

Molina, Bustamante, Rodríguez: tres miradas, varias noches y una ciudad. Archivos fotográficos de la bohemia santiaguina (1960-1973)

Molina, Bustamante, Rodríguez: Three Views, Several Nights, and One City. Photographic Archives of Santiago's Bohemian Life (1960-1973)

Andrea Jösch Krotki*

RESUMEN: Este ensayo propone una lectura comparada de los fondos fotográficos de Julio Bustamante Sotelo, Alfredo Molina La Hitte y David Rodríguez Peña resguardados por el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile. A partir de una exploración formal, contextual e interpretativa de más de 3800 imágenes y de revistas gráficas populares en las que estos colaboraron –*Novedades*, *Can Can* y *Cine-Amor*, entre otras– se analizan los modos en los que la fotografía construyó imaginarios de la vida bohemia santiaguina principalmente entre 1960 y 1973. El estudio sitúa estas obras entre lo documental, el espectáculo y la prensa, destacando las relaciones entre pose, clase y modernidad. Asimismo, propone la fotografía como operador cultural que fabrica y distribuye sentidos sobre cuerpos, géneros y ciudad.

PALABRAS CLAVE: Julio Bustamante Sotelo, Alfredo Molina La Hitte, David Rodríguez Peña, fotografía, archivo, espectáculo, vida nocturna

ABSTRACT: This essay proposes a comparative reading of the photographic collections of Julio Bustamante Sotelo, Alfredo Molina La Hitte, and David Rodríguez Peña, held by the Photographic Archive of the National Library of Chile. Based on a formal, contextual, and interpretative exploration of more than 3,800 images and popular graphic magazines such as *Novedades*, *Can Can*, and *Cine-Amor*, to which they contributed, the paper analyzes the ways in which photography constructed imaginaries of bohemian life in Santiago between 1960 and 1973. The study situates these works between documentary, the show and the press, highlighting the relationships between pose, class, and modernity. It also proposes photography as a cultural operator that produces and distributes meanings about bodies, gender, and the city.

KEYWORDS: Julio Bustamante Sotelo, Alfredo Molina La Hitte, David Rodríguez Peña, photography, archive, showbusiness, nightlife

* Directora de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Investigadora, fotógrafa, curadora y editora. Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Su área de investigación se centra en los ejes de fotografía y archivo, con foco en Latinoamérica. Editora a cargo de la revista de fotografía sudamericana *Sueño de la Razón*. Código ORCID: 0009-0003-9102-9131.

Cómo citar este artículo (APA)

Jösch, A. (2025). *Molina, Bustamante, Rodríguez: tres miradas, varias noches y una ciudad. Archivos fotográficos de la bohemia santiaguina (1960-1973)*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/molina-bustamante-rodriguez-tres-miradas-varias-noches-y-una-ciudad-archivos>

Introducción

El siguiente artículo parte de una inmersión en los fondos fotográficos de Julio Bustamante Sotelo (1929-2017), Alfredo Molina La Hitte (1906-1971) y David Rodríguez Peña (1930-1968) conservados en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional. Se propone una lectura cruzada de 2140 registros del primero, 1095 del segundo y 700 del tercero –todos digitalizados¹– y de tres revistas (*Novedades*, *Can Can* y *Cine-Amor*) –resguardadas también en la Biblioteca Nacional– en las cuales los mencionados fotógrafos colaboraron activamente. El objetivo de dicha lectura es aproximarse a sus universos visuales e intereses estéticos dentro de los contextos culturales y políticos que marcaron su producción entre 1960 y 1973 en Santiago de Chile.

Los fondos permiten reconstruir parte del imaginario de la vida bohemia santiaguina filtrado por las lógicas de la prensa gráfica, la fotografía de estudio y el retrato comercial. Las imágenes capturan preponderantemente la noche y, lejos de constituir solo un registro documental, despliegan una mirada performativa en la cual el artificio, la teatralidad y la composición se ponen al servicio de una puesta en escena sobre clase y modernidad.

Se destaca aquí la impronta cinematográfica de los retratos de Molina La Hitte, donde la construcción de *glamour* y la inclusión de figuras masculinas ofrecen una cartografía visual compleja sobre las corporalidades de la época. Mientras, el archivo de Julio Bustamante enfatiza el papel de este como cronista de la cultura popular y política, con registros que cubren una amplia variedad de temas, como la bohemia nocturna y la Unidad Popular; su mirada cercana y horizontal a las *vedettes* permite establecer que su trayectoria como fotógrafo se vincula profundamente con el ámbito artístico y social de la época. Relacionado en tanto con el retrato editorial internacional y el trabajo en fotonovelas, el fondo de David Rodríguez es más experimental que los anteriores, evidenciando una propuesta osada y singular.

El texto pone de relieve tres aspectos de la producción de cada autor: la performatividad de los cuerpos en el registro fotográfico a partir de la pose y las puestas en escena tanto en el estudio fotográfico como en los libros y la prensa; la dimensión de clase como lectura crítica de la representación de la bohemia, de la ciudad y del anhelo de modernidad –que varían en cada fondo indagado–; y las lógicas de circulación editorial y comercial que sostuvo la

¹ Más una enorme cantidad de registros de Molina aún no digitalizados.

producción de estas imágenes (revistas, teatros de revista, *boîtes*) –todo ello en su contexto documental, del espectáculo y de la prensa–.

Estos asuntos permiten comprender que la bohemia santiaguina no fue un espacio homogéneo, sino uno de tensiones entre *glamour* y precariedad, deseo y poder, modernización y desigualdad. Aquí se entrelazan los aportes de Rancière (2009), Foessel (2017), Rouillé (2017) y Araya (2020), que sitúan la fotografía como un operador cultural capaz de abrir las fisuras de lo visible. La referencia se amplía a Sekula (1986), Didi-Huberman (2021) y Guerrero (2022), que enfatizan la noción de archivo como un espacio de disputa y de creación de nuevas temporalidades. «Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, es su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta», advierte Didi-Huberman (2021, p. 47), a partir de lo cual el corpus analizado no se comprende como evidencia transparente, sino como campo de fricciones y agencias.

