



El desastre como espectáculo: El terremoto de Valparaíso (1906) a través de tres álbumes fotográficos

Brandom Alexander Guerin Boggle^(*)

ARK-CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690732/ryupa8a6v>

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar una selección de fotografías pertenecientes a tres álbumes fotográficos que versan sobre el terremoto de 1906 en Valparaíso, identificando elementos ligados al concepto de espectáculo, definido por Guy Debord. Para lograrlo, se examinó al álbum fotográfico como soporte visual del espectáculo; posteriormente, se estudiaron los retratos de algunos notables del período, la ruina de inmuebles representativos de los poderes políticos, económicos y culturales de la ciudad, para finalizar con las imágenes de caos y muerte que se lograron distinguir. Como hipótesis, se sostiene que los tres álbumes fotográficos fueron objetos creados para la venta, consumo y conservación de recuerdos, los cuales presentaron una realidad alineada a la visión de mundo de los sectores hegemónicos de la sociedad porteña.

Palabras clave: Terremoto 1906; Valparaíso; Espectáculo; Álbum fotográfico; Vistas.

Disaster as spectacle: The Valparaíso earthquake (1906) through three photographic albums

Abstract

This article had a main objective of analyze a selection of photographs to three photo albums about the 1906 Valparaíso earthquake, identified elements linked to the concept of spectacle, defined by Guy Debord. To concrete this, the visual support was examined as a visual medium for spectacle; secondly, portraits of some notable figures of the period were studied, as well as the ruins of buildings representative of the political, economic, and cultural hegemony of the city, concluding with images of chaos and death that could be distinguished. The thesis is that the three photo albums were object created for sale, consumption, and preservation of memories, presenting a reality aligned with the worldview of the hegemonic sectors of Valparaíso society.

Keywords: 1906 Earthquake; Valparaíso; Show; Photo album; Views.

^(*) Licenciado en Historia y Patrimonio (Universidad de Valparaíso). Investigador miembro (Centro de Investigaciones Siomara Reyes, Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso). Chile. Email: brandomguerinboggle@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4343-345X>



El desastre como espectáculo: El terremoto de Valparaíso (1906) a través de tres álbumes fotográficos

Introducción

El terremoto de Valparaíso aconteció el jueves 16 de agosto de 1906, siendo sentido desde Tacna a Puerto Montt y dejando cerca de 3.800 víctimas fatales. La ciudad-puerto vio afectada su actividad portuaria y comercial producto de la ruina, los incendios posteriores al sismo y el caos público (Ancalao, s.f.), generando graves consecuencias urbanas y humanas (Petit-Breuilh, 2021). Los estudios sobre el terremoto de Valparaíso de 1906 tienen una trayectoria centenaria. Luis Zegers (1906) abordó los hechos científicos más característicos y aceptados en torno a los temblores, realizando una descripción de eventos telúricos previos al del 16 de agosto y los efectos generados por este en varias ciudades del país. Algo parecido realizó Miguel Machado (1909), al desarrollar un catastro de los daños materiales producidos en algunas localidades afectadas y su relación con el tipo de suelo. Un trabajo más extenso fue el de Alfredo Rodríguez Rozas y Carlos Gajardo Cruzat (1906), al presentar con detalle lo ocurrido en Valparaíso y otras ciudades de la provincia.

Investigaciones recientes indagaron factores más variados. Pablo Millán-Millán (2015) analizó las propuestas de reconstrucción tras el terremoto. Magdalena Gil (2017) y Carolina Quinteros Urqueta (2019) examinaron las posiciones ideológicas y valóricas frente a la transformación y recuperación de la ciudad. Samuel Martland (2017) abordó la posición estatal ante la emergencia, registrando cómo la crisis humana y política del sismo permitió la reestructuración urbana de Valparaíso. Por último, Sandro Maino Ansaldo (2023), desde una óptica ingenieril, estudió los cambios de la construcción y materialidad sísmica.

Igualmente, muchos trabajos se convocaron en temas memorísticos y archivísticos. Alejandro Ancalao (s.f.), María Teresa Figari (2003), Regina Claro Tocornal (2007), Juan Estay Sepúlveda (2016) y Alfredo Palacios Roa (2023) realizaron síntesis y análisis históricos de lo ocurrido. María Ximena Urbina Carrasco (2002, 2006 y 2007) diseñó un ejercicio similar, pero enalteciendo el rol del mundo popular y evidenciando el problema habitacional. Marisol Palma Behnke (2014) investigó el rol de los medios de comunicación en la difusión visual del terremoto, mientras que María Eugenia Petit-Breuilh (2021) rescató la participación de actores políticos, religiosos, sociales y sanitarios en la gestión de la catástrofe.

Sin embargo, los exámenes a las fotografías del terremoto de 1906 representan una minoría respecto a los otros tópicos. Gian Palavecino Sepúlveda (2021) revisó álbumes, postales y medios periodísticos del evento, advirtiendo una manipulación simbólica de la memoria y el alzamiento mesiánico de los grupos hegemónicos. María Cifuentes, Diego Arango y Nicolás Superby (2023), expusieron el nuevo relato del terremoto desde la visualidad. Kurt Petautschnig (2018) dedicó una breve reseña al álbum *Vistas del Terremoto (1906)* catalogándolo como una “reconstrucción visual de la fractura que deja el sismo en Valparaíso” (p. 22). Por último, Andrés García Lagomarsino (2017), realizó una investigación exhaustiva en torno a las imágenes del evento sísmico en la prensa porteña.

Cada una de las investigaciones expuestas dieron cuenta de un trabajo multidisciplinario en torno al hito que se estudiará. No obstante, examinar las fotografías de álbumes fotográficos que graficaron el terremoto desde una óptica crítica, visual e histórica es un tópico que requiere, a juicio de quien escribe, mayor profundidad, considerando el contexto y el período que petrifican. El objetivo general de la presente investigación fue examinar tres álbumes fotográficos sobre el terremoto de 1906 en Valparaíso identificando aspectos ligados al concepto de espectáculo de Guy Debord. Para lograrlo, se examinó el retrato de los notables, la ruina inmobiliaria y las imágenes de caos y muerte presentes en dichos soportes. Como hipótesis se sostiene que los tres álbumes fotográficos fueron objetos destinados tanto al consumo como a la conservación de recuerdos que idealizaron la realidad conforme a la visión objetivada de los sectores hegemónicos. Como metodología se observaron y seleccionaron fotografías pertenecientes a los álbumes *Vistas del Terremoto. 16 de Agosto 1906 (1906)*, *Vistas de Chile: Terremoto (1906)*, y *Álbum (1899-1906)*. Dichos soportes se analizaron entendiendo el estudio de la fotografía de acuerdo con lo planteado por Javier Marzal Felici (2007), vale decir, comprendiendo su contexto de producción,

intencionalidad, consumo y forma. De igual manera, las fotografías seleccionadas fueron entendidas como objetos reflectores de la cosmovisión social traducida en lo visual del periodo (Clarke, 1997; Pérez Vejo, 2012), encajando así con la definición de espectáculo que se presentará a continuación.

