

Vitrinas, galerías, vistas y cuadros de honor: organización de la mirada en álbumes estatales chilenos (1874-1910)

Showcases, galleries, views, and honor rolls: the organization of the gaze in Chilean state albums (1874–1910)

Vitrines, galerias, vistas e quadros de honra: a organização do olhar nos álbuns estatais chilenos (1874-1910)

Ana María Risco Neira

Universidad Alberto Hurtado, Chile

ROR <https://ror.org/00749za89>

arisco@uahurtado.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-4964-7281>

Cecilia Rodríguez Lehmann

Universidad Austral de Chile, Chile

ROR <https://ror.org/029ycp228>

cecilia.rodriguez@uach.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-5926-4073>

Resumen

Este artículo examina los álbumes fotográficos encargados por el Estado en Chile durante el siglo XIX y la primera década del XX como dispositivos visuales claves en la construcción de imaginarios estatales y sociales, integrados a los regímenes escópicos de la naciente cultura del espectáculo y la mercancía. Se propone que el álbum operó simultáneamente como archivo administrativo y como herramienta retórica para consolidar la idea de una comunidad nacional. En este sentido, los álbumes estatales funcionaron como tecnologías de clasificación y disciplinamiento de los cuerpos —disponiéndolos a través de formatos significativos como galerías o cuadros de honor— y, al mismo tiempo, como instrumentos de apropiación simbólica del territorio mediante la colección de vistas urbanas y no urbanas que fueron incidentales en la experiencia identitaria y de memoria común. El artículo aborda casos paradigmáticos como el *Álbum del Ejército* (1910), el *Álbum del Cerro Santa Lucía* (1874) y el *Álbum de las Salitreras de Tarapacá* (1889), indagando y proponiendo el papel crucial de estos dispositivos en la alfabetización visual y en la producción de un orden social y territorial modernizado.

Palabras clave: Álbum, Fotografía, Estado, Imaginario social, Identidad nacional, Chile.

Abstract

This article examines the photographic albums commissioned by the Chilean state of the 19th and early 20th century as key visual devices for the construction of state and social imaginaries, within the scopic regimes of the emerging culture of entertainment and commodity. It argues that the album operated simultaneously as an archive for management purposes and as a rhetorical tool for consolidating the idea of a national community. In this sense, state albums worked as technologies for classifying and disciplining bodies—arranging them in meaningful formats such as galleries or honor rolls—and, at the same time, as instruments of symbolic appropriation of the territory through the collection of urban and non-urban views that became incidental in shaping identity and

Recepción: 30 Agosto 2025 | Aceptación: 10 Febrero 2026 | Publicación: 01 Abril 2026

Cita sugerida: Risco Neira, A. M. y Rodríguez Lehmann, C. (2026). Vitrinas, galerías, vistas y cuadros de honor: organización de la mirada en álbumes estatales chilenos (1874-1910). *Palabra Clave (La Plata)*, 15(2), e274. <https://doi.org/10.24215/18539912e274>



shared memory. The article addresses paradigmatic cases of these albums such as the *Álbum del Ejército* (1910), the *Álbum del Cerro Santa Lucía* (1874), and the *Álbum de las Salitreras de Tarapacá* (1889), exploring the fundamental role of these devices in visual literacy and the production of a modernized social and territorial order.

Keywords: Album, Photography, Social imaginary, National identity, Chile.

Resumo

Este artigo examina os álbuns fotográficos encomendados pelo Estado chileno ao longo do século XIX e na primeira década do século XX, entendendo-os como dispositivos visuais fundamentais na construção de imaginários estatais e sociais, integrados aos regimes escópicos da nascente cultura do espetáculo e da mercadoria. Argumenta-se que o álbum funcionou simultaneamente como arquivo administrativo e como instrumento retórico voltado à consolidação da ideia de uma comunidade nacional. Nesse sentido, os álbuns estatais atuaram como tecnologias de classificação e de disciplinamento dos corpos —dispondo-os em formatos significativos, como galerias ou quadros de honra— e, ao mesmo tempo, como instrumentos de apropriação simbólica do território, por meio da coleção de vistas urbanas e não urbanas que se mostraram centrais para a experiência identitária e de memória coletiva. O artigo analisa casos paradigmáticos, como o *Álbum do Exército* (1910), o *Álbum do Cerro Santa Lucía* (1874) e o *Álbum das Salitreiras de Tarapacá* (1889), destacando o papel crucial desses dispositivos na alfabetização visual e na produção de uma ordem social e territorial modernizada.

Palavras-chave: Álbum, Fotografia, Estado, Imaginário social, Identidade nacional, Chile.

1. Álbum y poder, un cruce de caminos en el entresiglo

Entre los aparatos editoriales que permitieron a la fotografía traspasar el umbral desde los espacios privados a los públicos alcanzando un número creciente de espectadores y usuarios hacia la segunda mitad del siglo XIX, el álbum fotográfico resulta un objeto principal. Sus páginas dotadas de un aire de antigüedad no solo guardan la memoria de las relaciones creativas establecidas entre la naciente industria fotográfica e impresora, el espectáculo capitalista y el público espectador, sino también de los procesos institucionales a través de los cuales se fue gestando una visualidad orientada a los colectivos ciudadanos, en una práctica complejamente vinculada al ejercicio de los poderes públicos y el control de las miradas y los cuerpos por medio del consumo cultural.

Prefabricado en su carácter de “libro albo” por la industria impresora y, por lo tanto, vinculado a la producción en serie y al paradigma de la reproducibilidad propio de la era industrial, el álbum de fotografías del siglo XIX dependió originalmente del complemento de un trabajo manual, realizado en buena medida como parte del coleccionismo doméstico (Curtis, 2011; Siegel, 2010). Esto lo situó en la esfera de los hábitos de consumo cultural de la familia burguesa, pero también, todavía, en el mundo de los objetos únicos e irrepetibles (Lozano, 2007), portadores de historias personales y singulares.

Gracias a sus dimensiones visuales y táctiles y a su vínculo entrañable con la entretención, la distracción y el deseo de ver con la compañía de otros, el álbum de fotografías conquistó, durante la segunda mitad del siglo XIX, la posición de una instancia de encuentro y sociabilidad, en la que se ponían en circulación y recuperaban ritualmente relatos compartidos y perdurables, traspasables de generación en generación. Su naturaleza de objeto semi industrial o semi manufacturado —según el lado desde el que se lo aborde— transformó al álbum de fotos en un aparato editorial flexible, que lentamente comenzó a desplazarse hacia los escenarios públicos e institucionales. Si durante décadas había servido “como una herramienta de narración de la historia familiar” (Miranda Tapia, 2022, p. 146), conforme se propagaba la cultura de la fotografía el álbum de imágenes fotográficas comenzaba a cobrar también prestigio e interés en la tarea de dotar a las nacientes repúblicas independizadas, de imágenes de identidad y sentido de comunidad.

