuando se amplió en extremo la disponibilidad de aparatos fáciles de utilizar; sea, sobre todo, como clientes que dieron usos diferenciados, “tácticos”, a la fotografía, que desvían o contravienen la prefiguración esperada por los productores del dispositivo visual (De Certeau 40).

En segundo lugar, encontramos apropiaciones activas desarrolladas al calor del mercado iconográfico decimonónico, cuyo dinamismo era abrumador, acicateado por sucesivos adelantos y soluciones tecnológicas. Una de ellas era la postal, que incorporó también la representación de tipos sociales, así como retratos de personajes famosos y de sujetos anónimos o desconocidos (postales personales por encargo para enviar a familiares o relaciones sociales). En el ámbito del incipiente surgimiento de la cultura popular masiva las postales contribuyeron a crear un *star system*, donde figuras o artistas del espectáculo y en especial del cine, vieron reproducidas sus efigies por doquier.

Hubo estrellas menos recordadas, si bien tanto o más rutilantes en su tiempo, actrices y cantantes del teatro lírico -de la zarzuela al cuplé- que utilizaron las postales para promocionarse a sí mismas. Además de que la reproducción de su imagen en este formato era un mercado secundario que retroalimentaba la actividad principal de los espectáculos, ellas mismas le dieron a este recurso una utilidad publicitaria y a la vez práctica: como se advierte en varios registros de inicios del siglo XX, en el reverso de la postal las propias artistas anotaban el costo y las condiciones de su trabajo. La construcción de su imagen, en tanto, jugaba con los códigos morales y la escenificación de los cuerpos que adquirirían significaciones eróticas. Al contrario de explicaciones que sitúan a las mujeres como objeto de consumo y escaparate del deseo masculino en dicha etapa del capitalismo, interpretaciones más recientes proponen acentuar la autogestión que ellas realizaban (Clúa 78).

La segunda práctica social que nos concierne al continuar nuestro hilo indagatorio es la del álbum. Susan Sontag afirma que “las fotografías, que almacenan el mundo, parecen incitar el almacenamiento” (14). El retrato de Mariana Prevost bajo análisis es parte de un conjunto de imágenes de idéntico tamaño y formato, dispuestas una al lado de la otra de manera ordenada en páginas de cartón grueso con hendiduras que permiten insertarlas, diseñadas especialmente para tal fin (figs. 2 y 3). Es un álbum bastante bien conservado, que ha permitido que las piezas individuales se resguarden de agentes que contribuyen a su deterioro, aunque también él mismo es un objeto de interés por su factura, pues denota la existencia de un oficio para fabricar artículos ornamentales y funcionales muy elaborados. Es probable que sea parte de la oferta de mercancías importadas que integraba el ramo variopinto de librería y papelería de la época.

Conocemos bien -quienes hemos transitado del siglo XX al XXI- los álbumes fotográficos, si bien no solían ser así de sofisticados, sino fabricados en serie y con materiales más prácticos que ornamentales. Nos tocó vivir un mundo habituado a la fotografía como parte integrante de celebraciones familiares y sociales, con tecnologías que favorecían la impresión cada vez más rápida (48, 24 horas, incluso “en una hora”) de las tomas, fueran hechas de forma casera, en estudios profesionales o por “minuterios”. En no pocos casos las fotografías oficiales o burocráticas efectuadas para el pasaporte, el documento de identidad o la credencial institucional, iban a parar al álbum. En sus distintos tamaños y materialidades, el álbum sirvió como espacio de memoria por sí mismo y abría el ejercicio del recuerdo y el entramado de una historia familiar de una proporción nada despreciable de la población urbana contemporánea (Bourdieu 56). Al mismo tiempo, era un escaparate para la presentación social del grupo familiar, pero que se mantenía ajeno a ojos indiscretos. Algo diferente había ocurrido durante la popularización del retrato *carte de visite* decimonónico: “En los medios más modestos, por el contrario, la fotografía, primer tipo de retrato financieramente accesible, era exhibida. Innumerables indicios muestran cómo un objeto en apariencia tan inofensivo como una fotografía servía para señalar una barrera de clase: para quienes se ubicaban

en la elite, el hecho de poner bien a la vista una foto era una marca de vulgaridad” (Sorlin 40).



**Figs. 2 y 3:** Retrato de Mariana Prevost, Courret Hermanos, Lima, c. 1880-1890, álbum y detalle de álbum.

Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Pero lo que encontramos en el álbum de marras es algo peculiar. No son fotos de familiares o de un entorno social cercano y significativo, reconocible por los parecidos físicos, el relato intergeneracional trazado por episodios recurrentes o los espacios hogareños repetidos a lo largo de los años. El conjunto de imágenes de nuestro álbum parece más bien una galería de personajes célebres y de diferentes contextos históricos: en la página contraria a Mariana Prevost se advierten retratos de Lord Cochrane, el Almirante Blanco Encalada y Diego Portales. Son reproducciones fotográficas de grabados o pinturas con sus respectivas efigies, ya que no alcanzaron a gozar de las bondades de la cámara. Junto a nuestro retrato, en tanto, encontramos el de “Don Arturo Gana” y otros varones adultos que presumiblemente formaban parte de la elite chilena.

Un objeto parecido, por sus contenidos y el ordenamiento o clasificación dado a las imágenes lo encontramos unas décadas antes, hacia 1840-1869. El álbum de Isidora Zegers (1803-1869), conservado en la Biblioteca Nacional de Chile, es una buena muestra del coleccionismo que involucra el aprecio, el intercambio y la circulación internacional de imágenes a mediados del siglo XIX. A primera vista hay incluso piezas que se repiten entre éste y el álbum del ACAB. Isidora Zegers parece haber sido metódica y paciente con su colección, donde dispuso las fotografías con cierto orden temático que se distingue por títulos manuscritos que separan las secciones. Entre ellas: “Galería contemporánea de hombres célebres”, “Galería militar”, “Galería de mujeres célebres”, las que alternan con retratos de la propia familia y grupos familiares cercanos, aunque también con una sección rotulada “Lima”, donde agrupa *cartes de visite* de hombres y mujeres de aquella ciudad, además de grabados con paisajes, dibujos y versos. Josefina de la Maza (22) sitúa este objeto y la actividad coleccionadora que trasunta como una entrada a la sociabilidad de la élite urbana, de la mano de una mujer destacada como Zegers, de quien se conoce su quehacer musical, pero quien también era anfitriona de un salón, instancia de intercambio cultural e intelectual.