Para profundizar en el argumento se recurrió a fuentes primarias como *La catástrofe del 16 de agosto de 1906 en la República de Chile* (1906), de Alfredo Rodríguez Rozas y Carlos Gajardo Cruzat (1906), Revista *Sucesos* y bibliografía especializada. Si bien la obra de Rodríguez y Gajardo, junto con la Revista *Sucesos*, poseen una buena variedad de fotografías que permiten complementar lo que se hablará, no se estudiaron al ser crónicas y suplementos magazinescos.

El álbum fotográfico como soporte visual del espectáculo

El estudio de las imágenes desde una perspectiva histórica representa un desafío para el historiador al ser considerados por estos como una referencia de apoyo ilustrativa, en vez de un documento histórico digno de estudiar (Burke, 2005). La fotografía y la imagen fotográfica son producto de la sistematización de la información adquirida por medio de la observación, masificada por la industria visual durante el siglo XIX (Naranjo, 2006; Rouillé, 2017). De ese modo, y según Hans Belting (2007), las imágenes fotográficas logran captar momentos que permiten dar juicio de interpretación a quienes las observan.

Dentro de la producción fotográfica, el álbum fotográfico se concibió como un soporte visual que en contexto de modernidad decimonónica tuvo la función de captar la estética de sus paisajes, personalidades y eventos bajo la óptica del progreso (Rouillé, 2017). A su vez, permitió a las familias capaces de adquirir dicho formato -principalmente la élite- guardar un recuerdo de los suyos (Benjamin, 2011). De este modo, el álbum fotográfico posee un alto valor memorístico por cuanto su objetivo comprende su consumo, clasificación y conservación de la vida privada y pública (Cifuentes, Arango y Superby, 2023; Rodríguez Lehmann, 2021).

En el caso particular de Chile, la fotografía aterrizó en 1840 con la llegada de la corbeta francesa *L' Oriental* y el daguerrotipo a Valparaíso (Turazzi, 2019). Dicha ciudad fue el epicentro, a finales del siglo XIX e inicios del XX, de la expansión económico-financiera producto de la explotación de materias primas por capitales europeos, al ser el puerto principal del Pacífico (Cavieres, 1988; Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña, 2001; Urbina Burgos, 1999). Allí se establecieron distintas casas fotográficas, destacándose las de Félix Leblanc, Spencer y Días, Jorge Allan, entre otros, destinadas a captar paisajes y retratos principalmente de la élite, sector social que aprovechó la tecnología para representarse y generar un sentido de cohesión nacional (Antezana y Ramírez, 2018; Leiva Quijada, 2014; Rodríguez Villegas, 2010).

Este era el panorama de producción para 1906, año en que la ciudad se vino abajo producto del fuerte terremoto que le azotó. Con una fotografía en su apogeo, tanto la prensa como las editoriales hicieron eco de la tragedia, captando en panorámicas, retratos y postales imágenes de alto-impacto (Cifuentes, Arango y Superby, 2023; Palma Behnke, 2014).

Tanto el álbum fotográfico como la fotografía fueron uno de los instrumentos esenciales del poder para almacenar sus códigos culturales dominativos, haciéndolos perdurar en el tiempo (Balandier, 1994; Muriel, 2007). Esta relación fotografía-poder convierte a la primera en un elemento que manipula la realidad, más aún en un período en el que se creía que las fotografías representaban el mundo fidedignamente (Freund, 2017). En ese escenario, surge el cuestionamiento al cómo se pueden entender los álbumes fotográficos.

He ahí el concepto de *espectáculo*, pronunciado por el filósofo Guy Debord (2010). Instalados en un contexto de producción capitalista -sobre todo el de la sociedad porteña y nacional de principios del siglo XX-, las proyecciones visuales-estéticas, tal como se mencionó más arriba, no necesariamente dan cuenta de la realidad (Fabelo Corzo, 2005), siendo la fotografía, su almacenamiento en álbumes, como cualquier otro dispositivo visual, soportes que, desde la óptica del poder, dan garantía de una construcción y representación mediatizada en base a la forma que tienen de ver el mundo, simulando la realidad de la sociedad. Aquello, “el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” (p. 45), es entendido como *espectáculo*.

El espectáculo no solo manipula la realidad, también la vende a través de sus distintas tecnologías, generando un consumo alienador (Debord, 2010). Para nuestro caso de estudio, el desastre ocasionado por el terremoto es el que será vendido y consumido por dos de los tres álbumes seleccionados. Solo uno fue de propiedad privada, pero, a raíz de la coincidencia de algunas fotografías con los otros álbumes, se podría inferir que fueron adquiridas por compra.

El primero de ellos fue *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906* (1906), editada por la Imprenta y Litografía Universo, que es, paradójicamente, la misma editorial de la revista *Sucesos* (García Lagomarsino, 2017). No es extraño que algunas de las 102 fotografías en blanco y negro, expositoras de las consecuencias del desastre y la desaparición material del centro económico porteño, aparezcan en la revista (Palavecino Sepúlveda; Petautschnig, 2018). La obra fue comercializada por J. W. Hardy, británico editor de postales (Rodríguez Villegas, 2010).

La segunda es *Vistas de Chile: Terremoto* (1906), obra editada por Litografía Félix Leblanc. Dicho taller, ubicado en Monjitas 511, Santiago, y de propiedad del fotógrafo francés Félix Leblanc, tenía como propósito difundir distintas vistas del territorio nacional, destacándose entre ellas las del terremoto de 1906 (Rodríguez Villegas, 2001). Este soporte, de 44 páginas y 92 fotografías, capta visualmente el desastre del terremoto en un formato parecido al anterior.

El último soporte es *Álbum*. Esta fuente, perteneciente a la Familia Edwards, posee 146 fotografías de distintas partes del país, aunque mayoritariamente de Valparaíso, tomadas entre 1899 y 1906. Al ser una obra de carácter privada¹, se infiere que su sentido principal es almacenar memoria, en línea con los planteamientos de Ricoeur (2010). Sin embargo, las distintas vistas que otorga permiten realizar un análisis de la vida social, política, económica y cultural de la ciudad.

Espectáculo de los notables: retrato burgués en tiempos de catástrofe

Los notables son agentes con el capital suficiente para ejercer poder dentro del campus, de acuerdo con la terminología de Bourdieu (2012). En el Valparaíso de 1906, este título fue compartido por autoridades políticas, comerciantes y colonos europeos, personalidades que cargaron con un Habitus occidentalizado, en sintonía con la modernidad del puerto. En ese sentido, el instrumento visual que permitió el retrato y la demostración de estatus fue la fotografía y su almacenamiento en álbumes, al distinguir intereses, redes y distinciones de clase (Bourdieu, 2003).

En el caso de nuestro estudio, la presencia de notables y su condición dentro de la estructura social se dio en un contexto de catástrofe producto de un evento de carácter socioambiental como lo fue el terremoto. La fotografía y los álbumes, sobre todo en estos eventos, son instrumentos fundamentales ya que captan lo ocurrido (Rouillé, 2017), además de permitir la interpretación sobre la forma en que el fotógrafo y su lente buscaron visibilizarlo.