Dentro de este proceso de ampliación de las posibilidades del álbum es que aquel tipo producido o respaldado por el Estado, sus instituciones y aparatos, comienza a adoptar sus rasgos formales, materiales y retóricos característicos. Valiéndose de las connotaciones sociales que el álbum familiar había conquistado ya, pero también de los aportes de una tradición de libros ilustrados con grabados y fotografías que habían mostrado territorios ignotos y objetos de interés para el lector ilustrado durante más de un siglo, las nacientes instituciones estatales comenzaron a explorar la idea de hacerlo parte de su proyecto civilizatorio.

Este artículo se centra en algunas producciones visuales editadas con el rótulo de álbum fotográfico que fueron emprendidas, producidas o propiciadas por aparatos vinculados al estado chileno entre 1874 y 1910 en la expectativa de dilucidar los principales recursos visuales que estos álbumes desplegaron o adoptaron en su empeño por reforzar el discurso cohesionador de la nación. Los años de inicio y cierre de la selección corresponden al período de instalación de la técnica fotomecánica en Chile y en el mundo, que permitió la unificación de imágenes y textos en la misma plancha de impresión, y por lo tanto alentó durante estas décadas no solo la inclusión de fotografías en la prensa (que era ya un hecho extendido hacia 1910),¹ sino también la producción paulatina de libros con fotografías impresas, poniendo lentamente en desuso el impreso con fotografías añadidas y el álbum como formato. En términos políticos el inicio del marco temporal coincide con la firma del Tratado de Límites de 1874 y con el inicio de las tensiones que derivaron en la Guerra del Pacífico, que enfrentó a Chile con los países vecinos, detonando campañas públicas de exaltación nacional que se extendieron hasta las primeras décadas del siglo XX. Si bien en este período no existe una profusión de álbumes estatales, o encargados por el estado, la selección observada permite notar que los aparatos públicos emplearon este formato en funciones retóricas diversas como promover adelantos culturales y urbanos de la ciudad

capital, o dar visibilidad a los territorios y recursos, como a los aparatos de defensa nacional. Incluimos en la selección un álbum que, si bien no fue directamente encargado por el Estado, dio visibilidad a sus emplazamientos estratégicos en las zonas salitreras, siendo testimonio de los principales intereses tanto públicos como privados que movilizaron la política del país en el entresiglo (*Álbum de las Salitreras de Tarapacá*).

Se toma como premisa principal la idea de que los álbumes fotográficos producidos o propiciados por el Estado participaron de una incipiente cultura del espectáculo y de la atención moderna (Crary, 2008) que comienza a instalarse en Chile en la segunda mitad del siglo XIX, coetánea y coherente con lo que el sociólogo británico Tony Bennett (1988) ha llamado el “complejo exhibicionario” decimonónico, a saber, un conjunto de discursos y aparatos a través de los cuales los estados buscaron hacer visible el poder ante los gobernados, en la misma medida en que, del otro lado, buscaron “mapear el cuerpo social para hacerlo visible al poder” (Bennett, 1988, p. 76).²

Se consideran los álbumes como instancias a través de las cuales se ejerce, con esplendidez y solemnidad institucionalizante, una mirada sobre el territorio, los paisajes naturales y urbanos, como también sobre infraestructuras urbanas y productivas y sobre los tipos humanos considerados dentro de una tipología de ciudadanos, dignos de atención por su prestigio o su infamia. Una organización de la mirada con trasfondos pedagógicos que se vale de convenciones asociadas al coleccionismo artístico, la difusión de aparatos ópticos y el desarrollo de la cultura exhibitiva moderna orientada al consumo.

2. El álbum en el proceso de difusión de la fotografía en Chile

Pese a su insularidad durante el siglo XIX —y desde que en 1840 la fragata belga La Orientale arribara a las costas locales trayendo a bordo una cámara para hacer daguerrotipos—, Chile experimentó con simultaneidad a los contextos metropolitanos el proceso de difusión de la fotografía.

Como documenta Eugenio Pereira Salas (1992), a la altura de los años 60 existían en Santiago varios estudios comerciales y “el comercio de artículos de este género era ya intenso” (p. 117). Entre las décadas del 40 y el 60 del siglo XIX la fotografía conquistó espacio entre la burguesía naciente: “Todos aquellos que no podían darse el lujo de un retrato al óleo por Monvoisin o Ciccarelli iban a grabar escenas de matrimonio, del bautismo o de la primera comunión ante la cámara del fotógrafo” (Pereira Salas, 1992, p. 117). El historiador constata la existencia de exhaustivos artículos periodísticos e incluso polémicas sobre fotografías en revistas dirigidas a los círculos intelectuales, como *Revista Ilustrada* y *Revista del Pacífico*, y la aparición, hacia la década del '70, de una nueva generación de fotógrafos que sacan de circulación a los precursores del colodión húmedo y la *carte de visite*, conformando los primeros estudios fotográficos de prestigio en Valparaíso y Santiago.

En esta generación de recambio que se despliega hacia los 70 destacan tres firmas comerciales que alcanzan renombre internacional: las de Fernando Garreaud (de origen francés), J. Spencer (de origen norteamericano) y Leblanc y Adaro (herederos del estudio de Garreaud), quienes dieron al país aquellos primeros álbumes de notoriedad pública, que contaron con fotografías adheridas a sus páginas y posteriormente impresas.

Con la participación de estos estudios se editó en Chile un buen número de álbumes fotográficos producidos por instituciones estatales. Este despliegue se produce en las mismas décadas en que se inicia la difusión internacional de la técnica fotomecánica (Gervais, 2010; Lozano, 2007; Risco, s/f), un adelanto del campo impresor que permitió traducir el medio tono o claroscuro de la fotografía a través de puntos de impresión y, más importante aún, imprimir fotografía y textos de manera simultánea, generando la posibilidad de llegar a un público más amplio con estos discursos persuasivos, que ahora ponían a la imagen en un lugar muy relevante al lado, y en muchos casos, por encima de los textos.