En los albores del 1900, el álbum y la acción de coleccionar, así como de intercambiar imágenes en un formato especialmente pensado para ello se volvió habitual entre los grupos más acomodo-

dados. Algunos registros visuales refieren aquello, en un meta-testimonio gráfico de esta práctica que integraba una sociabilidad semi-pública (figs. 4 y 5). Esto no es una muestra representativa ni nada que se le parezca, pero es posible que la del álbum haya sido una actividad donde participaron más denodadamente las mujeres. Entre los grupos sociales ascendentes de la Lima de unas décadas atrás, tal como sucedía en otras ciudades alrededor del mundo, “las *cartes de visite* se coleccionaban en álbumes que se intercambiaban entre amigos, y eran mostradas como evidencia de la amplitud -y calidad- de un círculo individual de conocidos” (Poole 137). Era una materialización del status y de las relaciones sociales, un capital simbólico que, en la lógica de separación de esferas entre lo público y lo privado, correspondía administrar a esposas y madres.



**Figs. 4 y 5:** Archivo CENFOTO-UDP, Colección General, A0034-000002, Retrato de dos mujeres, sin fecha, y Colección Rolando Calderón, FB-001281, Retrato de Olegaria Rojas M., sin fecha.

A lo largo del siglo XX, cuando la fotografía se hubo masificado, la práctica de intercambio de imágenes personales bajó en intensidad. En su reemplazo, los álbumes tendieron a convertirse en repo-

sitorios de la memoria familiar, fuera esta nuclear o extendida: a la parentela lejana la hemos aprendido a nombrar e identificar en fotos, sus anécdotas y desgracias se transmiten oralmente a partir de esos objetos que vemos. Y hay una carga de género en cómo se ha configurado la función de guardar, recolectar y ordenar las fotografías, de disponerlas en álbumes o separarlas en cajas (Jelin 15). Dicho de otro modo, tal parece que socialmente se construyeron roles o espacios de acción preferentes para hombres y mujeres en torno a la fotografía. Mientras que la captura de la imagen y el manejo de los artilugios técnicos fueron materia preferente de los primeros, la conservación de las imágenes reveladas y poderlas disponer como instantes de una eventual secuencia narrativa, fue atribuido a las segundas.

## **Espacios discursivos y circulaciones**

Situada en un universo discursivo más vasto e interconectado, la fotografía opera de acuerdo con una dialéctica entre aquello que muestra o representa y aquello que oblitera o escamotea. Si nos acercamos al pasado siguiendo las pistas del registro fotográfico, tendremos que reconocer que se integró a la producción de un régimen escópico que se condice con el orden político y social del cual forma parte (Jay 2003). Estas imágenes no reprodujeron los nuevos condicionamientos de la economía capitalista, sino que ayudaron a darle forma.

Para entender mejor las fotografías como documentos sobre el pasado o como insumos de la explicación histórica, hay que prestar atención a su contexto enunciativo mayor, que está dado a la vez por más imágenes (pintura, dibujo, grabado) y por los espacios o instancias en que ellas circularon socialmente y adquirieron sentido en su tiempo. El primer punto se relaciona con las extensas disquisiciones que hubo desde los primeros balbuceos fotográficos sobre su estatus artístico, asunto sobre el que puede revisarse los debates respectivos, pero que se aleja de nuestro propósito (Dubois 19-51). Otra dimensión de lo mismo refiere, en cambio, a la gran cantidad y variedad de imágenes de carácter político, religioso, festivo, erótico

y un largo etcétera que daban forma al entorno iconográfico de las personas que habitaron/habítamos el mundo moderno.

Este cobró entidad y densidad merced a la imprenta, tanto así que entre los ensayos técnicos de figuras como Nicéphore Niépce, se intentaba facilitar la reproducción de imágenes impresas ya existentes, como la impresión de tomas recién elaboradas (Mauad 2). Y en los años en que se produjo el retrato de Mariana Prevost, eran los objetos impresos los principales aliados de la reproducción fotográfica. Conviene siempre tener presente aquello que Rosalind Krauss (41) denomina espacios discursivos, es decir, las intencionalidades de los productores de la imagen y la finalidad con la cual era realizada, puesto que implica una cierta expectativa de recepción o lectura. Complementariamente, la recepción situada de la fotografía puede variar dependiendo del contexto en que se realice dicha recepción y cuál es el soporte material que la vuelve posible.

Además de la eventual galería artística, los álbumes, las vitrinas de los estudios profesionales y los marcos dispuestos en las paredes de una habitación o un recinto público, las fotografías encontraron un campo fértil en libros, periódicos y revistas. Pasaron de ser una novedad a convertirse en el correlato preferido de la voluntad de veracidad y realismo del periodismo moderno. Aunque, a diferencia de la “instantánea” o el acierto del reportero gráfico de mediados del siglo XX, que crea y capta el hecho noticioso, la fotografía primero encontró en la prensa un vehículo más muelle y reposado. Las publicaciones del 1880-1900, en efecto, trasladan los retratos y las vistas fotográficas originales a esta nueva superficie prácticamente sin alterar su forma, si bien cambia su alcance social junto con la adaptación tecnológica.

En ocasiones, la imagen original sí era transformada acorde con las necesidades comunicativas y las posibilidades técnicas de quienes elaboraban el impreso. Es lo que puede advertirse en 1896, a propósito del célebre crimen de Sara Bell donde estuvo involucrada Mariana Prevost: los retratos fotográficos de la víctima y del victimario fueron estampados por las bien provistas páginas del *Chilian Times Supplement*, mientras que las mismas imágenes fueron transformadas en grabado al publicarse en los matutinos *La Lei* y *La*

*Nueva República*, que no acostumbraban a incluir imágenes, salvo entre los anuncios comerciales.