Se propone aquí una interpretación contemporánea de estos acervos nacionales, indagando en la cultura visual de la bohemia santiaguina. En dicho marco, la fotografía se entiende como un dispositivo político y estético para releer el pasado, mientras que los archivos no solo conservan huellas, sino también, de acuerdo con Guerrero (2022), «reproduce[n] la lógica y la narrativa de su intrínseca capacidad de transformarse» (pp. 10-11). Según el autor, su impacto sobre la inteligibilidad corporal dependerá de la capacidad de los cuerpos archivados «de jaquear el sistema que los oprime, incluido el del archivo mismo, para así hacer factibles sus ejercicios de transformación y metamorfosis» (pp. 10-11). En este sentido, «los archivos también son artefactos que producen nuevas pieles autorales y sobrevidas sintéticas, que disputan tanto las nociones más férreas de autor como el fin de la vida biológica» (pp. 9-10). Agrega que dichos artefactos reviven cuando se encuentran con un investigador-archivero que se aproxima a ellos con el propósito no solo de mirar y relacionar documentos, sino también de tocar aquellas materialidades significativas en sí mismas; materialidades que han sido manipuladas, tomadas, reveladas, publicadas y archivadas por sus autores u otras manos, y que muestran nuevas capas de información a partir de los deterioros provocados por el tiempo y las inclemencias climáticas (Guerrero, 2022).

Este acercamiento implica un doble compromiso, el de la lectura crítica y el del cuidado sensible. Entre ellos se despliega un tiempo que no es únicamente cronológico, sino también de la espera, la latencia, la conservación y el encuentro con el acervo. Leer/mirar las imágenes décadas después abre

nuevas preguntas sociopolíticas sobre la propia historia y permite analizar el ambiente cultural, ardiente en ese entonces de ser moderno.

André Rouillé (2017) propone que «el documento fotográfico sustituye al arte para representar el mundo y para educar la mirada» (p. 147), «deja[n-do] de obedecer las leyes tradicionales de la representación, la analogía, la semejanza, la perspectiva. El calco se vuelve mapa, es decir, problematización, construcción: no un simple registro, sino un instrumento de investigación» (p. 160). De este modo, «las imágenes no representan las cosas, sino que representan sobre y con las cosas, actuando sobre ellas» (p. 221). En diálogo con esa idea, Allan Sekula (1986) recuerda que toda fotografía se inscribe en regímenes de poder y circulación, por lo cual su función documental y su eficacia simbólica son indisolubles. Desde este punto de vista, activar los fondos de Bustamante, Molina y Rodríguez implica leer sus fotografías no como espejos neutrales de lo real, sino como operaciones culturales —elaboraciones que producen y disputan sentidos— que pueden movilizar miradas y promover relecturas históricas.

Se podría decir que quienes fotografían son siempre afectados por lo que observan y viven, produciendo imágenes atravesadas por el tiempo, por su propia subjetividad y por los acontecimientos que les toca presenciar. En aquellas se entrelazan el presente de la toma y el posible futuro del archivo, del cual en efecto tenían conciencia ya sea los fotógrafos aquí estudiados o sus descendientes. Molina trabajó siempre con sus hijas María Cristina y Marianela Molina Peláez, la última de las cuales preservó, vendió y donó parte del acervo de su padre a instituciones como el Museo de la Moda, el Centro de Patrimonio Fotográfico (Cenfoto-UDP) y la Biblioteca Nacional. En tanto, los familiares de Bustamante resguardan celosamente parte de su archivo², otras secciones del cual se encuentran también en Cenfoto-UDP y la Biblioteca Nacional. Con respecto a Rodríguez, en 1998 la antropóloga Cristina Guerra descubrió casualmente cerca de 5000 negativos en el desván

² El resguardo familiar de parte del archivo fue verificado en una entrevista a Silvia Flores, viuda del fotógrafo, en el departamento de la calle Luis Beltrán, en la comuna de Ñuñoa, donde ambos vivieron. La conversación se llevó a cabo en 2017 entre Flores y la autora de este artículo —junto a sus ayudantes de investigación Gabriela Herrera y Macarena Quezada—, responsable del proyecto *Julio Bustamante. Imágenes equivalentes. Espectáculo y política entre mediados de la década de 1960 y los 1980 en Santiago de Chile*, financiado por el Concurso Anual de Investigación de la Universidad Finis Terrae y realizado a partir del Fondo Julio Bustamante de la Biblioteca Nacional. Parte de la mencionada entrevista más diálogos con Silvia Bustamante (hija del fotógrafo) y con el periodista cultural Fabián Llanca, especialista en fotonovelas, han sido utilizados como fuente para el presente ensayo.

de su abuela, amiga del fotógrafo, de las cuales se propuso restaurar y exponer 80 en la iniciativa *Proyecto Cabaret*³.

La luz en estos negativos y placas de vidrio no es únicamente física, sino también metafórica y generacional, iluminando lo que acontece tanto fuera como dentro del espacio representado. Son fragmentos capaces de construir una narrativa que, sin embargo, siempre será acotada, pues se trata de archivos nacionales; al ser adquiridos por el Estado, pasan a formar parte del dominio público —una capa de sentido adicional que invita a reflexionar sobre las presencias y ausencias en la mirada y resguardo de la propia historia—.

La noche como escenario

La mayoría de las fotografías revisadas se circunscribe a la noche y a las personas que la habitan en bares, *boîtes* y clubes, configurando un territorio donde la mirada normativa o disciplinada tiende a disiparse. Se trata de un espacio intersticial de suspensión entre el día y la noche, cuyas relaciones habilitan otros tipos de encuentros. Siguiendo a Rancière (2009), emerge allí una suerte de «reparto de lo sensible», donde ciertos cuerpos, imágenes o prácticas en el espacio público se vuelven visibles o permanecen invisibles; una especie de desborde de lo visible, donde la mirada y los imaginarios potencian otras cercanías corporales y otras relaciones políticas.