Para el Estado fue fundamental mantener ambos tipos de álbumes, los que aún requerían de la labor manual del pegado de la fotografía y los más modernos que respondían a la técnica fotomecánica. Algunas labores burocráticas, como el registro de los infractores de la ley, o los ligados a la medicina, requerían aún de una labor

manual, mientras que los álbumes que estaban destinados a la difusión de una imagen nacional o incluso de propaganda del gobierno rápidamente asimilaron las nuevas técnicas. Ejemplo del primer tipo son el *Álbum de la penitenciaría de Santiago* (1874) y el *Álbum de los Mutilados de la Guerra del Pacífico* (1884), (el primero sin autor reconocido y el segundo editado por Díaz y Spencer y Leblanc y Adaro). En cuanto al segundo, sin duda el más conocido, es el *Álbum del Santa Lucía* (1874), con textos de Vicuña Mackenna y fotografías de Garreaud.³ A pesar de sus diferencias formales, lo cierto es que ambos tipos de álbumes impulsaron la tendencia a valerse de series de fotografías para articular historias, con la ayuda de recursos ornamentales y diagramaciones honoríficas, como una narrativa visual de la nación en formación.

Por su parte, algunos privados hicieron aportes significativos en el camino de dotar de álbumes, como objetos editoriales de lujo, a las narrativas nacionales y se conoció el caso de libros muy destacados —por la amplia panorámica del país que fueron capaces de ofrecer a públicos nacionales y extranjeros— que fueron iniciativas de este sector. Tal es el caso del libro *Chile Ilustrado*, de José Santos Tornero, finamente editado en París en 1872 y cuyos grabados fueron realizados totalmente en esa ciudad, a partir de fotografías tomadas en Chile (Risco y Delpiano, s/f).

3. Dar forma (visual) al país

En lo que respecta a la historia política del país, el álbum estatal de fotos se produce en un momento en que se dejan sentir los esfuerzos del Estado de Chile por dar forma al país (Ortega Martínez, 2010, p. 147). Hacia la segunda parte del siglo XIX, el reducido territorio nacional que se conoce durante las primeras décadas republicanas experimenta procesos de expansión hacia el norte y hacia el sur por la vía de dos conflictos armados⁴ cuyos desenlaces generaron condiciones económicas favorables para emprender iniciativas en las tres dimensiones consideradas por Eric J. Hobsbawm (2001) como criterios de modernización: creación de una infraestructura de transportes y comunicaciones; administración pública progresivamente eficiente y crecimiento económico (como se citó en Ortega Martínez, 2010, p. 149). En el caso de Chile, este último ámbito asociado al emprendimiento productivo y fabril quedó principalmente confiado a los privados por lo que las alianzas entre el Estado y las élites dueñas de los capitales económicos y culturales se mantuvieron férreas hasta la segunda y tercera décadas del siglo XX, cuando los primeros movimientos antioligárquicos generaron una incursión de las clases medias en diversos niveles de decisión y de la administración del Estado.

El saldo a favor de Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1884) permitió, hacia fines del siglo XIX, a la élite social y gobernante incrementar su prestigio y capacidad de acción, no obstante, la compleja tarea de administrar un territorio largo y angosto, con áreas recientemente incorporadas, era un desafío por abordar (Ortega Martínez, 2010).

La promoción de una identidad nacional, configurada como discurso aglutinante, se convirtió en un objetivo de continuidad, perseguido —así como lo había sido ya por la república conservadora (1831-1861)— por políticos liberales que habían llegado al poder enarbolando las banderas de las reformas constitucionales y la promoción de leyes laicas. La república liberal (1861-1891) fue también activa en el campo de la diplomacia y las relaciones exteriores proyectando una idea moderna de país hacia el exterior (a través de la presencia de Chile en exposiciones universales),⁵ y continuó los esfuerzos por impulsar exposiciones nacionales e internacionales (Bergot & Correa, 2016; Duarte, 2022; Rodríguez, 1992), como también la fundación de instituciones educativas y culturales nacionales como el Museo Nacional de Bellas Artes (1880) y el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (1889). Estas instituciones vienen a reforzar una institucionalidad educativa con sello republicano constituida ya a esas alturas por la Universidad de Chile (1843), Escuela Nacional de Preceptores (1842), Escuela de Agricultura (1844), Escuela de Artes y Oficios (1849), Conservatorio de Música (1851), Academia de Pintura de Santiago (1849) y Observatorio Astronómico en Santiago (1849). Junto con ello se incentivó la producción de publicaciones que permitieran evidenciar cómo

el país cambiaba y sus instituciones se fortalecían con el desarrollo de la industria, la educación, la cultura, el comercio y las finanzas.⁶

Algunas publicaciones que atendieron las necesidades simbólicas antes mencionadas funcionaron principalmente como instancias para visualizar —dentro de marcos ideológicos asociados a la idea de progreso y civilización— a los sujetos y a los territorios integrados a los nuevos límites geográficos. Dado que, en su trasfondo estos discursos buscaban reforzar la cruzada civilizatoria que occidente había iniciado en las regiones sudamericanas tras el proceso de conquista, la fotografía constituía una aliada principal, por su condición de emisaria y portadora de los valores de desarrollo industrial y modernidad, desplazados hacia las excolonias desde el corazón de Occidente.

4. El álbum como galería de imágenes

Aunque ostenta una condición eminentemente visual, el álbum fotográfico es, como lo destacan perspectivas recientes, un objeto complejo que en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX se relaciona por caminos diversos con la sensibilidad y la memoria. Mientras Martha Langford (2021) ha concebido al álbum como un mediador entre las culturas fotográficas y oral —y más aún como un instrumento clave del “mostrar y contar colectivo”—, Siegel (2010) ha postulado que se trata de un objeto capaz de despertar narrativas personales, así como historias o mitos nacionales, moldeados a partir de los rituales de socialización propios del salón decimonónico.

Un aspecto relevante que contribuyó a configurar estas funciones de cohesión y encuentro social del álbum de fotografías en el siglo XIX tiene que ver, como lo ha destacado Camp (2017), con los componentes materiales y táctiles que participan tanto de su elaboración (en el caso de que estos impliquen decisiones personales y aspectos manufacturados) como de su revisión y observación:

Elaborately scripted or stoically labeled for utility, adorned with gold leaf or lacking all embellishment, leaves of heavy black paper or yellowing parchment bound between covers of leather or cardboard-photographic albums vary from ornate to monastically austere. Images affixed with adhesive or anchored in place by delicate photo corners, their arrangement is a meticulous study in memory and narrative. The photo album is an indisputably haptic repository of re/collection. Haptic, or the multiple forms of contact and touch that characterize any encounter with a photo album, commence the moment we feel their weight, open their pages, or inhale the musty smell of worn, aged or deteriorating paper. [Elaborados con intrincadas inscripciones o etiquetados estoicamente para su utilidad, adornados con pan de oro o sin ningún adorno (...) los álbumes fotográficos varían de ornamentados a monásticamente austeros. Imágenes fijadas con adhesivo o sujetadas con delicadas esquinas, su disposición es un estudio meticuloso de la memoria y la narrativa. El álbum de fotos es un depósito indiscutiblemente háptico de re/colecciones. Lo háptico, o las múltiples formas de contacto y tacto que caracterizan cualquier encuentro con un álbum de fotos, comienza en el momento en que sentimos su peso, abrimos sus páginas o inhalamos el olor a humedad del papel desgastado, viejo o deteriorado.] (Camp, 2017, p. 71).