En *Vistas del Terremoto* (1906) se identificó de entrada el retrato burgués. Lo anterior por la aparición de Enrique Larraín Alcalde y Luis Gómez Carreño, intendente de Valparaíso y capitán de navío respectivamente. Al primero, posicionado al lado izquierdo del álbum, se le ve de cuerpo entero sentado en una silla blanca mirando hacia su izquierda, ocupando un traje elegante, barba hecha, afirmando su bastón y en un fondo que aparenta tener árboles, simulando un paisaje natural. El segundo, ubicado al lado derecho, solo se le distingue del torso hacia arriba, mirando hacia su izquierda, con vestimenta militar de la Armada, propia de su institución (Figura 1).

Los aspectos literarios y ornamentales presentes en los retratos dan cuenta de una intención por reconocerles. Lo primero es la guirnalda que borda las fotografías, cuya posición puede ser interpretada como emblema de condecoración. Esto se refuerza con la leyenda al pie de foto: “Debido á su valor y entereza, después del espanto y confusión de los primeros días, volvió la calma y la confianza á los habitantes de Valparaíso [sic]” (*Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, 1906, s.n.).

La diversa literatura sobre el tema es controversial respecto del rol heroico de ambos personajes durante la catástrofe. Mientras que Palavecino Sepúlveda (2021), cuestionó la construcción mesiánica de la autoridad, indicándola como una construcción elitista de la memoria histórica, Ancalao (s.f.) y Petit-Breuilh (2021) fueron más adeptos a lo contrario, señalando el buen desplante en la gestión administrativa social y política de Enrique Larraín, y la restauración del

¹ La obra fue adquirida por el Museo Histórico Nacional de Chile y posee número de inventario AF-73.

orden social a través de los dictámenes de Gómez Carreño. Alfredo Rodríguez Rozas y Carlos Gajardo Cruzat (1906) lo reafirman:

No quiséramos terminar esta introducción, sin enviar un aplauso, por modesto que sea, á las autoridades de todas las poblaciones perjudicadas y en especial á las de Valparaíso que comprendiendo desde el primer momento que el mayor peligro estaba en las consecuencias de la catástrofe, supieron tomar medidas oportunas y salvadoras, para evitar que sobreviniera tan grave situación [sic] (p. 10).



Figura 1. Retratos de Enrique Larraín Alcalde y Luis Gómez Carreño. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, s.n. Disponible en Memoria Chilena (Dominio Público).

Otros dos retratos grafican el reconocimiento y el trabajo de las autoridades. El primero de ellos (Figura 2), trata de un retrato de grupo, en el que se divisan 23 personas, 18 fuera y 5 en lo que parece ser el interior de un edificio. La fotografía tendría la finalidad de dejar como recuerdo el reconocimiento otorgado por la comisión de comerciantes de Valparaíso a la labor que sus autoridades ejercieron durante el terremoto. La revista *Sucesos*, nos otorga información al respecto:

El Domingo último, en la Quinta del Recreo, se hizo la entrega de las tarjetas de oro que los comerciantes del barrio del Almendral ofrecían al Sr. Intendente de la provincia, D. Enrique Larraín Alcalde; al Sr. Capitán de Navío, D. Luis Gómez Carreño, ex-jefe militar de la plaza; y al señor primer alcalde, D. Enrique Bermúdez como recuerdo de agradecimiento por los especiales favores recibidos por los citados comerciantes en los días siguientes á la catástrofe [sic] (Obsequio á las autoridades de Valparaíso, 1906, p. 18).

Los notables reconocidos fueron Enrique Bermúdez (izquierda abajo), Primer Alcalde de Valparaíso, quien participó en el ordenamiento de la ciudad quedando a cargo de la limpieza y el aseo de esta (Claro Tocornal, 2007; Figari, 2003). Le siguen Larraín (centro abajo) y Gómez

Carreño (derecha). Los dos primeros se ven con los brazos atrás, posición erguida y de traje, mientras que Gómez Carreño viste de militar y con mirada hacia su izquierda.



Figura 2. Homenaje. Colección Museo Histórico Nacional, Inventario AF-73-43 (Dominio Público).

El segundo retrato (Figura 3) expone a Bermúdez in situ. Lo anterior se concluye por su vestimenta, cargando un poncho, botas largas y sombrero. A su vez, el fondo exhibe la vía pública, con peatones y una pared de madera y latas. La vestimenta del Primer Alcalde, el contexto y el escenario buscaría exponer una imagen del notable como un personaje dedicado al bien común.



Figura 3. Enrique Bermúdez. Colección Museo Histórico Nacional, Inventario AF-73-46 (Dominio Público).

Hasta este punto, buena parte de los retratos han fijado a personalidades clave del acontecer político local. Solo una fotografía, presente en todos los álbumes estudiados, captó la figura de un notable a nivel nacional. El notable retratado fue el presidente electo Pedro Montt acompañado de distintas autoridades locales (Figura 4). La autoridad está subida a un caballo blanco, bajo un paisaje urbano en ruinas, con personas transitando o mirando el pasar de la figura. El pie de foto

aporta con el contexto: “S.E. Don Pedro Montt (Visitando las ruinas de Valparaíso)” (*Vistas de Chile: Terremoto*, 1906, s.n.).



Figura 4. Pedro Montt visitando Valparaíso. *Vistas de Chile: Terremoto*, 1906, s.n. Disponible en Archivo Central Andrés Bello (Dominio Público).

La idea de retratar busca dejar un recuerdo de las personalidades que ahí aparecen (Benjamin, 2011). Para el caso del terremoto de 1906 en Valparaíso, existió una intención de conmemorar la gestión de los notables frente a la tragedia (Cifuentes, Arango y Superby, 2023). De ese modo, y siguiendo varios planteamientos teóricos, la burguesía demuestra códigos culturales y estéticos positivos (Giordano, 2012; Navarrete, 2002), reconociéndose al poder desde lo visual, sentido indispensable para entender el dominio (Balandier, 1994; Silva Escobar, 2023). No obstante, investigaciones como las de Palavecino Sepúlveda (2021), han cuestionado las intenciones mesiánicas y hegemónicas de estas personalidades presentes en las fotografías a través de la brutalidad y criminalización con la que estas trataron al mundo popular.

La función de los notables a partir del retrato se podría ajustar al concepto de *espectáculo* debido al “monólogo autoelogioso” (Debord, 2010, p. 45) del poder. La imagen de la premiación, el reconocimiento presente en los pies de foto e incluso el aspecto de visita en terreno de Montt y Bermúdez, dan cuenta de una estética orientada al homenaje. No hay que olvidar, además, el rol de las casas fotográficas por captar el progreso y la vida diaria de sus principales consumidores: la élite nacional (Antezana y Ramírez; Leiva Quijada, 2014). En definitiva, las figuras retratadas lograron distorsionar la realidad vivida, ajustándola a sus condiciones de existencia.