En Chile, las primeras publicaciones periódicas en utilizar sistemáticamente transferencias de fotos originales a la página de papel datan de los años inmediatamente previos al 1900, como el citado *The Chilian Times*, mientras que las más conocidas y consultadas son de unos años más tarde, sobresaliendo *Sucesos* (1902), *El Diario Ilustrado* (1903) y *Zig-Zag* (1905). Figuran en ellas numerosos retratos fotográficos de hombres y mujeres de la elite, sea por motivos estrictamente noticiosos -acorde con la concepción moderna de información periodística-, pero también porque la prensa construyó un espacio de exhibición social de los sectores acomodados. En consecuencia, la efigie de la supuesta instigadora del asesinato de Sara Bell bien pudo aparecer durante estos años en alguna revista, tal como encontramos, años más tarde, el retrato de su exmarido, Joaquín Godoy, aunque ya entrado en años (*La Ilustración*, 18, Santiago, 1<sup>a</sup> semana enero de 1900, 238).

Esto nos lleva a aquilatar el documento específico que analizamos, aunque también pensar en su eventual circulación ampliada, donde se conformó un espacio discursivo particular. El ámbito de los impresos ha sido fructífero para entender de qué modo la instauración de ciertos patrones ideológicos y estéticos dominantes que dan vida al espacio público, suscita con prontitud formas contestatarias. Estas pueden darse a través de la recepción, cuando en determinadas comunidades o colectivos se realiza lecturas “desviantes”, desacralizantes o subversivas de los mensajes, sean estos textuales o gráficos. Muchas veces se efectúa también a través de la disputa social y política de los medios que vehiculan tales mensajes, algo que ocurrió en Chile con la proliferación de distintos tipos de impreso justamente en el período que nos ocupa. En ellos la fotografía fue un recurso de tremendo interés, si bien no siempre hubo las herramientas técnicas para plasmarlo o se hizo precariamente. Hacia los primeros años del 1900 la fotografía fue parte del arsenal gráfico utilizado por la prensa obrera, desde una posición ideológica totalmente contraria a la oligarquía, aunque asimismo se plasmó en la literatura de cordel, que aquí se conoce como Lira Popular. Otro tanto cabe decir de publicaciones eventuales como folletos o

cancioneros. Asimismo, lo sería de periódicos escolares o de docentes, revistas para niños, prensa feminista y semanarios deportivos o de espectáculos, todo lo cual abre un venero de posibles interrogantes.

Esto tiene una serie de consecuencias para aquella parte de la operación histórica denominada crítica documental. Cuando una determinada publicación ocupaba una copia fotográfica y la incorporaba como parte de su material gráfico, realizaba una transformación que iba más allá de los procedimientos técnicos involucrados. El referente parece ser el mismo, aun cuando el sentido de la imagen varía al transformarse el soporte y la trama discursiva en la cual se inscribe. Si esto es relevante para el presente de las imágenes, o sea, cuando circulan socialmente en su propio tiempo de producción, lo es tanto o más cuando las utilizamos como insumo de la explicación histórica. Desde este punto de vista, puede afirmarse que estamos ante una fuente secundaria, una derivación realizada desde la imagen original, o una imagen-objeto de segunda generación, que incluso puede hallarse en museos e instituciones similares con reproducciones del original (Kossov 33).

Vayan dos ejemplos para explicitar lo dicho. Imágenes como la que sigue (fig. 6), identificada en la ficha de consulta online del Museo Histórico Nacional como “Desrripiadores [c. 1915]”, solemos encontrarla en textos de historia social o historia política, con valoraciones distintas, en un rango que va desde la dureza de las condiciones laborales en el ciclo salitrero hasta la épica del movimiento obrero, y que puede incluir temas más genéricos como “transición capitalista” o “cuestión social”. Nuestros ojos poco adiestrados de historiadores/as dirán presumiblemente que vemos aquí trabajadores salitreros captados de manera muy realista por el lente. Tales lecturas de esta imagen u otras muy parecidas, que han sido reproducidas infinidad de veces por la historiografía nacional y por la cultura popular, se olvidan de considerar cuál es su sentido original, otorgado por un espacio discursivo particular.

**MUSEO HISTÓRICO NACIONAL**

Escribe algo para comenzar tu búsqueda...

Ingresar Registrarse

**FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL**

Ahora te encontramos en Inicio > Detalle de fotografía "Desrripiadores"



### Desrripiadores

Comparte el patrimonio

Agregar Descargar gratuita

**Autor:** No Identificado

**Descripción**  
Retrato de trabajadores / mineros (desrripiadores) antes de entrar al cachucho en instalaciones de oficina salitrera n°1

**Categoría** Sub-categoría  
ARQUITECTURA

<b>Fecha fotografía</b> Circa 1915	<b>Tamaño</b> 22,2 x 16,8 cm
<b>Forma de Ingreso</b> Donación	<b>Técnica</b> Papel positivo monocromo
<b>Donante</b> Mario Stein (Decapack)	<b>N° inventario</b> AF-51-27

Fig. 6: Desrripiadores [sic], ficha de consulta web MHN

Este corresponde a la fotografía industrial, un género con mucho desarrollo desde el siglo XIX y que suponía expresar el punto de vista del empresariado: un registro considerado objetivo y palpable de los factores que intervienen en el ciclo productivo, como materias primas, maquinaria, edificaciones o capacidad instalada, espacios extractivos o de explotación económica y, no menos importante, mano de obra. Aquí, tanto el realismo como el naturalismo son construcciones hechas con la sedimentación “de miles de fotografías donde aparecen, deformados y borrosos, el poder de la fábrica y el áspero trabajo de los cuerpos” (Dewerpe 1079, traducción propia).

Como parte de la crítica de fuentes que hemos de realizar, una tarea útil es completar aquello que podría denominarse trazabilidad de la imagen, sus recorridos y usos realizados por distintas personas o instituciones. Un paso importante de esa trayectoria, en cuanto a

la fotografía referida, es su ingreso al ámbito impreso. Como vemos, fue incorporada en el conocido libro *Chile. Descripción física, política, social, industrial y comercial de la República de Chile ilustrada con numerosos grabados y mapas*, editado en 1903 por Carlos Tornero (fig. 7). Esta fue una gran empresa editorial privada, hecha con patrocinio o colaboración oficial, un compendio propagandístico del país. Obras de este tipo también han nutrido nuestro imaginario histórico y no pocas veces nuestras investigaciones, merced a la abundancia de iconografía que utilizan.