En general, las fotos del álbum están en una relación con la mano que recorre la página y señala el contenido visual a otros. Es habitual que el álbum sea objeto de una recepción colectiva en un espacio de encuentro. Como ha sostenido también Elizabeth Edwards (2006):

If the tactile qualities of photographs, with their smooth surfaces and delicate paper bases, are secondary to visual, they are none the less highly significant in the transmission of shared values and memories... Not only are photographs touched, but they are enmeshed in a fluid continuum of touch and gesture cohering groups of interlocutors. [Las cualidades táctiles de las fotografías, con sus superficies lisas y delicados soportes de papel, son secundarias a las visuales, pero no son menos importantes en la transmisión de valores y recuerdos compartidos... Las fotografías no sólo han sido tocadas, sino que están enredadas en un continuo fluido de tacto y gesto que cohesionan a grupos de interlocutores.] (p. 40)

Estas cualidades encarnadas en el álbum, unidas a su decoro editorial, fundamentaron su asociación con una categoría arquitectónica altamente enriquecida por su relación con los hábitos exhibitivos de la pintura desde

los inicios de la era moderna, como es la de “galería”. Con una larga tradición como espacio palaciego para la exhibición de imágenes, el ejercicio y la recreación, la galería se encontraba ya hacia el siglo XVIII, como señala Rosalys Coope (1984), en una conexión muy clara con el mundo del arte, lo que queda respaldado por la denominación internacional de las “galerías de arte” —un término que se usa hasta hoy— para designar espacios donde las obras de arte se exponen públicamente y ofrecen a la fruición y consumo social.

En el siglo XIX, la acepción arquitectónica del término “galería” se hallaba completamente fundida con la idea de una colección de imágenes y esto ocasionó que la palabra adquiriera un uso independiente, extensible al espacio editorial. Ello explica que las publicaciones del período que comenzaban a explorar los recursos visuales de la naciente cultura del espectáculo estuvieran plagadas de “galerías de imágenes” que mostraban desde colecciones de grabados o fotos de una región considerada exótica (Figura 1), hasta conjuntos de rostros de los primeros delincuentes fichados con el sistema Bertillon.

Figura 1
 Páginas 62 y 174 del *Álbum del Club de la Unión* (1925)



Fuente: *Álbum del Club de La Unión*. Santiago de Chile 1925 (1925). Luis Navarro y Co. Imprenta Litográfica La Ilustración.

Nota: en esta muestra se ve cómo las imágenes se despliegan en el álbum en una forma seriada que replica la distribución espacial de la galería. Porcelanas, vías ferroviarias y edificios se suceden unos a otros como un conjunto de imágenes que requieren del recorrido visual.

En el álbum de fotografía se rememora la existencia del espacio arquitectónico “galería”, articulador de una experiencia histórica en la que por siglos había confluído para el espectador moderno el sentido de la vista y las acciones de recorrer, comentar y compartir. Por ello, su estructura se halla particularmente inscrita en los regímenes de atención que conformaron la naciente cultura del espectáculo, prefigurados por aparatos ópticos asociados al desarrollo de la mirada fotográfica (estereoscopios, dioramas, panoramas), como también por algunas arquitecturas urbanas que funcionaron como dispositivos comerciales, como es el caso de los pasajes y las vitrinas.

La galería, en su origen asociada a las bellas artes, comienza, así como se aproximaba el siglo XX, a ser intervenida simbólicamente por el espacio de la vitrina ligada a los objetos comerciales que igualmente se exhiben en un espacio público. Los pasajes, que tanto obsesionaron a Walter Benjamin (2005), amplían la práctica de la exhibición y contemplación hacia el mundo de las mercancías y de la *flânerie*. La vitrina, la galería, la tienda por departamento desarrollan nuevas concepciones de lo exhibible que no son ajenas al álbum. Detrás de los vidrios de las vitrinas hay ahora expuestos guantes, sombreros, *corsets*, aparatos, libros, fotografías, trajes, perfumes y el álbum fotográfico se hace eco de esta polifonía de objetos, espectadores y regímenes de la mirada.

En sus modos de circulación, el álbum funciona como una vitrina portátil que se puede mantener dentro de las bibliotecas y salones domésticos. Se presta especialmente para una experiencia de “visionado” que recorre el mundo sin que el observador tenga que moverse de su zona confortable. Es una instancia para vivir, al modo de la distracción y la educación informal, el viaje, el paseo urbano, la experiencia museal y el encuentro con figuras que participen tanto de la cultura ilustrada como de la incipiente cultura de masas. En ese sentido, el álbum es

vitrina comercial, ventana y colección de imágenes significativas para una comunidad, con capacidades performáticas.

5. Vitrina para cuerpos e instituciones

Al igual que la vitrina de mercancías encuentra su cuadrícula clasificatoria bajo la tienda por departamentos, o que las galerías exponen objetos bajo la necesidad de agrupar aquellos similares, el álbum responde también a una necesidad de orden. Dentro de su heterogeneidad —a la cual no renuncia del todo— aparecen claras colecciones de objetos y sujetos que deben entrar dentro de categorías distintas: álbumes de viajes, de vistas, de personajes célebres, de reos, de guerra, de instituciones, de escuelas, de profesiones, de edificaciones. El Estado, en su necesidad de crear un relato nacional ordenado y bajo su propia grilla, va seccionando y determinando las formas de exhibición que mejor le acomodan. Los álbumes resultan útiles para el propósito de “mostrar” al país y al mismo tiempo construirlo visualmente, generando de él imágenes reconocibles y perdurables. Sus cualidades visuales y materiales aportan a la organización de un archivo visual que clasifica y ordena objetos y sujetos en categorías capaces de infiltrarse en los procesos de la memoria.