Espectáculo de la ruina: poder, comercio y modernidad

En paralelo a la muestra de personalidades relevantes y su ostentación de poder dentro del desastre, los tres álbumes exhibieron escombros, ruinas y daños de algunos edificios pertenecientes al mundo político, religioso, comercial, financiero y tecnológico de la ciudad. A modo de otorgar un orden al trabajo, se seleccionaron algunas fotografías y se organizaron en torno a tres módulos: 1) los pertenecientes al poder político y religioso; 2) los del poder económico; y 3) los ligados a la tecnología y cultura propia de la modernidad. En cada una de ellas se pudo visibilizar la tragedia como *espectáculo*.

Para poder ejemplificar las vistas del desastre en torno al poder político se recurrieron a las fotografías del Palacio de Justicia y la tumba de Diego Portales. En la primera de ellas se observaron daños en el techo, ventanas y puertas, aunque conservando su fachada. Lo que más llamó la atención fue la presencia de personas congregadas en carpas frente a la Plaza (Figura 5).

Esto último es entendible si consideramos que la destrucción del terremoto dejó 12 manzanas en el suelo y a más de 50.000 personas, de todos los estratos sociales, conviviendo en carpas alrededor de las plazas (Palacios Roa, 2023; Petit-Breuilh, 2021; Urbina Carrasco, 2007).



Figura 5. Plaza de Justicia. Colección Museo Histórico Nacional, Inventario AF-73-49 (Dominio Público).

La tumba de Diego Portales, ubicada en el cementerio N° 1 del Cerro Panteón, también presentó ciertas averías, e incluso en su suelo se observaron vestigios de la magnitud del terremoto y posterior incendio (Figura 6). Hay que mencionar, a modo de detalle, que en el mausoleo se encontraba el corazón del estadista, el cual, de acuerdo con la crónica del periodo, se vio impoluto, siendo “cuidadosamente recogido en los primeros instantes por el señor don Ricardo H. de Ferari, administrador del Cementerio número I [sic]” (Rodríguez Rojas y Gajardo Cruzat, 1906, p. 136).



Figura 6. Tumba de Diego Portales. *Vistas de Chile: Terremoto, 1906*, s.n. Disponible en Archivo Central Andrés Bello (Dominio Público).

Por el lado de las iglesias, los soportes lograron dar a conocer el nivel de afectación de estos inmuebles. Una de las más afligidas fue la Iglesia de la Merced, ubicada en la Calle Victoria, siendo también la que más presencia tuvo en los tres álbumes. Según Sepúlveda Jamett (2009), la construcción tuvo importantes grietas en sus muros, además de la pérdida de su altar. Las fotografías dan cuenta de cómo su frontis se derrumbó, y su interior prácticamente desapareció, quedando reducido a escombros, latas y pilares (Figura 7: A-B).



Figura 7A. Exterior de la Iglesia de la Merced e Iglesia de Santo Domingo. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, p. 18. Disponible en Memoria Chilena.



Figura 7B. Interior de la Iglesia de la Merced e Iglesia de Santo Domingo. *Vistas de Chile: Terremoto, 1906*, s.n. Disponible en Archivo Central Andrés Bello (B). Dominio Público.

Un aspecto digno de rescatar sobre algunos de los álbumes estudiados fue el espacio dado a algunas provincias de Valparaíso y ciudades fuera de esta. Una de ellas fue Quillota, ciudad a la que el terremoto “causó mucho daño en sus construcciones, muchos edificios se vinieron totalmente al suelo; muchos otros se agrietaron profundamente i mui pocos quedaron ilesos [sic]”

(Machado, 1909, p. 87). En ese sentido, la Iglesia Santo Domingo da fe de aquello al evidenciarse sin fachada principal y severamente dañada (Figura 7: C).

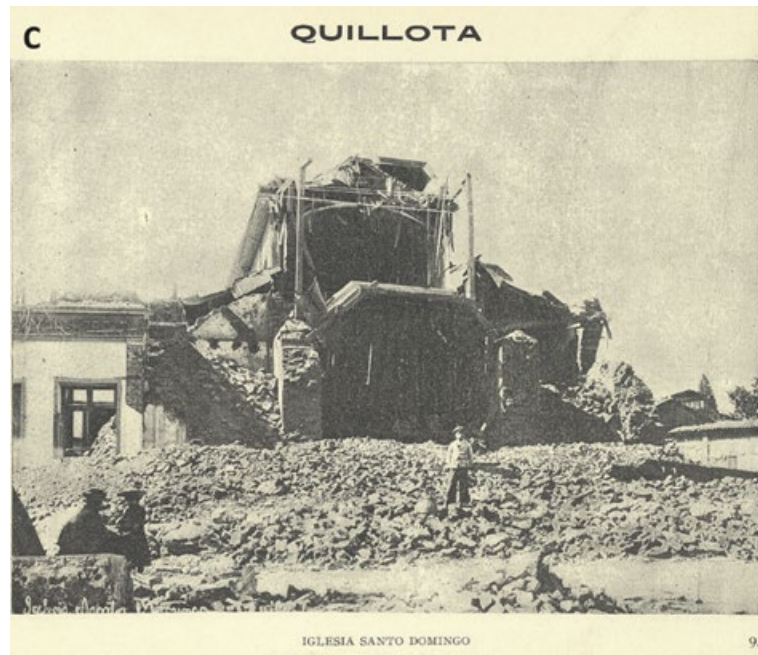


Figura 7. Exterior e interior de la Iglesia de la Merced e Iglesia de Santo Domingo. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906, p. 93. Disponible en Memoria Chilena..*

Los inmuebles seleccionados para demostrar las ruinas físicas del poder económico y financiero fueron la firma comercial Duncan, Fox y Compañía y el Mercado Cardonal. La primera de ellas, ubicada en calle Blanco, exhibió una montonera de escombros en el suelo, los cuales aparentemente serían de la propiedad, frente a la fachada principal sin su muro, dejando a la vista el interior. Su derrumbe contrasta con el edificio de su costado, el cual se contempló, desde la perspectiva del fotógrafo, intacto (Figura 8: A).



Figura 8. Casa Duncan Fox. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906, p. 6. Disponible en Memoria Chilena (Dominio Público).*

El Mercado Cardonal se vio afectado no solo por los efectos del terremoto, sino también por el posterior incendio que afectó al plan de Valparaíso (Figari, 2003, Millán-Millán, 2015). La fotografía confirma aquello, contemplando escombros en el suelo, paredes destruidas y ennegrecidas por el fuego, y un grupo humano mirando a la cámara (Figura 8: B). Rodríguez Rozas y Gajardo Cruzat (1906), argumentan respecto al incendio que ““De las dieciséis manzanas comprendidas entre las calles de Tivolá, Avenida del Brasil, Jaime y Victoria, doce de ellas fueron completamente destruidas por el fuego, incendiándose edificios tan valiosos como el Mercado del Cardonal (sic)” (p. 122).



Figura 8. Casa Duncan Fox y Mercado Cardonal. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, pp. 6 y 47. Disponible en Memoria Chilena (Dominio Público).