Años	Huanillos	Arica	Antofagasta
1895	11,000		
1896	24,342		
1897	56,098	11,634	
1898	69,844	12,158	
1899	99,369	40,548	39,281
1900	98,792	46,135	41,316
1901	109,994	32,184	32,612
1902	96,317	35,405	28,101

*Guano.*—Existen en el norte del litoral chileno varios depósitos de guano. El principal es el de Chipana, cerca de la desembocadura del Loa. Contiene 70,000 toneladas de esa substancia con 6% de azo y 11% de ácido fosfórico.

En 1902 se despacharon cargamentos de Puna

En sus faldas se encuentra una superficie de cerca de 450 hectáreas cubierta por una capa de azufre, que tiene en algunos puntos más de ocho metros de grueso. Su ley media se estima en 70%, y el contenido en azufre puro, en muchos millones de toneladas.

Hánse formado varias Compañías para explotarlo, con un capital aproximado de \$ 500,000, que han logrado desterrar en poco tiempo, de las salitreras de Tarapacá, el azufre de Sisilia, que allí se usaba para la fabricación de pólvora y en la elaboración del yodo. Se venden en Tarapacá unos 60,000 aa españoles, y en el Sur de Chile otros tantos, al precio de seis y medio pesos el quintal, de manera que esta industria que



GRUPO DE TRABAJADORES DE LAS SALITRERAS

ta Pichalo, cerca de Pisagua, ascendentes á 3,654 toneladas, y de algunos islotes de la costa, en cantidad de 496 toneladas. Todo el guano extraído se consume en el país.

*Azufre.*—Siendo Chile un país de montañas en que no faltan volcanes en actividad ó apagados, no es extraño que haya en su territorio gran cantidad de azufre.

Al Norte del grado 18, en la provincia de Taena y á 70 kilómetros de la ciudad de este nombre, se encuentran los volcanes apagados Tacora y Chupiquiña, que elevan sus cimas á más de cinco mil metros de altura.

nae, vive próspera y augura un brillante porvenir.

Aparte del azufre del Tacora, lo hay en las Cordilleras de Tarapacá, en las faldas del Cancosa; y en las de Antofagasta, en los volcanes San Pedro y San Pablo; en éstos en mucha abundancia.

Más al Sur se le encuentra en el departamento de Taltal y en el de Copiapó, en las Cordilleras de esas regiones, y lo mismo sucede en las provincias meridionales, en donde todos los volcanes, ya sea apagados ó nó, ostentan depósitos de azufre.

— 50 —

Fig. 7: Tornero, C. Chile. *Descripción física* [...], 1903, p. 50.

Pero en la producción de estas fotografías se entrecruzan las intenciones comunicativas de quienes las encargaban y el lenguaje visual de los profesionales de la cámara que las llevaban a cabo. Preparar la escena —cuando en realidad se interrumpe el trabajo de los obreros—, escoger las personas que posarían y disponerlas con armonía, involucraba también a los propios sujetos retratados colectivamente. Además, las imágenes obtenidas eran parte de un conjunto mayor, donde funcionaban solidariamente con el resto de tomas elaboradas. En este caso puntual, la fotografía original se realizó en 1899 e integró un álbum con el título de *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* (Purbick 252). Una segunda remesa de copias de esta imagen y la serie que integra sería publicada y difundida poco después, en 1900, esta vez por parte de la Asociación Salitrera de Propaganda, bajo el título *Vistas fotográficas de las Faenas y Puertos Salitreros* (Traces of nitrate acceso 18 de junio de 2024).

El referido género fotográfico instauró un conjunto de códigos para dar cuenta de ámbitos productivos y económicos en distintos contextos alrededor del mundo. La visualidad del régimen capitalista modeló representaciones gráficas donde tanto la clase social como el género estaban entrelazados por medio de la asignación de espacios, funciones, jerarquías y correlaciones tanto con objetos dentro de la imagen, como con otras imágenes del mismo tipo (Prudent 2019). Tales patrones fotográficos habituaron la mirada social sobre el mundo del trabajo y crearon tradiciones extendidas por un buen trecho del siglo XX (Ciavatta 2005).

Las imágenes, como se aprecia, han participado de espacios de circulación mayores por medio de soportes impresos y en especial de la prensa. Aquí adquieren significados y sentidos añadidos que también hay que desentrañar para integrarlas adecuadamente en nuestras investigaciones. Escenas del mundo del trabajo de comienzos del siglo XX abundan en las páginas de las publicaciones contemporáneas de toda laya. ¿Qué sucede cuando tomamos por fotografías de carácter documental aquellas que corresponden a otra finalidad y tienen origen en otro espacio discursivo? Pienso en las dificultades que nos imponen revistas como *Sucesos*, que a veces parece un depósito inacabable de registros vívidos de esos años, pero que hay que mirar e interrogar en sus propias dinámicas productivas (Meza

y Ruz 2022). A falta de profesionales y material visual propio, los editores tomaban todo tipo de imágenes para llenar sus páginas.

Cuando nutrimos nuestra producción historiográfica con imágenes, tal como hacemos cuando trabajamos con textos, hay que situarlas en su contexto enunciativo original, pero también tener en cuenta al documento en su totalidad. Hemos dicho que el retrato burgués fue una construcción social reconocible, un conjunto de convenciones que representó elementos de clase, género y distinciones raciales que dan cuenta de identidades subjetivas que tienen sentido colectivo. Por tanto, en imágenes como la siguiente (fig. 8) pudiéramos suponer que estamos frente al retrato de un varón adulto perteneciente a los sectores acomodados del Chile de inicios de siglo, puesto que reúne todos los atributos antes mencionados.



**Fig. 8:** “Don Gaspar Olea [detalle]”, *Luz y Reflejos*, Stgo., n° 5, 3ª semana febrero 1905, p. 35

Pero estamos equivocados, es un retrato fotográfico del cual se ha realizado un traspaso a la página impresa como fotograbado, que se publicó en *Luz y Reflejos*, revista patrocinada por la Sociedad Unión de los Tipógrafos en 1905, dedicada a informar y comunicar las actividades de distintas organizaciones de trabajadores y trabajadoras. Quien aparece retratado es Gaspar Olea, zapatero, presidente de la Sociedad de Artesanos La Unión, director de *El Socialista* en Santiago (fig. 9).