Un buen ejemplo de esta necesidad de clasificar y ordenar una nación lo constituye el *Álbum gráfico del ejército*, elaborado en 1910 para conmemorar el centenario de la independencia del país. El álbum contiene un texto introductorio muy breve, en el que se alaba la modernidad del ejército y sus numerosos adelantos a partir de la adopción del modelo prusiano. Se insiste en varias partes del texto en la modernización del ejército y cómo este cumple con los más altos estándares internacionales. Enseguida se encuentra una galería de imágenes que exhibe no solo a los miembros de la institución sino a las edificaciones militares, sus salones, sus aulas de clases; en un relato que insiste en demostrar que se ha dejado atrás cualquier vestigio de la muy cercana guerra civil de 1891 o de las antiguas cruzadas caudillescas.

El álbum apela a dos formas visuales muy claras: la de la galería y la del cuadro de honor. En el primer caso, las imágenes se suceden unas a otras a página completa sin la inclusión de ningún texto salvo en algunos casos el nombre del regimiento o de la actividad que se pretende ilustrar. En él, como ya se mencionó, se intercalan regimientos, edificios, miembros del ejército, actividades, en un relato visual que apuesta por un espectador acostumbrado al recorrido visual que implica una galería de imágenes y que sabe construir un relato a partir de la sucesión de distintas fotografías (Figura 2).

Figura 2

Páginas 17 y 37. *Álbum gráfico del ejército* (1910)



Fuente: *Álbum gráfico del ejército* (1910). Soc. Imprenta y Litografía Universo.

Nota: la construcción visual de la Institución requiere tanto del cuerpo ordenado y uniformado como de las instalaciones que los acogen. El tamaño de la fotografía, el marco que las contiene y la uniformidad del formato contribuyen a la ilación del relato.

En el caso del cuadro de honor, la operación es más compleja. Se trata de ordenar a los sujetos bajo una composición que permita reunir varias fotografías de un tamaño similar en una misma página. Estas agrupaciones que suelen incluir solo el rostro y el busto de los retratados requieren de elementos visuales que permitan diferenciar con claridad los sujetos deseados y los infames. Bajo marcas visuales claras, su representación debe funcionar como modelo de la naciente ciudadanía o, por el contrario, como referencia de lo que debe ser condenado, corregido o marginado del relato nacional. Si bien todos los cuerpos forman parte de ese gran archivo visual construido desde lo fotográfico, existen, dentro de esa gran galería, distintos escaparates. Tal como argumenta Alan Sekula (1986, p. 140):

Este archivo contiene otros archivos subordinados, territorializados: archivos cuya independencia semántica queda habitualmente oscurecida por la coherencia y la exclusividad mutua de los grupos sociales incluidos en cada uno de ellos. El archivo general, el que los incluye a todos, contiene necesariamente tanto el rastro del cuerpo visible de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres y demás encarnaciones de lo indigno.

Al seguir la clasificación de Sekula (1986), se halla que, dentro del primer grupo, el que se podría llamar el de los sujetos modelo, se impone lo que él denomina los “retratos celebratorios”, mientras que el segundo grupo, claramente el de los sujetos anómalos, se inscribe bajo las formas del “retrato punitivo”. Se establece así eso que Belting (2021) llama “un inventario facial” (p. 206); uno cuya propia forma de inventariar ya establece las marcas visuales de lo que se considera deseado o “indigno”. Numerosas marcas visuales tanto dentro de la fotografía como en el álbum permiten que incluso el espectador menos avezado pueda aprender a hacer la distinción entre ellos. Las formas punitivas de la fotografía tienden a la falta de ornamentación, poses y formatos estandarizadas bajo doctrinas como las del bertillonaje (Figura 3), mientras que las celebratorias requieren del ornamento, poses variadas, y reiteradas marcas de distinción. Lo exhibible es heteróclito pero las marcas visuales se encargan de separar a los distintos sujetos; los administran, los ordenan, los capturan, pero sobre todo los separan en un intento de pedagogía visual que requiere ir más allá de la letra (González-Stephan, 2006).

Figura 3
Galería de delincuentes chilenos (1918)

GALERIA DE DELINCUENTES CHILENOS



Fuente: *Manual de antropometría criminal i jeneral: escrito según el sistema de A. Bertillon para la identificación personal i destinado al uso de los establecimientos penitenciarios*, de Pedro Barros Ovalle.

En el caso del *Álbum del ejército*, al insistir en resaltar a la institución, los individuos aparecen como miembros de batallones y de una comunidad mayor. El cuadro de honor debe resaltar el grupo sin caer en la serialización característica de formas visuales como la Galería de delincuentes. Marcos ovalados, lazos, hojas de laurel, y una serie de elementos extraídos de la iconología celebratoria de la pintura entran dentro del álbum fotográfico estatal no solo para investir de autoridad a figuras claves de la república tales como presidentes, ministros, generales del ejército (Figura 4), sino también a los grupos institucionales: batallones, cuadrillas de policías, maestros, médicos, ingenieros y otros, que conforman la estructura del Estado moderno.

Figura 4
Imágenes del presidente de la República junto a su ministro de guerra y su subsecretario (1910)



Fuente: extraído de la página 13 del *Álbum gráfico del ejército*. La fotografía se apoya en formas gráficas y pictóricas para acentuar visualmente las glorias del poder y sus jerarquías.

El cuadro de honor rompe con la homogeneidad de la fotografía estandarizada y mezcla distintas formas, tamaños y disposiciones dentro de la página, así como decoraciones que bordean las fotografías y que marcan la respetabilidad y el honor de los allí representados. El álbum se presenta así como un dispositivo especialmente valioso para desplegar todas estas marcas gráficas, así como también el particular orden del conjunto de fotografías sobre la página (Figura 5).

Tanto la galería como los cuadros de honor permiten construir álbumes institucionales que vuelvan visibles conceptos arduos de comprender para el ciudadano común. La primera lo hace a través de la secuencia de imágenes que permiten combinar espacios, sujetos, objetos, edificios como parte integral de lo que se puede definir como “ejército”, por ejemplo. El segundo, a través de la distribución de la fotografía sobre la página y las marcas gráficas que permiten ver cuerpos que forman parte de comunidades, fundamentales para el Estado. Se trata del individuo como parte de un todo mayor que lo contiene y que facilita, parafraseando a Anderson, pensar en “comunidades imaginadas” y también en instituciones imaginadas (Anderson, 2006).

Figura 5

Página 186. *Álbum gráfico del ejército*



Fuente: *Álbum gráfico del ejército* (1910). Soc. Imprenta y Litografía Universo.

Nota: nótese, además de los elementos gráficos, la falta de linealidad entre las fotografías en un claro deseo de alejarse de la grilla criminal o la identificatoria, también producida por el mismo Estado.