Con todo, Foessel (2017) advierte que, pese a las experiencias igualitarias propiciadas por la noche, en el transcurso de esta también se separa en el club

a los que tienen derecho a entrar de los que deberían quedarse en la puerta. La comparación reina en esos rituales en los que el límite del interior y exterior, lo sagrado y lo profano, depende de una mirada que tiene como única función evaluar. (p. 75)

Son habitantes de la noche quienes trabajan durante aquellas horas o bien quienes las disfrutan —quienes abren espacios de emancipación y quienes buscan otras vidas para soportar la propia—, pero también quienes determinan qué lugares corresponden a determinado tipo de personas según su condición social y cultural. «Sin embargo, ¿es soberana la mirada nocturna? [...] En el momento en que uno cree haber escrutado entera la noche, esta revela un exceso que la mirada descubre con asombro», agrega Foessel (2017, p. 48). El autor advierte asimismo que,

³ Financiado por un fondo estatal, el proyecto hizo posible la primera exposición pública de la obra del fotógrafo. La iniciativa se detalla en <https://proyecto-cabaret.blogspot.com/> y fue difundida por el diario *La Tercera* del 20 de noviembre de 2008.

siguiendo el modelo ‘panóptico’, podría creerse que el poder privilegia sistemáticamente el día, donde puede verlo todo sin ser visto. Sin embargo, la confrontación entre el poder y la noche a menudo da lugar a alianzas más complejas: hay casos en que las autoridades utilizan la noche para reducir al silencio las voces contestatarias o para organizar complots en secreto. (p. 57)

Hasta el 11 de septiembre de 1973 –momento a partir del cual fue escenario de miedo, silencios y violencias–, la noche fue lugar de bohemia y deseo. Así, al menos desde el registro indagado en este artículo, se puede entender como un laboratorio de modernización cultural, apertura social y encuentro aparentemente democrático y heterogéneo.

Ampliamente retratada por los tres fotógrafos, la figura de la *vedette* adquiere en ese contexto un papel relevante. Araya (2020) comenta que el término «designa a una artista de trayectoria, con capacidades vocales, actorales y coreográficas, que se suman a su atractivo físico. Su presentación implica la exhibición sensual del cuerpo sin llegar a la agresión visual, moral o familiar» (p. 4). Según la autora, junto con aquella denominación existen jerarquías como las de «figuritas», «bailarinas» o «coristas», y otras cargadas de connotación sexista, como «bataclana» o «copetina». Se trata de mujeres que, como luciérnagas urbanas, se desenvuelven en un país con diferencias socioeconómicas abismales, movilizadas tanto por el deseo de igualdad interna como por las luchas de emancipación social, civil y de género de gran parte de Occidente –todo esto entre revoluciones y reivindicaciones feministas, obreras y agrarias–.

En dicho escenario, la vida nocturna tuvo cada vez más relevancia sobre todo desde 1950, cuando se consolidó un circuito con estilos diferenciados (Ramos Tapia, 2012). Entre los teatros de revista, el Bim Bam Bum, creado en 1953, fue el principal referente, mientras que el Picaresque alcanzó notoriedad por sus concursos de *striptease*, el Humoresque destacó por su sátira y el Burlesque intentó privilegiar números nacionales. Otros espacios como el Tap Room se consolidaron como *boîtes* emblemáticas, el Mon Bijou –inaugurado en 1956– se transformó en uno de los recintos más comentados y el Blue Ballet –compañía mixta de bailarinas y bailarines– se distinguió por sus coreografías de alta exigencia técnica (Ramos Tapia, 2012).

Citado por Araya (2020), en una de sus crónicas Pedro Lemebel retrata crudamente la materialidad de esos teatros, frecuentados por públicos populares:

Existía el Humoresque en avenida Matta y el Picaresque en Recoleta, copias más picantes y menos refinadas donde evacuaba la calentura el chochlón obrero, la platea

hombruna y delirante con la vibración de la celulitis en el vedeteo pilucho de las tablas: allí los puntos corridos y las cicatrices de apéndice, maquilladas con Brix-Cake, completaban el deterioro del edificio. (p. 8)

Esa tensión entre precariedad espacial y brillo escénico es visible en numerosas fotografías del período: muros humedecidos, fondos improvisados y focos a la vista, que contrastan con tocados de plumas, pieles y telas suntuosas. Se origina así un imaginario nocturno en el cual se entrelazan lo *kitsch* y lo elegante, lo íntimo y lo público, lo erótico y lo artístico, la precariedad y el deseo de brillar.

Tres fotógrafos, una ciudad: los archivos de Molina, Bustamante y Rodríguez

Como ya se ha advertido, esta investigación se centra en la performatividad de los cuerpos, la clase y la circulación. El primero de estos asuntos da cuenta de la diversidad de estrategias de representación utilizadas por Rodríguez, Bustamante y Molina. Como heredero de la estética hollywoodense y de la publicidad internacional, este último domina el pasado glamoroso y el retoque de los negativos para proyectar en sus retratos un ideal de belleza cosmopolita. Con una mirada más horizontal, las imágenes de Bustamante evidencian un vínculo afectivo con sus retratadas, en un espacio de reconocimiento mutuo que las aleja del estereotipo erótico. Por su parte, Rodríguez introduce un gesto autoral y editorial que combina espontaneidad con experimentación.

Por otro lado, la clase resulta fundamental para comprender el contexto chileno de la época. Los teatros de revista y los cabarets convocaban a públicos heterogéneos, que incluían tanto a trabajadores en busca de esparcimiento popular como a sectores medios con aspiraciones de modernización cultural. Sin embargo, la precariedad material de los espacios –cortinas improvisadas, implementos caseros, focos visibles– contrastaba con el esplendor de brillos y repertorios cosmopolitas que imitaban la sofisticación parisina o neoyorquina. Esa tensión refleja la paradoja de un Chile en transformación, donde los deseos de modernidad convivían con profundas desigualdades sociales y económicas.

Finalmente, la circulación sitúa a la fotografía en el entramado de revistas, periódicos y suplementos que no solo documentaban, sino que fabricaban la imagen pública de la bohemia santiaguina. Desde revistas populares como *Can Can* o *Cine-Amor* hasta publicaciones como *Novedades*, la fotografía se

convirtió en un operador cultural que distribuía sentidos sobre género, clase y espectáculo. Las imágenes viajaban entre el estudio, el escenario y las páginas impresas, conformando un circuito que definía cuáles cuerpos y para qué público debían ser visibles, y de qué manera representarlos.

Desde el punto de vista de la práctica y la teoría del archivo, este triple movimiento muestra que no existió una sola noche ni un único archivo de esta, sino constelaciones visuales y culturales. Con sus marcas, tachaduras y deterioros, la materialidad misma de los negativos y copias se inscribe en temporalidades múltiples que hoy demandan metodologías de cuidado y estrategias de activación crítica. Analizar entonces estos fondos en el presente supone decisiones editoriales que no son inocuas, sobre todo en sus estrategias de mediación y contextualización, respecto de las cuales una ética de la mirada exige evitar tanto la estetización deshistorizada del cuerpo femenino como la moralización reductora. Se trata, más bien, de restituir los contextos de producción y circulación, visibilizar las condiciones laborales y reconocer las autorías y oficios que hicieron posible el espectáculo popular. En esa línea, esta investigación apuesta por poner en diálogo tanto las imágenes como los archivos y sus testimonios, habilitando lecturas críticas y situadas.