Fig. 9: "Don Gaspar Olea", *Luz y Reflejos*, Stgo.,  
n° 5, 3ª semana febrero 1905, p. 35.

Los modelos representacionales del retrato burgués fueron apropiados paulatinamente por otros sectores sociales, según queda de manifiesto en publicaciones periódicas de los primeros años del siglo XX, al igual que en compilaciones como el *Diccionario Biográfico Obrero* (1910 y 1912). La identidad que se construye con el lenguaje fotográfico acentúa en estas representaciones del mundo del trabajo su contención corporal y su respetabilidad social, en vez de sus aptitudes laborales, las vestimentas y objetos adecuados a su oficio, o el

espacio de desempeño fabril (Cornejo 2012 45). Los espacios discursivos en que circularon y se reprodujeron las fotografías implican, por tanto, intersticios y espacios ambiguos o contradictorios sobre su significado para la sociedad en que se elaboraban. Veremos en seguida cómo precauciones de igual naturaleza deben contemplarse con los conjuntos documentales que conservan las imágenes en el tiempo.

## Archivos y colecciones

En lo concerniente al retrato y al álbum que han guiado nuestra reflexión, es necesario tratar de establecer cómo han llegado hasta nosotros o, dicho de otro modo, integrar el problema del archivo. Allan Sekula (“Reading”, 444) advirtió respecto a los mecanismos de creación e imposición de verdades que ello supone. El contacto que hoy tenemos con los materiales fotográficos depende de una institucionalidad cultural, científica y patrimonial definida, pero que también se ha transformado desde su origen decimonónico. Desde este punto de vista, tanto más importante que la autoría de las fotografías es indagar respecto a cuáles han sido los criterios para recopilarlas, ordenarlas y jerarquizarlas. Esto no es exclusivo de los documentos y archivos fotográficos, aunque, recuerda Sekula, estos últimos están sometidos a una lógica de intercambio que implica modificaciones en el conjunto -la atención o relevancia dada a algunas imágenes en detrimento de otras-, así como la descontextualización de las fotografías individuales, al tomarlas como unidades independientes y cerradas en sí mismas.

A propósito de nuestra búsqueda, recordemos que ambos objetos, el retrato de Mariana Prevost y el álbum original que lo contiene, pertenecen al ACAB de la Universidad de Chile. A diferencia de otras entidades archivísticas, ésta se concibe como un núcleo patrimonial que se ha formado a lo largo del tiempo por la integración y sistematización de colecciones de diverso origen (donaciones, comodatos, particiones) y materialidad (impresos, imágenes, objetos). En consecuencia, contrariando lo que anuncia su nombre, no se encuentra

aquí los típicos “documentos de archivo” producidos como parte del trabajo administrativo habitual de la institución, la casa de estudios.

Nuestro interés se centra entonces en la Colección Archivo Fotográfico del ACAB, que, según la información ofrecida por su sitio web:

consta de aproximadamente 71.000 fotografías y negativos, así como un número importante de negativos plásticos y vidrio, diapositivas, papel albuminado y fotografías en papel. Estos materiales tienen dos tipos de procedencia: por una parte, donaciones, como la del fotógrafo y académico Roberto Montandón o la autora alemana pionera de la fotografía artística en el país, Gertrudis de Mosses. Mientras que, por otra parte, se halla el trabajo documental efectuado por el Departamento de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile creado por Montandón a fines de la década de 1940 y destinado al apoyo técnico en las labores de docencia, investigación y extensión. (acceso 27 de junio de 2024)

Entre ese universo vasto de material iconográfico el retrato de Mariana Prevost figura como algo fuera de serie, una pieza excepcional. A pesar de todo, la parte medular de la colección también está ordenada y conservada en álbumes, correspondientes a miles de fotografías en positivo, en formato pequeño, “contactos” de tamaños disímiles y tomas diversas de un mismo objeto o sujeto. Estos álbumes sui generis eran los instrumentos de trabajo de los fotógrafos adscritos al mencionado Departamento, con los cuales podían ordenar y escoger las imágenes más apropiadas a sus distintos cometidos, entre las décadas de 1940 y 1960. Además de Montandón, allí se desempeñaron figuras relevantes como Antonio Quintana, Domingo Ulloa, Baltazar Robles y Patricio Guzmán Campos, entre otros.

Dichos álbumes nos llevan a la trastienda de su actividad. Se aprecia que hubo experimentaciones con el lenguaje visual y las técnicas de ampliado y revelado, así como tensiones entre el encargo profesional y el desenvolvimiento artístico. Esta producción respondía a intereses institucionales, con el fin inmediato de integrar publicaciones periódicas o libros editados por las distintas reparticiones de

la universidad. ¿Prima entonces la mirada del fotógrafo, su sensibilidad y su ideología? ¿En cambio, el afán comunicativo y documentalista se impone? ¿O hay intersticios y decisiones que conjugan ambos aspectos?

La *carte de visite* de Mariana Prevost y su álbum son parte de una donación que hoy integra el ACAB, efectuada con fecha y propósito inciertos. Esto no debe desanimarnos. Es algo habitual, lamentablemente, en la indagación histórica, según habrán experimentado quienes se han aventurado a consultar repositorios iconográficos. En el panorama actual de los archivos chilenos esto ha cambiado en las últimas dos décadas. La profesionalización del campo y la mayor conciencia respecto al valor de este tipo de materiales ha propiciado mejoras notables en la conservación y la documentación de colecciones. Al igual que sucede cuando utilizamos fuentes de otra naturaleza en un archivo determinado, aquí resulta imprescindible conocer cómo se han producido las unidades documentales y el conjunto que integran.