6. “Vistas”, una ocupación fotográfica del territorio

Si las imágenes de cuerpos —retratados, tipificados o alineados— respondieron a un impulso por clasificar y ordenar la población según matrices visuales de normalización y ejemplaridad consagradas por el álbum, la fotografía del territorio opera bajo una lógica paralela: la de hacer visible y legible el espacio nacional como extensión disponible para su apropiación simbólica, económica o estatal.

En Chile, como en buena parte del mundo, durante el proceso de conformación de los estados nacionales, “trazar los límites del espacio nacional y sus relaciones internas, y recopilar y exhibir sus contenidos como patrimonio natural, histórico y artístico fueron las prácticas simbólicas fundamentales para hacer visible la soberanía” (Anderman & González Stephan, 2006, p. 8). Extensiones planetarias en proceso de ocupación, urbanización e incipiente explotación económica por parte de estamentos oligarcas que se comprendieron a sí mismos como pilares fundacionales de la nación, se tornaron foco de la misma mirada clasificatoria que se vertía sobre las comunidades originarias y ciudadanas, buscando hacer de ellas materiales disponibles para un enfoque descriptivo del país, tanto desde una perspectiva geográfica como económica, cultural y urbana.

Una forma de mirar/sondear/componer el territorio, descrita por Rosalind Krauss (2002) como “topográfica”, encontró su herramienta fundamental en la cámara fotográfica y en el esquema compositivo de la “vista”, convertida en emblema de la cultura visual industrial y editorial de la segunda mitad del siglo XIX, en correlato con otros dispositivos visuales como las ya mencionadas “galerías” o el “cuadro de honor”. Según Krauss (2002, p. 41), las vistas circunscriben “las coordenadas de un espacio homogéneo continuo y estructurado no tanto por la perspectiva como por la retícula cartográfica, bajo la forma de una perspectiva coherente con un horizonte inteligible”. En este sentido, se encuentran en un espacio discursivo distinto del paisaje pictórico: no aspiran a ser obras de arte sino a difundirse en aparatos editoriales donde los lugares representados resulten admirados y reconocidos a la luz de intereses concretos como pueden serlo el turismo y la aventura, la explotación económica o el ejercicio de la soberanía.

Herederas de los artilugios ópticos que fascinaron y distrajeron al habitante de la ciudad moderna —el diorama, el panorama, la estereoscopía—, la “vista” es un espectáculo visual cuyo rasgo central es la presencia de varios planos en foco que marcan una espacialidad en perspectiva, reforzada por líneas de fuga y planos intermedios. Este esquema compositivo produce una experiencia casi corpórea del paisaje, que favorece simbólicamente su exploración visual. El álbum de vistas se convierte así en un dispositivo editorial intermedio entre la experiencia del desplazamiento físico y la contemplación óptica del territorio.

Producto predilecto de los estudios fotográficos comerciales, los álbumes conformados por vistas del territorio chileno permitieron construir una narrativa de la diversidad y singularidad de sus paisajes. Algunas zonas fueron representadas por primera vez a través de estos registros visuales, que segmentaron el país en partes: norte o sur, cordillera o costa, ciudad o desierto, ordenadas bajo signos como el progreso urbano, las obras públicas, el comercio o la producción fabril.

Un caso significativo es el del *Álbum de vistas de las Salitreras de Tarapacá* (1889), con fotografías tomadas por L. Boudat y Cia., que, aunque no fue encargado directamente por el Estado, sino presumiblemente por industriales privados, ofrece un enfoque descriptivo de los recursos mineros del norte en sintonía con los intereses estratégicos de la economía nacional. El objetivo del álbum es ofrecer un inventario visual de las diversas oficinas y áreas productivas de salitre en Tarapacá, junto a un texto que reseña propiedad de cada oficina, capacidad productiva, maquinaria e instalaciones. La mayoría de las imágenes presenta una composición con un primer plano ligeramente picado sobre la arena terrosa del desierto, desde el cual emergen, plano tras plano, las instalaciones extractivas y la infraestructura ferroviaria. La progresión de planos refuerza la dimensión expansiva y técnica de la ocupación territorial, como puede verse en la Figura 6.

Figura 6

Oficina Arjentina, Oficina Agua Santa y Oficina Anjela (1889). Extraído de las páginas 11, 27 y 39 del *Álbum de las Salitreras de Tarapacá*



Fuente: *Salitreras de Tarapacá* (1889). Editor no identificado.

En algunas imágenes, como la de la Oficina Compañía, el cuerpo humano aparece como indicador de escala en el plano medio: una pequeña figura oscura, sin rostro ni rasgos individuales, inserta en la inmensidad desértica. A diferencia de las fotografías urbanas en las que el cuerpo y rostro ciudadano es capturado como ejemplar o disciplinado, aquí el cuerpo obrero se funde con el paisaje, absorbido por el horizonte industrial. Es parte del paisaje extractivo, engranaje anónimo en la maquinaria de la producción (Figura 7).

Figura 7
Oficina Compañía (1889)



Fuente: extraído de la página 59 del *Album de las Salitreras de Tarapacá*.

Otro ejemplo relevante es el ya mencionado *Album del Cerro Santa Lucía* (1874), con fotografías de Garreaud, dedicado por su autor, el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, a la Municipalidad de Santiago. Como aparato de propaganda para una ambiciosa empresa de obras públicas en el corazón de Santiago, este álbum desafía la lógica de la “vista” como simulacro de espacio abierto: el cerro no es una extensión para conquistar, sino una elevación para recorrer y apropiar para la urbe. Garreaud adapta, sin embargo, la fórmula de la vista a través de varias estrategias: presenta perspectivas en ascenso desde planos bajos que guían la mirada hacia la cima, registra el cerro desde los cuatro puntos cardinales —a partir de escorzos que lo integran a la ciudad— y utiliza el propio promontorio como punto de observación para establecer vistas panorámicas de Santiago (Figura 8).

Figura 8
Páginas 6, 20 y 36 del *Album del Santa Lucía* (1874)



Fuente: *Album del Santa Lucía*.

La estructura de este álbum refuerza esta lógica: a diferencia del álbum de las salitreras, que funciona como inventario técnico de instalaciones industriales, el del Santa Lucía propone un recorrido, una experiencia visual guiada (Rodríguez Lehmann, 2021) iniciada por las palabras introductorias de Vicuña Mackenna. Uno y otro ejemplifican formas distintas de ocupar visualmente el territorio: mientras uno lo inventaría, el otro lo escenifica; mientras uno lo registra como recurso, el otro lo ordena como ornamento.