Asimismo, resulta crucial releer la figura de la *vedette* no como unívoca, sino como una articulación muchas veces contradictoria entre el trabajo artístico y el mercado del espectáculo en pleno auge. La lectura comparada de los tres fondos revela distintos modos de agencia, desplazando la identificación inmediata del espectador hacia una reflexión más amplia sobre la representación.

En el Chile de los años 60 y comienzos de los 70 —marcado por procesos de modernización cultural, conflictos de clase y una efervescencia política que culminaría trágicamente el 11 de septiembre de 1973—, estas imágenes no solo registraron la vida de trasnoche, sino que intervinieron en la construcción de imaginarios sociales que ardían de deseos. Las fotografías de Molina, Bustamante y Rodríguez permiten comprender la bohemia santiaguina como un laboratorio cultural donde se escenificaron tensiones entre espectáculo y política, y entre la emancipación y el control que poco después se apoderó de la vida misma.

Como se señaló previamente, para establecer una lectura comparada de las continuidades y diferencias entre los tres fotógrafos se considerará su subjetividad en torno a la representación del cuerpo (pose, punto de vista, puesta en escena, entre otros); los aspectos socioculturales que implican la noción de clase y los deseos de modernidad en la bohemia santiaguina; y las condiciones de producción y reproducción de su trabajo (encargos editoriales, sesiones de estudio, coberturas de espectáculos, prensa).

Molina La Hitte: el artificio de la luz

El fondo documental de Alfredo Molina La Hitte da cuenta de una sensibilidad visual profundamente modelada por el cine y la publicidad. Su búsqueda constante de un ideal estético se manifiesta en la composición de las imágenes —de notable cuidado técnico y estético—, en el uso de esquemas de iluminación dramáticos y en el minucioso retoque artesanal de los negativos. Gran parte de sus registros se conservan en placas de vidrio, muchas de las cuales presentan deterioros visibles que, lejos de restar valor al conjunto, le añaden nuevas capas de análisis. Las composiciones se construyen con precisión, control y esquemas lumínicos variados: halos que suavizan los rasgos, contraluces que recortan las siluetas y juegos de luces que otorgan volumen.

Como documenta Leiva (2002), Molina llegó a Santiago en 1926 con apenas 20 años de edad. Allí ingresó a la Escuela de Bellas Artes, donde conoció a Mario Vargas Rosas, su vínculo fundamental con la intelectualidad y los artistas del grupo Montparnasse. En 1933 fue contratado por la revista *Zig-Zag* como reportero y fotógrafo editorial, consolidando un oficio que nunca abandonaría. Ese recorrido se refleja en su archivo, donde emergen *vedettes*, bailarinas, cantantes, actores, modelos, figuras televisivas, mujeres del espectáculo y hombres vinculados al mundo de los negocios y la intelectualidad, configurando un repertorio heterogéneo de la cultura urbana de mediados del siglo xx.

El propio Molina (6 de septiembre 1970) reflexionó sobre la naturaleza de su archivo en una columna publicada en el suplemento *Un ojo recuerda* del diario *La Nación* (fig. 1, izq.), donde señaló:

En un archivo se confunden damas del gran mundo y del otro con chicas del frívolo, escritores de fama creciente con políticos sin ninguna. Ese mundo, casi sin vida privada, que por entregarse a diario sobre tabladitos, a través de micrófonos o pantallas televisivas, llegan a ser queridos u odiados...como si fueran familia. (s. p.)

Estas palabras revelan una mirada crítica y aguda sobre la vida cultural y social de su tiempo. En otro texto, dedicado a Margot Loyola, subraya la autenticidad estética y la verdad artística frente al artificio (fig. 1, der.):

Es tan difícil ser fácil [...]. Embellecer frases no cuesta [...]. Estas líneas no intentan criticar a nadie malamente, sino oponer, a la mentira, una verdad. Y esa verdad se llama Margot Loyola [...] una verdadera artista nuestra, dedicada, después de largos años de estudio, a mostrar la cara sin afeites del canto del pueblo suyo, tan querido. Y tan traicionado. (Molina, 20 de septiembre de 1970, s. p.)



Figura 1. Recortes de prensa de artículos escritos por Molina La Hitte en el diario *La Nación*. Fuente: Archivo Fotográfico Biblioteca Nacional, Fondo Molina La Hitte.

En los tres retratos de artistas chilenas que se analizan a continuación, Molina despliega tanto decisiones formales como compositivas que enaltecen la figura de las modelos, situándolas en un lugar de reconocimiento público. En primer término, Laura Rodig (1901-1972) (fig. 2a), escultora, feminista e impulsora del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres en Chile (Memch) posa en un ambiente sobrio, mientras la cámara en contrapicado y la luz que proyecta una sombra alargada acentúan su personalidad y su grandeza como mujer de la cultura. La escultura de un rostro que acompaña la escena –posiblemente un autorretrato– refuerza la noción de identidad y legado. En segundo lugar, el retrato de Rayén Quiral (1916-1979) (fig. 2b), reconocida cantante de ópera mapuche-picunche, se construye desde un dispositivo escenográfico que la presenta como intérprete. Vestida de gala, un halo de luz que ilumina su torso y un trabajo de laboratorio que la separa del fondo enfatizan la distinción de su presencia escénica. La imagen traduce solemnidad al tiempo que preserva un aire performativo propio de su práctica artística. Finalmente, la fotografía de Anita González (1915-2008) (fig. 2c), actriz y premio nacional de arte, corresponde a un retrato de estudio. La artista aparece de manera elegante, evitando el contacto visual con la cámara, lo que le otorga un carácter introspectivo y sofisticado. El esquema de iluminación genera un contraste que realza su silueta, mientras que el retoque aplicado en la espalda confirma la intervención sobre el soporte como estrategia para destacar su figura.