En nuestro país los principales acervos fotográficos dependen de la antigua DIBAM, hoy convertida en el Servicio del Patrimonio Cultural: el Museo Histórico Nacional y la Biblioteca Nacional de Chile. Otro grupo relevante está integrado por universidades: el mencionado ACAB de la Universidad de Chile; el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile; CENFOTO, vinculado a la Universidad Diego Portales; y el Archivo Fotográfico de la Universidad de Concepción. Cada uno de ellos tiene su propia historia, sus propios silencios e incógnitas. Volvamos con aquellas despertadas por el hallazgo inesperado de Mariana Prevost. Si bien en el ACAB no se encuentra más información, la búsqueda en las instituciones mencionadas arroja resultados positivos, hay retratos suyos en el Museo Histórico Nacional y en CENFOTO-UDP.

El primero (fig. 10) es diferente al que se conserva en el ACAB. Podría dudarse, incluso, que se trata de la misma persona. En éste figura una mujer joven con un tocado en la cabeza, cuya mirada va hacia nuestra derecha. La ficha del documento corrobora de quién se trata: “Retrato de Mariana Prevost Moreira, descendiente de una importante familia peruana, se casó con Joaquín Godoy Cruz, embajador de Chile en Perú”. En esta información se añade la técnica,

“Papel positivo monocromo” y el autor o fotógrafo, “Courret, E.”  
(MHN Fotografía Patrimonial, acceso 20 de mayo de 2024).

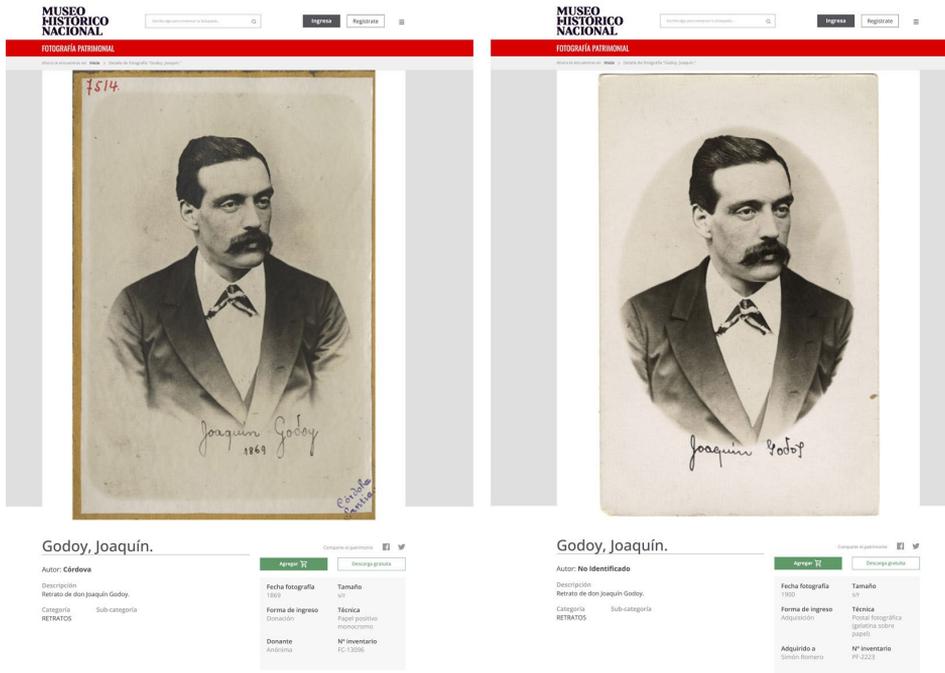


**Fig. 10:** E. Courret, Retrato de Mariana Prevost,  
Colección Museo Histórico Nacional.

Al continuar sondeando damos con más documentos que captan nuestro interés. El MHN resguarda no uno, sino dos retratos de medio cuerpo de Joaquín Godoy, el exmarido de Mariana. Exhiben todas las características de un retrato burgués decimonónico. Se representa a un hombre de edad media, con bigote largo, ataviado con sobriedad, en una pose acorde con la ocasión y la mirada perdida en

lontananza. Las dos imágenes son muy parecidas, podrían corresponder a copias de una misma fotografía o dos tomas durante la misma sesión (figs. 11 y 12). Entre ambas hay ligeras variaciones en la tonalidad de la imagen y en su contorno: una de ellas enmarca al sujeto con un óvalo que recorta el cuerpo, mientras la otra carece de ese borde exterior y la parte inferior queda difuminada. En las dos hay información manuscrita: “Joaquín Godoy 1869” y “Joaquín Godoy”.

Las fichas respectivas pueden complementar nuestras conjeturas. Mientras en la primera el tipo de técnica indica “Papel positivo monocromo”, en la otra corresponde a “Postal fotográfica (gelatina sobre papel)”. En cuanto a la autoría o producción del documento, la primera señala: “Córdo[b]a”, en tanto la segunda, “No identificado”. En efecto, la fotografía sin óvalo tiene un timbre estampado en el rincón inferior derecho: “Córdoba Santia[go]”, probablemente el nombre del estudio. Para nuestra reflexión y, en general, a efectos de situar adecuadamente los insumos de la labor historiográfica, el dato más disonante es la fecha de producción de los dos: en un caso es 1869 y en el otro, 1900. Esta última puede ser una fecha genérica, como suele utilizarse en estos casos, “en torno a 1900” o “a partir de 1900”, pero podría inducir a creer que el retrato se realizó en 1900, ¿o se refiere a esta copia específica? Las dudas podrían dilucidarse si la institución tiene documentación anexa, ya que la foto datada en 1869 ingresó al acervo del MHN mediante una donación anónima, en cambio, la segunda fue por medio de una adquisición “a Simón Romero” (MHN Fotografía Patrimonial, acceso 20 de mayo de 2024).



**Figs. 11 y 12:** Fichas de documentos online, Retratos de Joaquín Godoy, MHN.

De acuerdo con el mismo sitio web, este último conjunto está integrado por 982 unidades, de muy variada temática y con un rango cronológico concentrado en los primeros años del siglo XX. Algunas de ellas aparecen ordenadas también en álbumes: Álbum del terremoto de 1906; Álbum del norte [1916]; Álbum del Parque de Lota [1930]; Álbum fotográfico de Talca [1945]. Subsiste el mismo tipo de preguntas antes esbozado, ¿estos son los álbumes originales, o hubo alguien que las reunió allí con posterioridad? El de Talca, por ejemplo, evidencia haber sido realizado por un estudio profesional de dicha ciudad, Foto Araya. Todo este acervo ¿agrupa retazos de colecciones previas, o es la recopilación realizada presumiblemente por Romero u otra persona? En uno y otro caso habría que contemplar los intereses de quien la formó y concebir así el conjunto en el que cobra sentido cada una de las unidades que tendemos a interrogar por separado.