Progresivamente, hacia inicios del siglo XX “el Estado quiso que la fotografía fuera una expresiva embajadora de la belleza y diversidad del territorio, lo que en la década de 1910 reveló el fotógrafo Germán Wiederhold con sus imágenes de los lagos del sur, región que dio a conocer internacionalmente como la ‘Suiza chilena’” (Rodríguez Villegas, 2011, pp. 18-19). El mejoramiento de los sistemas de vialidad y la instauración del descanso dominical fueron factores que propiciaron la mirada turística (Booth, 2010, p. 13), que emergió especialmente asociada a los atractivos de la región de Los Lagos y la zona de la Araucanía, anexada a través del proceso de ocupación. Según constata Rodríguez Villegas (2011) hacia 1928, la recientemente creada Sección Turismo en el Ministerio de Fomento encargó a su primer director, el ingeniero Fernando Orrego, la creación de “un inmenso archivo con más de cien mil fotografías de paisajes y vistas de todo Chile, realizadas por profesionales tan calificados como Roberto Gertsman, Enrique Mella, Jacques Cori y Jorge Sauré” (p. 19), fotografías que no tuvieron, sin embargo, como destino editorial el álbum sino nuevos materiales promocionales asociados a la cultura de masas que surgieron en la década del 20: guías, afiches, revistas (Booth, 2010, p. 18). En buena medida, estas nuevas editorialidades representaban el renacer contemporáneo de los libros de estampas y viajes pintorescos cuyos orígenes se remontaban al siglo XVIII. Una tradición que había nutrido también al libro-álbum de vistas de Chile en el siglo XIX, cuya era llegaba a su fin, dejando en las estanterías importantes piezas de colección como *Vistas de Valparaíso* (1890), o *Vistas de Chile*, de fecha y autoría inciertas.

7. Mirar y disciplinar, efectos escópicos del poder en el álbum estatal

La vitrina, la galería, las vistas y los cuadros de honor, convergentes en el álbum de fotografías, se convirtieron en formatos visuales especialmente útiles para la consolidación estatal. A través de ellos fue posible establecer tanto un registro de las nuevas ciudadanías —las anheladas y las que había que corregir— como un inventario, clasificación y exhibición de los adelantos del estado, sus instituciones y su territorio. Tales formatos hicieron del álbum fotográfico un dispositivo que permitía construir un archivo administrativo estatal, así como también un imaginario colectivo de la gran familia nacional. Esta doble función del álbum hizo que estos proliferaran en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX, convirtiéndose en una importante pieza del ideario estatal. En los casos analizados se observa con claridad el programa retórico que gobierna estas publicaciones: ocupar visualmente el territorio, inventariar sus cualidades a instalaciones, celebrar los adelantos urbanísticos como una manera de exaltar el buen juicio y el buen gusto en los modos de habitar y observar el paisaje en el territorio nacional y convertir al factor humano encargado de la defensa en una galería de celebridades, rodeada de una institucionalidad fornida y respetable. Todo ello amparado por el recurso a la objetividad que conlleva la imagen fotográfica y exaltada por la tradición memoriosa y honorífica del vetusto álbum de imágenes.

Los álbumes estudiados y otros de la misma naturaleza e inspiración, marcaron tanto el devenir íntimo y familiar como los relatos colectivos y sociales en un país que necesitaba mostrarse para sus espectadores internos y externos como una sociedad ordenada, moderna, pacífica y sin mayores contradicciones. Una sociedad cuyas diferencias habían sido “pacificadas” y que había logrado asimilar sus recién conquistados territorios del norte y del sur. La alfabetización visual que requería el flujo creciente de las mercancías y el espectáculo operó como anclaje para la construcción de estos dispositivos editoriales, con otras funciones, pero con protocolos escópicos similares. Así, no solo hubo un cuerpo y un territorio disciplinados, sino un ojo al que se le enseñó a mirar, a encontrar los significados de la pose, los decorados, los encuadres, los formatos, los puntos de vista y las panorámicas. Hacia comienzos del siglo XX, la cultura impresa y periodística comenzó a alimentar a la sociedad con nuevos imaginarios visuales: combinaciones de fotografía de géneros diversos, modernas tipografías, gráficas atractivas y color, que confluyeron en el formato de la revista miscelánea o *magazine*. Entre 1910 y 1930 se produce en Chile una verdadera propagación de revistas, especialmente con la consolidación de la histórica Editorial Zig-Zag, que desarrollará una profusa oferta de publicaciones periódicas para diversos segmentos, con efectos ampliamente analizados por autores como Ossandón y Santa Cruz (2001, 2005) y Dussailant & Urzúa (2020), en el estudio particularmente dedicado a la revista *Zig-Zag*. Nuevos actores, provenientes de sectores sociales medios y populares encontraron en estas nuevas publicaciones sus ámbitos de identificación y participación, lo que rompió la univocidad de los relatos institucionales y disciplinantes. Con ello surgió también un nuevo régimen de mirada y de lectura, sustentado en la lógica del montaje, que bien puede considerarse un punto de extenuación del orden clasificatorio, secuencial y diferenciado de vitrinas, cuadros de honor y galerías ornamentadas del álbum. La chispeante vitalidad de este nuevo orden editorial marcó el comienzo del agotamiento del formato del álbum, en especial de los solemnes y patrimoniales producidos o encargados por el Estado, cuyos ejemplares fueron desplazándose hacia el estatus de objetos de colección o bien convirtiéndose en valiosa fuente historiográfica, condición en la que varios perduran hoy día conservados en los principales repositorios del país.

Financiamiento

Este artículo forma parte del Fondecyt N° 1231689, “El álbum fotográfico y el cuerpo (des) ordenado en el entresiglo en Chile (XIX-XX). Dispositivos visuales de regulación y modernización de los cuerpos”.

Roles de colaboración

Ana María Risco Neira: Escritura, revisión y edición.

Cecilia Rodríguez Lehmann: Escritura, revisión y edición.

Fuentes documentales

Álbum gráfico del ejército (1910). Soc. Imprenta y Litografía Universo.

Barros, P. (1918). *Manual de antropometría criminal i jeneral: escrito según el sistema de A. Bertillón para la identificación personal i destinado al uso de los establecimientos penitenciarios*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8883.html>

Boudat, L. y Cia. (1889). *Álbum de vistas de las Salitreras de Tarapacá*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7716.html>

Ferrer, P. (1910). *Álbum gráfico del Instituto de Higiene de Santiago*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9389.html>

Las Fuerzas Armadas de Chile: álbum histórico (1930). Empresa Editora “Atenas” Boyle y Pellegrini Ltda.