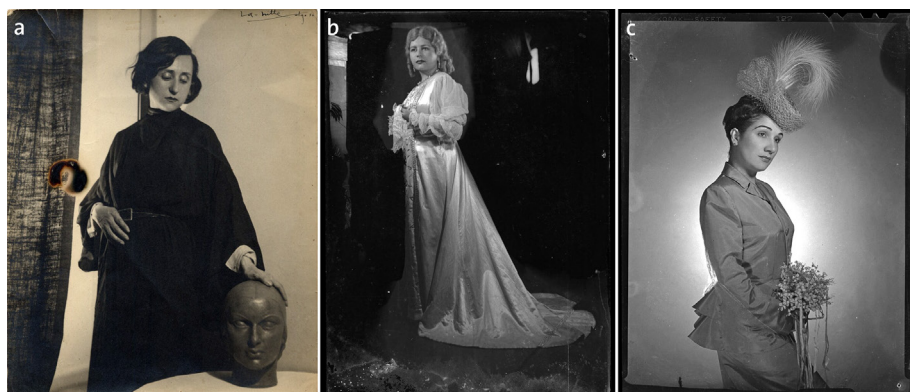


Figura 2. Alfredo Molina La Hitte. Retratos de tres artistas chilenas: (a) Laura Rodig, 1936 [fotografía monocroma, gelatina sobre papel fibra]; (b) Rayén Quitral, 1952 [negativo monocromo, gelatina sobre vidrio 9 × 12 cm]; (c) Anita González, 1943 [negativo monocromo, gelatina sobre vidrio 9 × 12 cm]. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, n.ºs sist. 982402, 896990 y 896439.

Por otra parte, las poses en sus fotografías de *vedettes* evocan *glamour* y revelan sensibilidad hacia la performatividad del cuerpo femenino. Claro ejemplo de ello son los retratos de Georgette (fig. 3a) y de Jenny Morán (fig. 3b), de dos *vedettes* no identificadas de la Compañía de Revistas Bim Bam Bum (figs. 3c y 3d) y de la italiana Xenia Monti, que visitó Chile en varias ocasiones (fig. 3e). Todas se inscriben en un mismo registro estilístico: el uso de retoques análogos sobre el soporte del negativo monocromo para remarcar las siluetas; la elección de fondos neutros que concentran la mirada en los cuerpos y que pueden ser usados con posterioridad para prensa o afiches, y la incorporación de accesorios —velos, telas, tacones que estilizan las piernas— o elementos de utilería que confieren a las imágenes un carácter de artificio y deseo.

Los recursos escénicos utilizados en sus retratos de Alicia Uribistondo (fig. 4a), Cleopatra (fig. 4b) y Ligia Morán (fig. 4c) evidencian su mirada minuciosa y la sensibilidad de su estilo: manos recortadas que dan profundidad a la figura, personajes que sostienen tanto el fondo como los focos de iluminación, una multitud que participa en el encuadre o una planta que acaricia a la protagonista, sobriamente vestida.

Finalmente, la incorporación de desnudos masculinos a sus fotografías no solo desplaza el foco de la figura femenina —habitual en los fondos revisados—, sino que abre la posibilidad de repensar las representaciones del deseo y los modelos estéticos en circulación, convirtiendo también a las masculinidades en sujeto de contemplación y artificio fotográfico. Una de estas imágenes (fig. 5 izq.) muestra un cuerpo atlético de cuidada pose e iluminación que resalta los vo-

lúmenes musculares. Sobria y con escasos elementos accesorios, la composición enfatiza la dimensión escultórica del torso, lo que remite a la tradición clásica de la representación masculina. En un registro similar, otro retrato (fig. 5 der.) concentra la atención en la corporalidad, en este caso más estética que narrativa.



Figura 3. Alfredo Molina La Hitte. Retratos de cinco *vedettes*: (a) Georgette y (b) Jenny Morán, ambas de la Compañía de Revistas, Santiago, 1955; (c) y (d) *vedettes* no identificadas de la Compañía de Revistas Bim Bam Bum; (e) Xenia Monti, c. 1956. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, n.ºs sist. 904775, 900638, 904780, 900076 y 903030.



Figura 4. Alfredo Molina La Hitte. Retratos de tres *vedettes*: (a) Alicia Urbistondo, Santiago, c. 1950; (b) Cleopatra, c. 1950; (c) Ligia Morán, Santiago, c. 1945. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, n.ºs sist. 916076, 917097 y 898723.

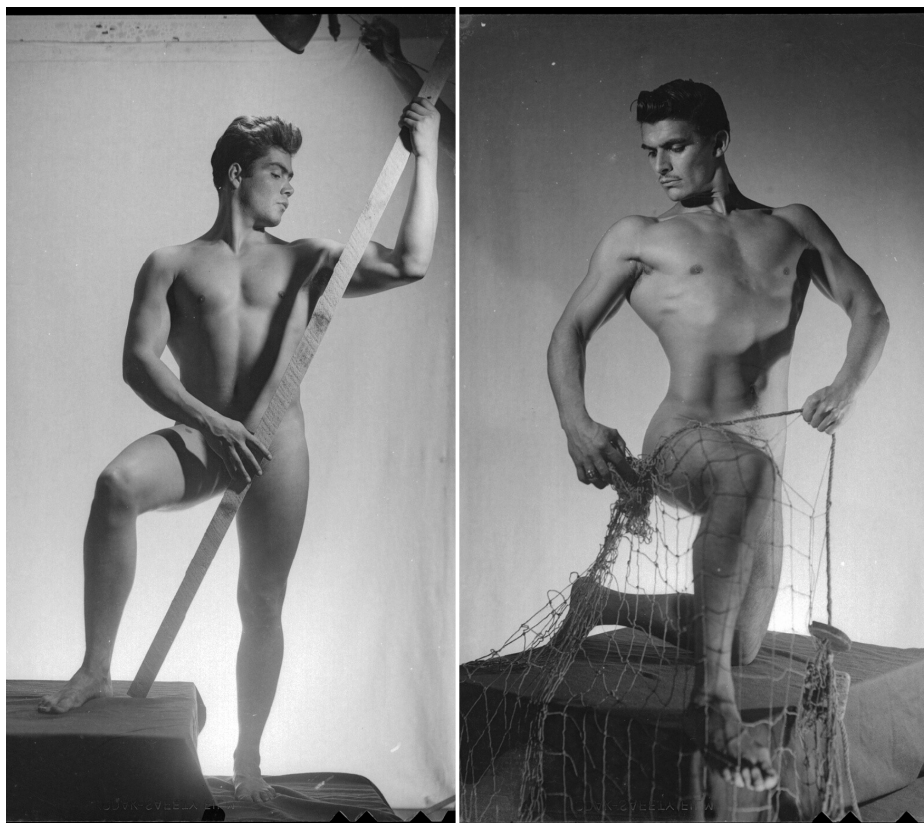


Figura 5. Alfredo Molina La Hitte. Dos desnudos masculinos, c. 1949. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, n.ºs sist. 917097 y 917090.