Si seguimos las pistas de CENFOTO UDP, en cambio, las sugerencias investigativas son otras. Aquí el retrato de Mariana Prevost (fig.

13) dice pertenecer a la Colección Elna Von Harpe. La información que entrega el sitio web sobre el particular es sucinta y elocuente: “Colección fotográfica reunida por Elna Von Harpe, con más de 2000 fotografías que permite estudiar el desarrollo de la élite chilena, en particular durante el siglo XIX” (CENFOTO-UDP acceso 21 de junio de 2024).



**Fig. 13:** Archivo CENFOTO-UDP, Colección Elna Von Harpe, A0020-000081, Retrato de Mariana Prevost de Godoy, sin fecha.

La descripción entregada por esta institución sugiere con mucha fuerza una lectura sobre el conjunto documental. Al recorrer el

sitio web, dispuesto como un gran tapiz continuo -experiencia de consulta cada vez más frecuente gracias a las herramientas digitales-, aquella parece corroborarse. Abundan los retratos decimonónicos, abundan los varones, aunque hay también varias mujeres. Se reconocen muchos nombres, de aquellos que se repiten en calles y plazas del país, además de protagonizar (y escribir) los libros de historia. Hay también hombres y mujeres anónimos, además de niños y niñas sin identificar. Podría cuestionarse la sugerencia realizada por el archivo, ¿cómo sabemos quiénes pertenecen a la elite chilena de la época? ¿Basta un retrato?

Puede que CENFOTO tenga más información entre los documentos asociados a la colección, que nos den mayores luces. Se impone, al igual que en los otros archivos, continuar las averiguaciones. En las últimas décadas ha aumentado el interés por este tipo de materiales, formándose un mercado donde hay proveedores de fotografías antiguas, quienes se las agencian por distintas vías. En paralelo, instituciones y personas privadas donan o entregan el resguardo de acervos que heredan a museos o archivos, proceso donde lo ideal es que las imágenes vengán acompañadas de documentación complementaria.

Volvamos la mirada sobre la imagen de Mariana Prevost conservada aquí. La mujer retratada se parece mucho más a la del ACAB, si bien el estilo representativo difiere al difuminar la parte inferior del torso y entregar un fondo neutro, de tonos claros. En el anverso se indica qué estudio lo elaboró, “Courret Hermanos – Lima”, el mismo que en nuestro primer documento (fig. 1). Incluir esta información era relevante, funcionaba como índice de buen gusto y posición social de quien encargaba el retrato (Poole 136).

Al revisar la Colección Von Harpe de CENFOTO aparecen más imágenes relacionadas. Entre ellas, “Retrato de una mujer con cara escondida”, una “tapada” limeña, hecho por E. Manoury. Nótese que éste era Eugène Manoury, quien se instaló en la capital peruana hacia 1860, como agente autorizado de Félix Nadar, uno de los fotógrafos franceses más célebres (Schwarz 2017). “Al poco tiempo los hermanos Eugène y Aquiles Courret ingresaron como operarios a ese establecimiento, del cual se independizaron en 1863, creando su propio estudio, que llegaría a ser el más concurrido [...] y que se mantuvo

activo –con otros dueños- hasta 1935” (Cornejo, “Retrato”, acceso 23 de junio de 2024). Hallamos también en este acervo “Retrato de la señora Prado, esposa del Presidente del Perú”, y “Retrato de Pedro Courret Cousiott” hechos por Courret Hermanos, Lima.

Hay incluso dos *carte de visite* del propio estudio de Nadar. ¿Cómo vinieron a parar aquí? La colección contiene además algunos retratos realizados por estudios británicos y posiblemente de E.E.U.U. Algunas conjeturas pueden hacerse a partir de tales indicios, que podrán desmentirse o ser confirmadas con antecedentes que existan en este archivo. La presencia de varias fotografías peruanas puede deberse al contacto intenso y prolongado que existió durante el siglo XIX entre los sectores dirigentes y los actores culturales más dinámicos de la costa del Pacífico sur. Esa relación se interrumpió momentáneamente con la guerra, aunque se sostuvo y se ha mantenido en el tiempo, sobre todo en las denominadas culturas de clase. En el período de entre siglos hubo una amplia circulación de personas, objetos, ideas y gustos entre el Perú y Chile, tanto de las clases trabajadoras como de las elites. Estas últimas crearon una serie de patrones de reconocimiento e identificación cosmopolitas, donde se avizora la facilidad con que se movían sus integrantes entre los distintos países de la región y asimismo las actividades que realizaban conjuntamente durante sus giras por Europa (Estela-Vilela 2021). No es descabellado, por tanto, suponer que para los grupos dirigentes chilenos fuera apetecible contar en sus colecciones de retratos, con ejemplares de una dama que integraba los círculos más distinguidos de la sociedad limeña. Esto requiere ajustar nuestros anteojos historiográficos a unos lentes transnacionales. Y nos permite volver al punto de partida, aunque con otras interrogantes.

Los debates del campo historiográfico sugieren alejarse del uso más tradicional que suele atribuirse a la fotografía, el cual forma parte de una epistemología de la prueba que apunta en sentido positivista (Mauad 11). De acuerdo con lo expuesto en las páginas precedentes, al conceptualizar las imágenes en su contexto de producción, analizando su circulación original y las trayectorias posteriores del documento visual (espacios discursivos, almacenamiento, reutilizaciones, recorridos en archivos), se promueve atender los vínculos y los circuitos sociales que las fotografías ayudan a poner de relieve.