Al igual que en el punto anterior, las fotografías exponen un panorama impactante y trágico del terremoto, en línea con la definición de *espectáculo* que se ha propuesto. La aparición de estos inmuebles y la intención de generar una memoria a partir de ellos podría interpretarse no solo como la muestra visual de lo que se perdió, material y humanamente hablando, sino que también como el comienzo del fin del esplendor económico de Valparaíso ya que, desde 1906 a 1930 la ciudad entró en una etapa de declive (Urbina Burgos, 1999). De todos modos, el objetivo de retratar aquellos edificios va de la mano con la comprensión elitista del puerto.

Para ir finalizando este apartado, no se puede dejar fuera a los escenarios clave que marcaron la modernidad porteña y que fueron afectados por el terremoto, dejando para la posteridad y a modo de *espectáculo* de lo dantesco un panorama del cataclismo. Tal fue el caso del Grand Hotel de Valparaíso, cuya construcción tuvo daños estructurales que la hicieron desaparecer casi en su totalidad, viéndose solo una fracción de pared en pie, personas trabajando en los escombros y una niña sentada en ellos. El impacto que otorga la imagen va en sintonía con la calamidad (Figura 9: A).

Por otro lado, el Teatro Victoria, ubicado en la plaza del mismo nombre, muestra en la imagen seleccionada su ruina total (Figura 9: B), teniéndose que dinamitar en los días posteriores al terremoto (Ancalao, s.f.; Millán-Millán, 2015). Su figura, incluso, fue utilizada tal como lo evidencian Cifuentes, Arango y Superby (2023), como una muestra de la magnitud del terremoto por parte de la prensa. Las ruinas del inmueble “fueron sin duda, las más admiradas y las más sentidas por cuantos las presenciaron (sic)” (Rodríguez Rozas y Gajardo Cruzat, 1906, p. 70).



Figura 9A. Grand Hotel. *Vistas del Terremoto. 16 de agosto 1906*, 1906, pp. 61 (A) Disponible en Memoria Chilena.



Figura 9B. Teatro Victoria. *Vistas de Chile: Terremoto, 1906*, s.n. Disponible en Archivo Central Andrés Bello (B). Dominio Público.

En este apartado se pudo observar que los soportes presentaron al terremoto de 1906 como un desastre que afectó a los espectros más importantes de la ciudad de Valparaíso. Las catástrofes socioambientales, como los sismos, tienden a detener las fases de progreso urbano y humano en los cuales sucumben, por lo que analizar sus causas, consecuencias y acciones póstumas son fundamentales para disminuir la vulnerabilidad de sus poblaciones a futuro (Caputo, Herzer y Morelo, 1985; Palacios Roa, 2023; Rodríguez, 1990). Esto es evidente a través de la proyección visual fotográfica, al divisarse ruinas, escombros y derrumbes en espacios que determinaron la condición de modernidad de la ciudad, y que por lo mismo debían ser retratados y dejados para la posteridad.

Asimismo, el hecho de que sean espacios de importancia política, religiosa, comercial, económica y cultural da cuenta del ímpetu hegemónico detrás de lo visto. Es la evidencia, además, de la construcción del poder por agentes con redes, conocimiento, prestigio y capital (Bourdieu, 2012). Por ende, se infiere un propósito, por parte de los fotógrafos, de recordar estos espacios de poder para la posteridad, por más que se encuentren en el estado visible, a fin de construir una comprensión hegemónica del terremoto.

Las fotografías sobre la ruina material del terremoto se alinean con el concepto de *espectáculo* por cuanto ofrecen una cosmovisión idealizada de la sociedad. Dicho de otra forma, que el Valparaíso destruido por la catástrofe era el de la modernidad y el progreso material, categorías con la que los sectores hegemónicos concebían la realidad. Esta concepción elitista del terremoto dejaría en condición de otredad a la ruina material sufrida por los sectores populares de la ciudad.

El espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación. En cuanto parte de la sociedad, se trata explícitamente de aquel sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar separado, este sector es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que realiza no es más que el lenguaje oficial de la separación generalizada. [...] Se trata más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada (Debord, 2010, p. 38).

En línea con lo anterior, el *espectáculo* es entendido como “la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente” (Debord, 2010, p. 39), o, en otras palabras, que el *espectáculo* reafirma el estándar y los propósitos de la vida social regente. Todo ello, utilizando “los signos de la producción imperante” (Debord, 2010, p. 39), vale decir, la moda, la arquitectura, las creencias, etc. Así, la aparición de espacios de relevancia económica, cultural, social y política, a través de soportes visuales nacidos en la modernidad como el álbum fotográfico, constituyen símbolos por los cuales el poder construye la realidad.

Espectáculo de la muerte, horror y caos con epicentro en la modernidad

Los registros de violencia y brutalidad son considerados vestigios de incomodidad, horror y crueldad (Mondzain, 2016; Pérez Daza y Prada, 2020). Esta connotación negativa y cultural se relaciona con el *espectáculo* al ser un medio por el que los modos de producción de la sociedad son representados y consumidos. Guy Debord (2010) así lo explica en su dieciseisava tesis:

El espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente. No es otra cosa que la economía que se desarrolla por sí sola. Es el reflejo fiel de la producción material y la objetivación infiel de los productores (p. 42).

La fase de globalización y modernización iniciada a mediados del siglo XIX en la ciudad dieron lugar a un *espectáculo* basado en esa lógica. No es de extrañar que los soportes estudiados presentasen fotografías enfatizando lo morboso, con descripciones que, incluso, complementaban las vistas. De igual manera, el hecho de que dos de los tres álbumes hayan estado disponibles a la venta habla de una producción en masa y ganancia en torno a la desgracia.

Uno de los primeros puntos destacables del shock visual fue la tabula rasa que dejó el terremoto. Es llamativa una fotografía donde solo fue posible observar manchas blancas. Gracias a su pie (“Valparaíso ardiendo, desde el cerro Yungay”), se pudo comprender que la imagen captó el incendio de la ciudad durante la noche del sismo, reflejando tras su luz algunos árboles y construcciones (Figura 10).



Figura 10. Valparaíso ardiendo. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, p. 43. Disponible en Memoria Chilena (Dominio Público).

Como otro ejemplo se seleccionó un mosaico de cuatro fotografías, cuya orientación para este análisis irá en sentido horario. La primera exhibe una vista panorámica del barrio central de Valparaíso desde el cementerio, distinguiéndose el humo producto del incendio. La segunda presenta una tonalidad de continuación al visibilizar la extensión del siniestro hacia la parte oriente. La tercera muestra un edificio de ladrillo ubicado en plaza Victoria derrumbado, quedando solo su esqueleto observado por algunos transeúntes. La cuarta y última es una panorámica del Almendral y sus ruinas, indicando en su pie de foto: “Las ruinas del Almendral (¿o las excavaciones romanas?” (*Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, 1906, p. 79). (Figura 11).



Figura 11. Mosaico de panorámicas. *Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906*, p. 79. Disponible en Memoria Chilena (Dominio Público).

En paralelo con las fotografías del caos mobiliario se pudieron apreciar dos más que datan las dolencias del mundo popular. La primera evidencia a dos mujeres cocinando en un fogón improvisado de un campamento ubicado en la avenida Brasil (Figura 12). Al fondo de la imagen principal se evidencian sábanas y telas que conforman el refugio, con algunas personas sentadas

dentro de él. El temple de las cocineras, además de reflejar la tristeza y el cansancio producido por el desastre, evidencia, tal como lo ha estudiado Ximena Urbina (2002), la solidaridad y colectividad características del sector popular.