Honorato, O. & Urzúa, W. (1923). *Álbum Gráfico de la Policía de Santiago*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8879.html>

Leblanc, F. (1890). *Vistas de Valparaíso*. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:8005>

Lozano, G. (2007). *History and conservation of albums and photographically illustrated book*. [Andrew W. Mellon fellow, fourth cycle Advanced Residency Program in Photograph]: Academia. [https://www.academia.edu/17368690/](https://www.academia.edu/17368690/History_and_Conservation_of_Albums_and_Photo graphically_Illustrated_Books)

History and Conservation of Albums and Photographically Illustrated Books

Navarro, Luis y Co. Ltda. (1925). *Álbum del Club de La Unión Santiago de Chile*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-127271.html>

Risco, A. M. (s/f). *Inventos y técnicas que sustentaron la fotomecánica en el mundo*. Fotointermedialidad. <https://fotointermedialidad.uahurtado.cl/ensayo2/ventana-al-mundo/inventos-y-tecnicas-que-sustentaron-los-desarrollos-de-la-fotomecánica-en-el-mundo/>

Risco, A. M. (s./f.). *Primeras publicaciones con fotografía impresa en Chile*. Fotointermedialidad. <https://fotointermedialidad.uahurtado.cl/ensayo2/ventana-al-mundo/primeras-publicaciones-con-fotografía-impresa-en-chile/>

Risco, A. M. & Delpiano M. J. (s./f.). *Chile Ilustrado (1872): un lugar de convergencia para tradiciones estilísticas, iconográficas y medios de la imagen*. Fotointermedialidad. <https://fotointermedialidad.uahurtado.cl/ensayo/chile-ilustrado-convergencia/>

Rodríguez Lehmann, C. (2021). El Álbum del Santa Lucía como artefacto narrativo visual. Benjamín Vicuña Mackenna y el registro fotográfico. *Universum*, 36(2), 395-413. <https://universum.otalca.cl/index.php/universum/article/view/172>

Rodríguez Villegas, H. (2011). *Fotógrafos en Chile 1900-1950: historia de la fotografía*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Vicuña Mackenna, B. (1874). *Álbum del Santa Lucía*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8035.html>

Vistas de Chile. (s./f.).

<https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/631/submission/proof/files/assets/basic-html/page-1.html>

Referencias

- Anderman, J. & González Stephan, B. (2006). *Galerías del progreso*. Beatriz Viterbo.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Akal.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Bennett, T. (1988). The exhibitionary complex. *New formations*, (4), 73-102.
- Bergot, S. & Correa, M. J. (2016). Chile y la escenificación de su modernidad. Ciencias y Técnicas en las exposiciones universales nacionales (1869-1988). En M. J. Correa, A. Kottow & S. Vetö (Eds.), *Ciencia y espectáculo. Circulación de saberes científicos en América Latina, siglos XIX y XX*. Ocho Libros.
- Booth, R. (2010). “El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético”: Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística. *Revista de historia iberoamericana*, 3(1), 10-32.
- Camp, T. (2017). *Listening to images* [Escuchando imágenes]. Duke University Press.
- Coope, R. (1984). The gallery in England: names and meanings. *Architectural history: design and practice in British architecture*, (27), 446-455. <https://www.jstor.org/stable/i270720>
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.
- Curtis, V. P. (2011). *Photographic memory: the album in the age of photography*. Aperture-Library of Congress.
- Duarte, D. (2022). Orígenes de las exposiciones chilenas 1848-1872: un gesto republicano. *Cuadernos de historia*, (56), 141-169. <https://doi.org/10.5354/0719-1243.2022.67230>
- Dussillant, J. & Urzúa, M. (Eds.) (2020). *Concisa, original y vibrante. Lecturas sobre la revista “Zig-Zag”*. Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Edwards, E. (2006). Photographs and the sound of history. *Visual anthropology*, (21), 27-46.
- Gervais, T. (2010). La similitud. Le récit d’une invention (1878-1893). *Nouvelles de l’estampe*, (229), 8-25.
- González-Stephan, B. (2006). ¡Con leer no basta! Límites de la ciudad letrada (la cultura de las exposiciones). *Revista iberoamericana*, 72(214), 199-225. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.2006.71>
- Hobsbawm, E. J. (2001). *Bandidos*. Crítica.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Langford, M. (2001). *Suspended conversations: the afterlife of memory in photographic albums*. McGill-Queen's University Press.
- Miranda Tapia, E. (2022). Del simulacro de Bayard al simulacro de la fotografía de familia: documento o narrativas de vida. *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 1(22), 139-160. <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/22073/19522>
- Ortega Martínez, L. (2010). La política, las finanzas públicas y la construcción territorial. Chile 1830-1887. Ensayo de interpretación. *Universum. Revista de humanidades y ciencias sociales*, 1(25), 140-150. <https://www.redalyc.org/pdf/650/65027768010.pdf>
- Ossandón, C. & Santa Cruz, E. (2001). *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Lom.

- Ossandón, C. & Santa Cruz, E. (2005). *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*. Lom.
- Pereira Salas, E. (1992). *El daguerrotipo y la fotografía. Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Ediciones de la Universidad de Chile.
- Rodríguez, H. (1992). Exposiciones de arte en Santiago, 1843-1887. En M. Agulhon (Ed.), *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940* (pp. 279-314). Fundación Mario Góngora.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3-64. <https://www.jstor.org/stable/778312>
- Siegel, E. (2010). *Galleries of friendship and fame: a history of nineteenth-century American photograph albums*. Yale University Press.

Notas

- 1 Se considera que hacia la década del '20 todos los periódicos importantes en Chile incluían fotografías de buena calidad en sus páginas (Risco, s/f).
- 2 Para ahondar sobre los alcances y singularidades del “complejo exhibicionario” en las grandes exposiciones chilenas del siglo XIX, ver Duarte (2022): *Orígenes de las exposiciones chilenas 1848-1872: un gesto republicano*.
- 3 De este álbum se creó una pequeña edición de lujo que contenía fotografías adheridas a sus páginas.
- 4 Estos fueron los enfrentamientos bélicos conocidos como Ocupación de la Araucanía (1851-1883) y Guerra del Pacífico (1879-1884).
- 5 A contar de mediados del siglo XIX Chile participó en las exposiciones universales de Londres (1851), París (1867), París (1889) y Chicago (1893).
- 6 Algunos ejemplos de álbumes fotográficos que cumplían estas funciones son: Álbum gráfico del Instituto de Higiene (1910), Álbum de la Escuela Militar (s/f), Álbum de la Guerra del Pacífico (1880), Álbum Cerro San Cristóbal (1919), Álbum gráfico del ejército (1910), Álbum Policía de Santiago, 1910), Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico (1884).