La buena noticia para quienes se interesen en adentrarse en este campo de problemas es que queda mucho por hacer. En efecto, tras tantas décadas de debate y cuestionamiento de los alcances de la práctica historiográfica, ya no aceptamos sin más conceputar una imagen fotográfica como un registro neutro y simple que porta, sin mediaciones, informaciones de carácter referencial sobre aquello que muestra. Tampoco debiéramos seguir relegando los documentos visuales o todos los que no son escritos a un papel secundario o de simple ilustración. Hoy se imponen nuevos desafíos a las pistas que aquí proponemos, puesto que las imágenes se multiplican merced a tecnologías que, tal como hace un siglo o más, son acompañadas de cambios en las prácticas sociales y en las formas en que circulan y son almacenadas. A falta de álbumes, hoy las imágenes digitales de la vida cotidiana se exhiben en galerías virtuales, alojadas en plataformas de acceso global, gestionadas por gigantescas empresas privadas. ¿Nos reconoceremos en esos brillos hechos de ceros y unos? ¿Los algoritmos del futuro permitirán que los historiadores del mañana nos encuentren?

## Referencias bibliográficas

- Álbum de Isidora Zegers de Huneus*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013.
- Alvarado, Margarita, et al. *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Ed. Gustavo Gili, 2003.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Ed. Crítica, 2005.
- CENFOTO-UDP. <https://cenfoto.udp.cl/>
- Chicangana-Bayona, Yobenj, et al. "La historia cultural, los estudios visuales y el uso de la imagen como fuente para la Historia". *El oficio del historiador: Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*,

- compiladores Yobenj Chicangana-Bayona, María Cristina Pérez, Ana María Rodríguez, Eds. Uniandes/ Universidad del Rosario/ Universidad Nacional de Colombia, 2019, pp. 173-200.
- Ciavatta, Maria. “Educando al trabajador de la gran ‘familia de la fábrica’. Memoria, historia y fotografía”. *Imágenes e investigación social*, coordinadores Fernando Aguayo y Lourdes Roca, Instituto Mora, 2005, pp. 354-370.
- Clúa, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Icaria editorial, 2016.
- Cornejo, Tomás. “La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo”, *Historia*, 45, Vol. I, 2012, pp. 5-48.
- Cornejo, Tomás. “Retrato fotográfico de Mariana Prevost”, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, [https://archivobello.uchile.cl/\\_199W/](https://archivobello.uchile.cl/_199W/)
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007.
- De la Maza, Josefina. “Itinerarios de una vida: el álbum de Isidora Zegers de Huneeus”. *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013, pp. 7-30.
- Dewerpe, Alain. “Miroir d’usines: photographie industrielle et organisation du travail a l’Ansaldo”. *Annales E.S.C.*, n° 5, septembre-octobre 1987, pp. 1079-1114.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, 1986.
- Estela-Vilela, Carlos. “La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX”. *Artelogie* [En línea], 16, 2021, Publicado el 27 enero 2021, consultado el 29 enero 2024. <http://journals.openedition.org/artelogie/8872>.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, 1983.

- González-Stephan, Beatriz. “Cuerpos in/a-propiados: *carte-de-visite* y las nuevas ciudadanías en la pardoocracia venezolana postindependentista”. *Memoria y sociedad* 17, n°. 34, 2013, pp. 14-32.
- Gunthert, André. “La fotografía, laboratorio para una historia de la modernidad”. *Fotografía. Crisis de historia*, editor Joan Fontcuberta. Actar, [2003], pp. 226-238.
- Jay, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, 2003, pp. 221-251.
- Jelin, Elizabeth. “Tomar, guardar, mostrar y mirar fotografías”. En Triquell, Agustina. *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Centro de Fotografía de Montevideo, 2011, pp. 13-16.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*. La Marca Editora, 2001.
- Krauss, Rosalind. “Los espacios discursivos de la fotografía”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Ed. Gustavo Gili, 2002, pp. 40-59.
- Leiva, Gonzalo. “Detrás del espejo, estética y representación”. *Aisthesis* n° 35, 2002, pp. 17-21.
- Mauad, Ana Maria. “Prática fotográfica e a experiênciã histórica – um balanço de tendências e posições em debate”. *Interin*, vol. 10, n° 2, 2010, pp. 1-12.
- Mesa, Michel y Ruz, Rodrigo. “ ‘Por el país del salitre’. Reportajes gráficos en torno al ciclo de explotación salitrero en los semanarios ilustrados *Sucesos* y *Zig-Zag* (1902-1930)”. *Diálogo Andino* n° 68, 2022, pp. 208-223.
- Museo Histórico Nacional. *Retratos de mujer 1880-1920. Rostros, poses, vestimentas y modos del ser femenino*. Museo Histórico Nacional, 2010.
- Museo Histórico Nacional. *Retratos de hombre 1840-1940. Espacios, representaciones y modos de ser masculinos*. Museo Histórico Nacional, 2015.

- Museo Histórico Nacional. Fotografía Patrimonial. <https://www.fotografiapatrimonial.cl/>
- Mraz, John. *Historiar fotografías*. Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.
- Palma, Marisol. *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924). La imagen material y receptiva*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- Prudent, Elisabet. (2019) “Imágenes de la familia tranviaria. Fotografía, política de archivo y racionalización del mundo del trabajo en la Compañía Chilena de Electricidad, 1920-1930”, *Claves. Revista de Historia*, Vol. 5, N° 8, pp. 67-94. <http://dx.doi.org/10.25032/crh.v5i8.4>
- Purbrick, Louise. 2017. «Mining Photography: The Oficina Alianza and Port of Iquique 1899». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 1 (1):247-74. <https://doi.org/10.22201/ije.18703062e.2017.1.2595>.
- Schwarz, Herman. *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima, 2017.
- Sekula, Allan. “The Body and the Archive [1986]”, en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. The MIT Press, 1989, pp. 342-389.
- Sekula, Allan. “Reading an Archive. Photography between labour and capital” [1997], Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*. Routledge, 2003, pp. 443-452.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía* [1977]. DeBolsillo, 2018.
- Sorlin, Pierre. *El ‘siglo’ de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. La Marca Editora, 2004.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili, 2005.

Tornero, Carlos (ed.). *Chile. Descripción física, política, social, industrial y comercial de la República de Chile ilustrada con numerosos grabados y mapas*. Librería C. Tornero, 1903.

Traces of nitrate. <https://tracesofnitrate.org/>

Undurraga, Verónica. “La elite en entredicho: escándalos familiares, difamación y deshonor en Santiago de Chile en el ocaso del siglo XIX”. *Revista de Historia y Geografía* N° 40, 2019, pp. 17 -42.