Lejos de ser neutral, la precisión técnica de Molina La Hitte incidió activamente en la configuración de cánones de belleza y en la aspiración modernizadora de la clase media urbana. Al respecto, Mario Vargas Rosas (1935) comentó:

Temperamento nervioso, inquieto, renovado a cada instante. La fotografía no es para él solamente una cosa que se mira, es algo que se palpa, se acaricia, se ofrece al tacto tanto como a la vista. [...] Hay en sus fotografías un delicado misterio de correspondencias, de resonancias, de equilibrios. De la forma al claroscuro, de la luz a la forma: esencial poesía del mundo. (pp. 37-40)

En el ámbito editorial, Molina colaboró con medios gráficos y revistas de amplia circulación, insertándose en un ecosistema donde el retrato de estudio convivía con reportajes, publicidad y fotonovelas. Así, se convirtió en uno

de los fotógrafos más recurrentes y solicitados de *Can Can*, de la Editorial Zig-Zag. En sus páginas es posible revisar una amplia variedad de retratos dedicados a *vedettes* nacionales e internacionales que participaban en la escena revisteril de la época.

La publicación incorporaba el uso del color en la imprenta, con atractivas composiciones en las que reaparecían sus recursos visuales característicos: manos recortadas para crear juegos de encuadre (fig. 6a) y vestuarios alusivos a las fiestas patrias chilenas (fig. 6b), así como referencias explícitas al cine —entre ellas, a la película *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz estrenada en 1963, que funcionaba como un referente estético y narrativo de moda (fig. 6c)—. Tales ejemplos ponen en evidencia cómo *Can Can* se inscribía en un género visual en boga, dialogando con publicaciones internacionales como *Playboy* (fundada en 1953), que había popularizado el retrato sensual a página completa, frecuentemente realizado por fotógrafos de renombre. Este tipo de imágenes construyen una visualidad donde el cuerpo femenino se convierte en eje de circulación cultural y mediática.



Figura 6. Alfredo Molina La Hitte. Fotografías para revista *Can Can*: (a) Cibilú, n.º 41 (7 de febrero de 1966); (b) Elizabeth Wagner, n.º 21 (13 de septiembre de 1965); (c) Iris, n.º 26 (18 de octubre de 1965). Biblioteca Nacional de Chile, Hemeroteca, n.º sist. 2688.

En síntesis, los retratos de Molina ponen en evidencia la influencia del cine y la publicidad en la fotografía chilena de mediados del siglo xx. Con cuerpos cuya performatividad habla de estereotipos, clase y deseo de modernidad, su sistema fotográfico construyó un horizonte de *glamour* que dialogaba con la moda internacional.

Bustamante Sotelo: el ojo persistente

El fondo de Julio Bustamante Sotelo, estrechamente vinculado al teatro de revista y los cabarets, constituye una crónica visual sostenida del espectáculo chileno. Apodado «el fotógrafo del Bim Bam Bum», retrató durante décadas a *vedettes*, humoristas, cantantes y bailarinas tanto en el escenario como tras bambalinas, capturando simultáneamente el brillo y el cansancio de una industria que combinaba erotismo, comedia y música. Su obra «revela con cercanía e ironía una época donde el *glamour* y la precariedad se fundían en un mismo escenario» (*El Mostrador*, 9 de junio de 2010). Más allá de retratar cuerpos, Bustamante retrataba la energía vital de un mundo en el que las luces del escenario apenas disimulaban el peso de las biografías (*La Proclama*, 2016).

El archivo está compuesto mayoritariamente por negativos de 6 × 6 cm en blanco y negro más algunos en color. En las 2140 imágenes revisadas se observa una amplia variedad temática, desde visitas oficiales y hechos de la contingencia —como la reforma agraria— hasta concursos de belleza y festivales musicales. La versatilidad de su mirada atraviesa la política y la intimidad cultural, integrando el registro tanto de los poderosos como del público y de los artistas del espectáculo. Su ojo se mueve con naturalidad entre la cultura oficial y la popular, con una fuerte presencia en espacios nocturnos: *boîtes*, emisoras radiales, programas televisivos y escenarios como el Picaresque o el Bim Bam Bum.

Así, su retrato del presidente Eduardo Frei Montalva con un cachorro de pastor alemán en brazos (fig. 7a) es una aproximación íntima al mandatario, revelando la capacidad del autor para desplazar a las figuras de poder hacia un terreno de mayor familiaridad. La fotografía de Salvador Allende rodeado de periodistas en el Palacio de La Moneda (fig. 7b), en tanto, antepone la interacción a la jerarquía, acentuando la apertura al diálogo del presidente; es un registro político, pero cargado de espontaneidad. Mientras, la imagen de campesinos durante la reforma agraria (fig. 7c) se acerca al Chile rural, documentando una vez más gestos testimoniales de la política y lo popular.

El registro en el bar (fig. 7d) despliega una mirada cercana a la bohemia santiaguina. Aquí la composición captura la interacción de cuerpos y perspectivas en un espacio abarrotado de botellas y vasos. La cercanía de la toma transmite la atmósfera de complicidad entre artistas y habitués, a quienes Bustamante retrataba y con quienes también compartía —lo mismo evidencia su retrato de René Largo Farías, figura clave en la radio y la televisión chilenas, quien aparece en la fotografía junto a las hermanas Acuña (fig. 7e)—.



Figura 7. Julio Bustamante Sotelo. (a) El presidente de la República Eduardo Frei Montalva sosteniendo al cachorro alemán obsequiado por el club Chilpoa, 30 de junio de 1969. (b) El presidente Salvador Allende Gossens (de espaldas) conversa con periodistas, 18 de enero de 1972. (c) Grupo de campesinos en la toma de un fundo en Colina, 20 de diciembre de 1970. (d) Daniel Vilches, Óscar Castillo y Felipe Videla junto a otras personas en el Picaresque, 1 de agosto de 1966. (e) El locutor René Largo Farías junto a las integrantes del dúo Las Caracolito, las hermanas Amanda y Elsa Acuña, 1965. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, NBNB-0318, 0034, 0165, 0878 y 0354.