Figura 12. Campamento. Colección Museo Histórico Nacional, Inventario AF-73-72 (Dominio Público).

Para hacer un contraste de la tragedia se eligió un retrato de un grupo de damnificados de la Plazuela del Descanso (Figura 13). Las indumentarias de algunas de estas personas, como sombreros, trajes y vestidos, e incluso el mobiliario presente, como sillones, sillas y quitasoles, son indicios de su posición social privilegiada. Lo anterior no es para nada extraño ya que el terremoto afectó sin distinguir condición socioeconómica (Petit-Breuilh, 2021; Urbina Carrasco, 2006 y 2007).



Figura 13. Retrato de grupo (Pudientes acampano). Colección Museo Histórico Nacional, Inventario AF-73-102 (Dominio Público).

La muerte también fue captada por los soportes estudiados. Una de ellas enuncia en su pie de foto el deceso de treinta caballos en calle Independencia (Figura 14). El foco de la fotografía, en este caso, no circunda en torno a los inmuebles, que se ubican en las esquinas de la imagen, ni al desastre material. Lo que buscaría resaltar el fotógrafo es el impacto gráfico, observándose los caballos muertos en fila, al fondo un par de personas y unos carruajes los cuales, aparentemente, eran tirados por los equinos.

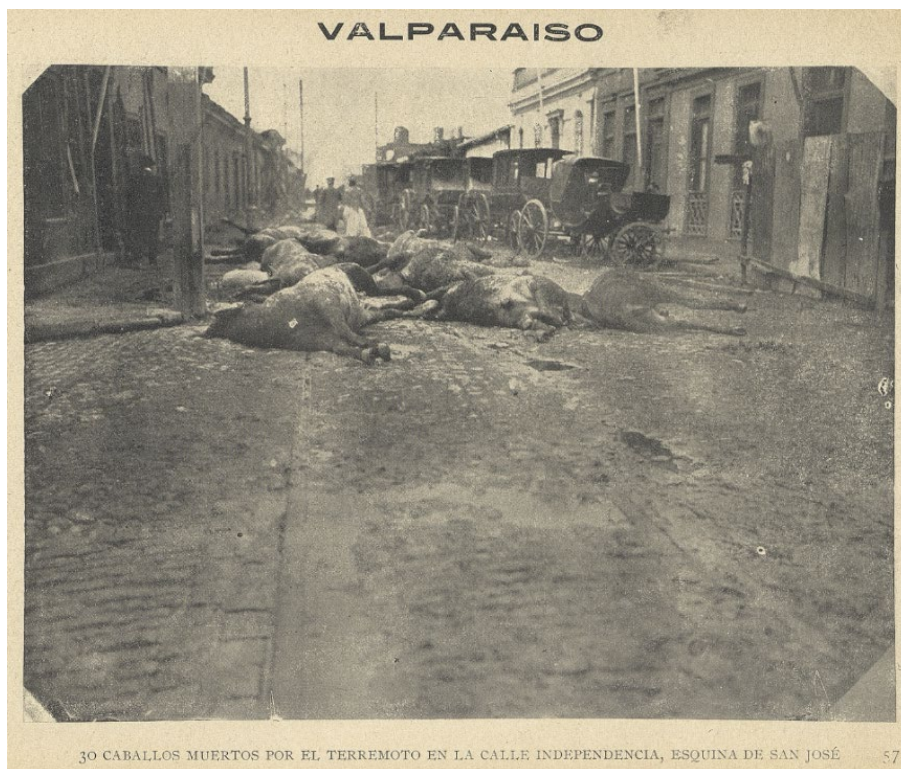


Figura 14. Caballos muertos. *Vistas del Terremoto*. 16 de agosto 1906, p. 57. Disponible en Memoria Chilena (Dominio Público).

A la exposición de la muerte animal se le suma la humana. Todos los álbumes estudiados contienen fotografías de ejecuciones públicas debido a las medidas de orden social impuestas (Ancalao, s.f.; Claro Tocornal, 2007; Figari, 2003; Palavecino Sepúlveda, 2021). *Vistas de Chile: Terremoto* (1906), presenta en una de sus páginas el registro de dos fusilamientos (Figura 15). El primero de ellos, ubicado en la parte central superior, pone en el centro de la fotografía el momento mismo de un fusilamiento, divisándose al pelotón de policías que apunta al ajusticiado, bajo un fondo de escombros y ruinas. La segunda, muestra el retrato de una ejecución, con público espectador del hecho en sus esquinas mirando hacia el lente de la cámara, dando el suficiente espacio para que el fotógrafo capte en esplendor el cuerpo sin vida.

El fenómeno del fusilamiento público fue un tema ya estudiado por Palavecino Sepúlveda (2021), indicando que este tipo de capturas tenían una intención de representar y configurar una idea del poder hegemónico. Los símbolos de autoridad y castigo aparecen como garantías de moralidad y seguridad pública, elevando como héroes a los verdugos. Esta memoria histórica del evento perpetúa el estigma inmoral y bárbaro contra los grupos populares, al ser ellos los ejecutados.