El encuadre frontal y la expresividad corporal de los retratados refuerzan la noción de camaradería, situando al fotógrafo como parte activa de ese entramado de vínculos. La proximidad de la cámara denota su acceso privilegiado tanto a la residencia presidencial en Tomás Moro o al Palacio de La Moneda como a los pasillos de los clubes nocturnos, dando cuenta al mismo tiempo de la precariedad material del entorno: estudios improvisados, cables expuestos, muros deteriorados y focos visibles que no son excluidos del encuadre, lo que se puede leer como una suerte de urgencia del registro combinada con una mirada sensible que no juzga, sino que acompaña y cohabita.

En los retratos de *vedettes*, por ejemplo, se percibe una familiaridad que contrasta con las representaciones estereotipadas impuestas tras la irrupción definitiva de la televisión y la publicidad. Su cámara establece un vínculo, resultado probablemente de una relación de camaradería con sus modelos, sobre todo en sus retratos de estudio. Como señala el periodista Fabián Llanca (com. pers., 2017), existía en esa época un esfuerzo consciente por humanizar los cuerpos femeninos, incluso en géneros populares como la fotonovela. Aunque en muchas de estas producciones las *vedettes* aparecían en sus escenarios habituales —especialmente el teatro de revista—, las historias enfatizaban aspectos personales, afectivos o familiares, evitando el reduccionismo que convierte el cuerpo en mero objeto. Llanca sostiene que esta ética visual no respondía necesariamente a un programa ideológico explícito, sino más bien a una relación cercana entre fotógrafos y protagonistas, marcada por el respeto y la comprensión mutua del oficio. Esto también se manifestaba en las condiciones laborales: equipos más respetuosos, pagos justos y una valoración explícita del trabajo técnico y actoral en revistas como *Confidencias*, *Fotoromance* o *Candilejas*.

Bustamante inició su vida laboral como jefe en una sastrería, donde era descrito como un perfeccionista. Solía maquillar, vestir y fotografiar a sus modelos en su estudio de calle París 873, un escenario de aspecto doméstico e improvisado —las cortinas y las cajoneras se repetían en varios retratos—, cuya precariedad no disminuía la fuerza de las imágenes. Como relató su viuda Silvia Flores, registró hasta sus últimos años la noche santiaguina, caminando desde su casa hasta el club Fabiano Rossi en la calle Providencia, siempre con su inseparable cámara y su característico peluquín.

Su inserción en la cultura gráfica popular revela un oficio que unía destreza técnica con agudeza social. No es menor que cofundara el suplemento *Candilejas* de *Las Últimas Noticias* junto al periodista Guillermo Zurita Borja, después de trabajar en publicaciones que marcaron el pulso de la cultura

gráfica popular chilena, como *El Pingüino* (1956-1969), *Cine-Amor* (1960-1969) y *Novedades* (1970-1973).

Combinando espectáculo y política, esta última cubría la actualidad nacional e internacional con una mirada crítica y comprometida al servicio del proyecto de transformación social liderado por Salvador Allende. Varios de sus números resaltan la vitalidad de una juventud en permanente movimiento y la transformación cultural que se vivía en la época. El diseño en blanco y negro con la incorporación del rojo y la secuencia de las imágenes en las dobles páginas refuerzan en *Novedades* la idea de una crónica urgente e inmediata (fig. 8).

Bustamante fue enviado por la revista a países como Estados Unidos, México o Brasil, donde fotografió y escribió crónicas de temas diversos, como elecciones estudiantiles o certámenes internacionales de belleza. Sus fotografías en *Novedades* testimonian su capacidad de pasear por mundos tan diversos como la política o la vida nocturna, de la cual retrató a figuras icónicas como Lulú Santiago, Cynthia Coll, Tammy Clay y las mellizas Gita Giovanda y Bibi Ubilla. A varias las fotografió en su estudio como protagonistas de un oficio que exigía disciplina y dedicación: un esquema de iluminación sin dramatismo excesivo —menos que el de Molina La Hitte— y una cámara al mismo nivel de las modelos refuerzan la impresión de confianza mutua entre estas y el fotógrafo (figs. 9a y 9b).

Lo anterior se proyecta en la manera como Bustamante se insertó en la cultura de la noche: más que un observador externo, él era parte de aquel circuito. Las *vedettes* no eran figuras distantes ni construcciones publicitarias, sino compañeras de oficio, colegas en la producción del espectáculo popular —cuyo vestuario fulgurando sobre la crudeza del *backstage* revela una tensión entre deseo colectivo y las precarias condiciones de trabajo (figs. 9c y 9d)—.

El archivo incluye asimismo retratos de músicos populares como Víctor Jara, Violeta, Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, Los Ángeles Negros, Los Mac's y las Hermanas Acuña.

A través de las personas que habitaron la noche, los escenarios, los barrios, los márgenes y también el poder, sus imágenes documentan el devenir de un país en transformación. Problematicando los límites entre alta y baja cultura, evidencian una visualidad de la bohemia santiaguina que se configuró en medio de la precariedad material y del brillo del espectáculo. Con un recorrido que atraviesa la vida nocturna de Santiago, el ejercicio del fotoperiodismo y la construcción de un archivo visual, sus fotografías funcionan como un puente entre esferas aparentemente distantes y, junto a las de Molina y de Rodríguez, resultan esenciales para indagar en los imaginarios de Santiago de Chile entre 1960 y 1973.



Figura 8. Páginas de la revista *Novedades* con fotografías de Julio Bustamante Sotelo, 7 de abril de 1972. Biblioteca Nacional de Chile, Hemeroteca, n.º sist. 6455.



Figura 9. Julio Bustamante Sotelo. Retratos de *vedettes*: (a) Las hermanas Eva y Ana Garrido, conocidas como las «Baby Sisters», 6 de julio de 1966; (b) Eva do Brasil, octubre de 1965; (c) y (d) Sonia Lafayette posando en el Picaresque, 19 de julio de 1966. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, NBNB-0788, 0574, 0654 y 0753.

Rodríguez Peña: la mirada suspendida

Aunque breve, la trayectoria de David Rodríguez Peña fue destacada y singular dentro del panorama de la fotografía chilena de mediados del siglo xx. Formado inicialmente como locutor radial, consolidó su incursión en la disciplina tras un viaje a Estados Unidos en 1963. Esa experiencia le permitió colaborar con revistas internacionales como *Playboy* y perfeccionar su dominio técnico de la iluminación (*Proyecto Cabaret*, s. f.). A su regreso a

Chile instaló en calle Miraflores un laboratorio y un estudio donde desarrolló gran parte de su obra, centrada en el retrato y en una mirada muy personal a la vida cultural de la época.