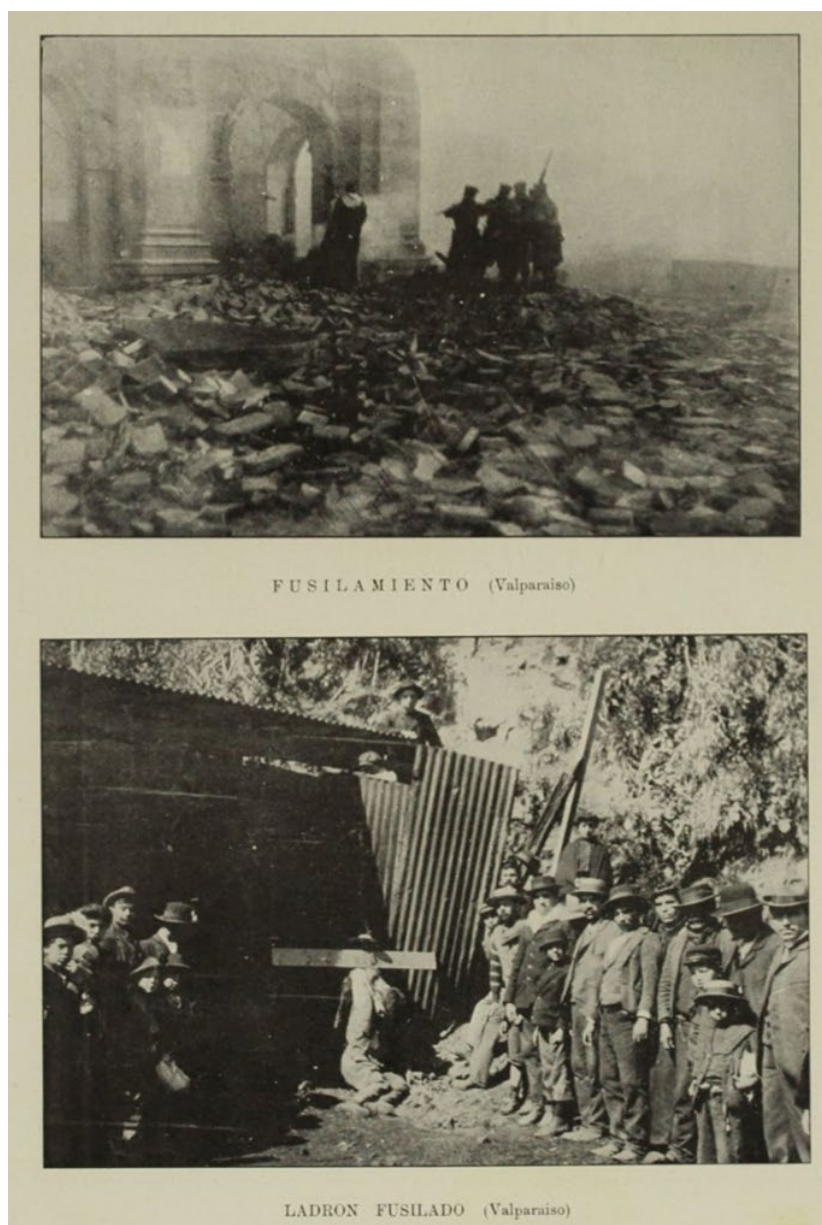


Figura 15. Fusilamientos. *Vistas de Chile: Terremoto*, 1906, s.n. Disponible en Archivo Central Andrés Bello (Dominio Público).

Las fotografías que versan sobre la muerte y el caos ocasionado por el terremoto, y que se encuentran plasmadas en los tres álbumes estudiados, son un *espectáculo*, en primer lugar, por estar destinadas al consumo. Dicho consumo es, además, impactante. A su vez, los pies de foto con palabras que complementan lo visual buscan convencer y reafirmar la visión modernista, progresista y objetivada de la élite, sucumbida ante las fuerzas de la naturaleza.

En segundo lugar, las imágenes de los campamentos, los pudientes, los muertos y los fusilados, representan la separación, fundamental para el *espectáculo*, “producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase” (Debord, 2010, p. 46). El mobiliario acomodado dentro de la tragedia simboliza la ostentación de aptitudes estéticas modernas a pesar del contexto, mientras que las ollas comunes y los fusilados la vulnerabilidad del mundo popular frente a los problemas ocasionados por este tipo de catástrofes medioambientales, evidenciándose la desigualdad social. A lo anterior se le debe añadir que el uso de fondos trágicos y personal armado en las imágenes de los fallecidos remite una idealización de la realidad a favor del poder que, como ya hemos visto, utilizó este tipo de medios para engrandecerse.

Consideraciones finales

A lo largo de la investigación se pudo comprobar que la memoria del desastre ocasionado por el terremoto de 1906 en Valparaíso fue conservada en los tres álbumes fotográficos bajo una visión alterada de la realidad por parte del poder, es decir, un *espectáculo*. Enablados en un contexto histórico e ideológico de progreso indefinido, la fotografía fue una tecnología útil para retratar los avances de la ciudad-puerto entre finales del siglo XIX e inicios del XX. No obstante, el evento telúrico fue el hito predilecto para captar, producir y consumir imágenes de lo ocurrido.

El *espectáculo* también se pudo apreciar mediante la presentación de los notables locales y nacionales, cuya labor durante la emergencia fue reconocida en el plano fotográfico. A través de indicios estéticos se manipuló la realidad vivida, a fin de resaltar el buen gusto y la exhibición de capitales (social, político, económico y cultural), con el objetivo de (re)producir el poderío y el control.

En segundo lugar, los álbumes rescataron la ruina de edificios pertenecientes al poder político, religioso, económico y cultural. La presencia de estos inmuebles dio cuenta del *espectáculo* al visualizar espacios de renombre, vinculados a la modernidad regente y reafirmando la hegemonía de la élite. Este panorama daba cuenta de una visión objetivada de la sociedad, dejando fuera al sector popular o, derechamente, categorizándolo como un elemento subyugado.

Esa desigual forma de entender a la sociedad se pudo apreciar de mejor manera en las fotografías representativas de la vulnerabilidad popular. A través de los campamentos y los muertos por fusilamiento se construyó un relato a favor de la conducta civilizatoria.

Todo lo anterior invita al cuestionamiento sobre la construcción de la memoria histórica en torno al terremoto de 1906. A casi medio siglo de la tragedia, es necesario reflexionar críticamente sobre el contexto, intencionalidad y consumo detrás de las fotografías en torno al acontecimiento. Dicha acción tendría propósitos varios: visibilizar el estigma del mundo popular y la posición del fotógrafo a la hora de retratar, la circulación o cesión de fotografías entre medios periodísticos, editoriales y casas fotográficas, la comparación entre el Valparaíso de la modernidad decimonónica y el desarrollado posterior al terremoto, entre otros.

En definitiva, el contexto de modernización decimonónica y su corolario crecimiento tecnológico, dio lugar a que un evento telúrico que dejó a un gran porcentaje de Valparaíso en el suelo fuese plasmado para la posteridad en álbumes fotográficos. A ciento veinte años de aquella tragedia, es necesario dar a conocer, desde los estudios visuales, críticos, históricos y culturales, la forma en que fue retratada, en pos de potenciar el debate y la examinación de este y otros sismos más, sobre todo en un país sísmico como Chile.

Fuentes

Álbum. (1906). Colección Museo Histórico Nacional.

Machado, M. (1909). Los temblores en Chile. *Boletín del Museo Nacional de Chile*, 1(2), 31-59.

Rodríguez Rozas, A. & Gajardo Cruzat, C. (1906). *La catástrofe del 16 de agosto de 1906 en la República de Chile*. Santiago: Imprenta y Litografía Barcelona.

Sucesos, Obsequio á las autoridades de Valparaíso, 29/11/1906, p. 18.

Vistas del terremoto. 16 de agosto 1906. (1906). Valparaíso: Imprenta y Litografía Universo.

Vistas de Chile: Terremoto. (1906). Valparaíso: Editorial F. Leblanc.

Zegers, L. (1906). El terremoto del 16 de agosto. *Anales de la Universidad de Chile*, 119, 1-33. DOI: <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1906.24764>

Bibliografía

Ancalao, A. (s.f.). Valparaíso en 1906: Historia de la catástrofe. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/4804352/Valpara%C3%ADso_y_el_Terremoto_de_1906_Historia_de_una_Cat%C3%A1strofe

Antezana, L., & Ramírez, R. (2018). Cuerpo y territorio: el papel de la fotografía en Chile (1843- 1930). *Representaciones*, (10), 79-99. DOI: <https://doi.org/10.35588/ryz9n715>

Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

- Benjamin, W. (2011). *Breve Historia de la Fotografía*. Madrid: Casimiro.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Debolsillo.
- Caputo, M. G., Herzer, H. M., & Morello, J. E. (1985). "Introducción". En Caputo, M. G., Herzer, H., & Morello, J. (Eds.), *Desastres naturales y sociedad en América Latina* (pp. 9-12). Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Cavieres, E. (1988). *La formación y crecimiento de un mercado moderno: comercio y finanzas en Valparaíso*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Cifuentes, M. A., Arango, D. A., & Superby, N. (2023). Visualizar la catástrofe. Fotografías y objetos visuales sobre el terremoto de 1906 en Valparaíso. *Historia Regional*, 36(50), 1-26. Recuperado de <https://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/821>
- Clarke, G. (1997). *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press.
- Claro Tocornal, R. (2007). A un siglo del terremoto de Valparaíso. 1906-2006. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 73(116), 7-31.
- Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C., & Vicuña, M. (2001). *Historia del siglo XX chileno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Estay Sepúlveda, J. G. (2016). El terremoto del 16 de agosto de 1906 a través de fuentes archivísticas. En Estay Sepúlveda, J. G. & Mutolo, A (Eds.), *Cuando la tierra se mueve. Momentos catastróficos en la historia de Chile y México* (pp. 15-59). Soria: Editorial Ceasga.
- Fabelo Corzo, J. R. (2005). El concepto "sociedad del espectáculo" de Guy Debord. En Sánchez Medina, M (Coord.), *Estética. Enfoques actuales* (pp. 211-223). La Habana: Editorial Félix Varela.
- Figari, M. T. (2003). Bien común y orden público: A propósito del terremoto de Valparaíso de 1906. *Archivum*, 4(5), 41-53.
- Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili
- García Lagomarsino, A. (2017). *El terremoto de Valparaíso en la prensa porteña de 1906*. Viña del Mar: Crisantemo.
- Gil, M. (2017). La reconstrucción del valor urbano de Valparaíso luego del terremoto de 1906. *Arq* (97), 78-89. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000300078>
- Giordano, M. (2012). Fotografía, testimonio oral y memoria. (Re)presentaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina). *Memoria Americana*, 20(2), 295-321. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11336/16950>
- Leiva Quijada, G. (2014). Campo de flores bordados: Construcción imaginaria del paisaje en los álbumes fotográficos chilenos del siglo XIX. En Concha, J (Ed.), *Estética y técnica en América Latina* (pp. 371-383). Santiago: LOM.
- Maino Ansaldo, S. (2023). La lección del terremoto de Valparaíso de 1906, aprendizaje y olvido. En Sanhueza Cerda, C & Valderrama, L (Eds.), *Historia de la ciencia y la tecnología en Chile. Ciencia, tecnología e imaginarios de innovación* (Vol. 4, pp. 189-213). Santiago: Universitaria.
- Martland, S. (2017). *Construir Valparaíso: Tecnología, municipalidad y Estado, 1820-1920*. Santiago: DIBAM.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Millán-Millán, P. (2015). Los planes de reconstrucción de Valparaíso (Chile) tras el terremoto de 1906: la búsqueda de la modernidad en el trazado urbano. *Biblio 3W*, 20(1.129), 1-20. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/26118>
- Mondzain, M. (2016). *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Muriel, D. (2007). El patrimonio como tecnología para la producción y gestión de identidades en la sociedad del conocimiento. *Revista de Antropología*, (19), 63-87. Recuperado de <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/14318>
- Naranjo, J. (2006). Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo. En Naranjo, J (Ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pp. 11-26). Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarrete, J. A. (2002). Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina (siglo XIX). *Aisthesis*, (35), 11-16. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009710>
- Palacios Roa, A. (2023). *Entre ruinas y escombros. Historia de los terremotos ocurridos en Chile entre 1570 y 1906*. Viña del Mar: Trébol Ediciones.
- Palavecino Sepúlveda, G. (2021). Representaciones fotográficas de la violencia tras el terremoto de Valparaíso de 1906 (Chile). *Revista Estudios*, (43), 461-488. DOI: <https://doi.org/10.15517/re.v0i43.49338>
- Palma Behnke, M. (2014). Recorrido fragmentario por las memorias de los terremotos en Chile. *Iberoamericana*, 14(55), 163-177. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.14.2014.55.163-177>
- Pérez Daza, J. & Prada, W. (2020). La fotografía incómoda en la era digital. *Revista Panamericana de Comunicación*, 1(2), 100-107. DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2322>
- Pérez Vejo, T. (2012) ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria y Sociedad*, 16(32), 17-30. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8291>
- Petautchnig, K. (2018). Vistas del terremoto. En Fernández, H (Ed.), *Una revisión al fotolibro chileno* (pp. 22-25). Santiago: Fundación Sud Fotográfica.
- Petit-Breuilh Sepúlveda, M. E. (2021). La gestión de una catástrofe a principios del siglo XX: el terremoto de 1906 en Valparaíso (Chile). *Antítesis*, 14(27), 344-369. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-3356.2021v14n27p344>
- Quinteros Urquieta, C. (2019). Transformaciones urbanas post desastre en Valparaíso. Estado y planes de reconstrucción. *Bitácora Urbano Territorial*, 29(2), 151-158. DOI: <https://doi.org/10.15446/bitacora.v29n2.70070>
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

- Rodríguez, A. (1990). Desastres urbanos, fenómenos no-naturales. *Medio Ambiente y Urbanización*, (30), 11-20. Recuperado de <https://www.eird.org/bibliovirtual/riesgo-urbano/pdf/spa/doc8015/doc8015.htm>
- 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. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-23762021000200395>
- Rodríguez Villegas, H. (2001). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Rodríguez Villegas, H. (2010). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile 1900-1950*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México D.F.: Herder.
- Sepúlveda Jamett, A. V. (2009). *Plan de reconstrucción de Valparaíso 1906-1910: sus ideas urbanas hacia el centenario de la República* (Tesis de pregrado). Universidad Academia Humanismo Cristiano, Escuela de Historia. Recuperado de <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/71>
- Silva Escobar, J.P. (2023). Imagen y poder: Representaciones, discursos y política en Iberoamérica. *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, 7(1), 1-21. DOI: <http://dx.doi.org/10.23854/autoc.v7i1.285>
- Turazzi, M. I. (2019). *El Oriental-Hydrographe y la fotografía. La primera expedición alrededor del mundo con un "arte al alcance de todos" (1839-1840)*. Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo.
- Urbina Burgos, R. (1999). *Valparaíso, auge y ocaso del viejo "Pancho", 1830-1930*. Valparaíso: Editorial Puntángelos.
- Urbina Carrasco, M. X. (2006). El impacto del terremoto de 1906 en las viviendas populares de Valparaíso: una síntesis. *Ciudad y Arquitectura*, (126), 30-31.
- Urbina Carrasco, M. X. (2007). El terremoto de 1906: cambios y permanencias en el habitar popular de Valparaíso. *Archivum*, (8), 327-335.
- Urbina Carrasco, M. X. (2002). Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920: Percepción de barrios y viviendas marginales. *Revista de Urbanismo*, (5), 1-17. DOI: <https://doi.org/10.5354/ru.v0i5.12953>

Recibido: 01/12/25
Evaluado: 06/02/2026
Versión Final: 09/03/2026