Redescubierto décadas más tarde, su archivo da cuenta de un ojo agudo para la composición escénica, que conjuga sofisticación técnica y cercanía emocional. Sus registros para revistas como *Ritmo* (1965-1975), *Eva* (1942-1974) y *Cine-Amor* (1960-1969), y para eventos culturales como el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar revelan un estilo que, más allá de lo comercial, denota una preocupación autoral y un interés por las atmósferas íntimas que rodeaban al espectáculo.

Proyecto Cabaret (s. f.) describe su obra como «una coreografía visual entre lo íntimo y lo público, entre la mirada seductora del lente y el artificio de la pose». Junto con imágenes de la bohemia santiaguina, su archivo incluye fotografías sociales y familiares en las que aflora la experimentación y la influencia de lo que observó en el extranjero. Conservados por una amiga en condiciones precarias y digitalizados en tiras de contacto, dichos registros adquieren hoy un carácter narrativo y fantasmagórico que refuerza la dimensión de la fotografía como archivo vivo. En muchas de sus tomas se percibe una mirada incisiva que explora tanto los escenarios formales como los domésticos: retratos en exteriores e interiores que generan atmósferas espontáneas sin perder el control técnico.

Se observa en su trabajo un uso del alto contraste, ángulos de toma más arriesgados que los de Bustamante y Molina e, incluso, una sutil ironía. Ejemplo de esto último se advierte en secuencias de imágenes (fig. 10) cuya pose frontal cede a una fuga de la mirada, con un cuerpo que aparece como una superficie de tránsito más que como un objeto fijo. La sensación se potencia en la lectura secuencial de las tiras de contacto: pareciera que a Rodríguez le interesan los gestos mínimos, como una mano suspendida, una mirada lateral, un diario volando; es justamente ahí donde radica su propuesta. Otras imágenes se abren al espacio exterior en ambientes menos controlados, lo que les otorga un aire de espontaneidad, introduciendo una vitalidad distinta en la cual los retratados no solo posan, sino que parecen jugar con la cámara, estableciendo un vínculo lúdico con el fotógrafo. El deterioro visible en otra tira de contacto (fig. 11) añade una capa de lectura adicional, convirtiendo el soporte no solo en documento, sino también en ruina. Las marcas físicas –rayaduras, manchas, veladuras, humedad– amplían la idea de «suspensión», que quizás se refiere también a la temprana muerte del fotógrafo. La precariedad material aparece aquí como resto, como memoria frágil de un archivo que sobrevivió al olvido.



Figura 10. David Rodríguez Peña. Tiras de contacto. En algunas imágenes se ve a Buddy Day, fundador y dueño de la Compañía de Revistas Internacionales Bim Bam Bum junto a algunas *vedettes* en el Teatro Ópera, 2 de septiembre de 1963. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, NBNB-0011.



Figura 11. David Rodríguez Peña. Tiras de contacto con evidencia de deterioro en negativos. Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico, NBNB-0362.

Las imágenes de Rodríguez revelan un modo de mirar que oscila entre la experimentación formal y la proximidad afectiva, entre lo irónico y lo íntimo. Comparado con la monumentalidad de Molina y la horizontalidad de Bustamante, Rodríguez aporta un registro fragmentario, a veces disperso, pero cargado de sugerencias narrativas, extendiendo los márgenes de representación de la noche santiaguina.

En sus fotografías el desnudo es más sutil y atenuado que en las de Bustamante, y la escenificación resulta menos monumental y más irónica que en las de Molina. Sus imágenes en espacios domésticos y exteriores aportan una vitalidad que privilegia pequeños gestos y miradas, situando su trabajo en un cruce fértil entre el fotoperiodismo, la fotonovela y el retrato editorial.

Ello se evidencia en *Cine-Amor* (fig. 12), revista de fotonovelas chilenas fundada en 1960 por Guido Vallejos y editada por Editorial Lord Cochran. Según ha documentado el periodista Fabián Llanca (com. pers., 2017), Rodríguez realizó allí más de 400 historias —lo que da cuenta de lo prolífico de su corta carrera—, compartiendo en la publicación con fotógrafos como Domingo Politi (reconocido décadas después por sus registros del golpe de Estado civil-militar) y Enrique Aracena (fotógrafo de prensa y corresponsal, miembro de la directiva de la Unión de Reporteros Gráficos y premio nacional de periodismo), entre otros.



Figura 12. Portada y páginas de *Cine-Amor*. Revista de las fotonovelas chilenas n.º 212, con fotografías de David Rodríguez Peña, 13 de julio de 1965. Biblioteca Nacional de Chile, Hemeroteca, n.º sist. 5674.

En suma, su archivo revela una práctica fotográfica que, si bien truncada, dejó una impronta significativa. Su recuperación tardía no solo reivindica su lugar en la historia de la disciplina en Chile, sino que también ilumina las tensiones y posibilidades de las prácticas fotográficas de su época.

Las sobrevidas de los archivos fotográficos

Este ensayo propone un recorrido abierto por los imaginarios que se entretienen en los archivos de Alfredo Molina La Hitte, Julio Bustamante Sotelo y David Rodríguez Peña. Sus registros conforman un entramado de clase, circulación y performatividad de los cuerpos que evidencia la activa participación de la fotografía en la construcción cultural y simbólica del deseo de modernidad.

Tanto en la prensa como en sus negativos, deterioros y huellas, estas imágenes se inscriben no solo en las luces de la bohemia, sino también en los pliegues sociales y políticos de un país que buscaba reinventarse pese a sus contradicciones. En este contexto, la noche aparece como un escenario de experimentación estética y de posible emancipación que diluye las fronteras entre lo íntimo y lo público, entre el espectáculo y la vida cotidiana, entre el artificio y los cuerpos que habitan el deseo.

Por otra parte, los repertorios visuales de Molina, Bustamante y Rodríguez, cada uno a su modo, interrogan las jerarquías de clase y género de su tiempo. Desde la teatralidad del primero —que utiliza las lógicas del cine— hasta la mirada horizontal y empática de Bustamante —que reconoce en las *vedettes* y artistas populares una comunidad de oficio—, pasando por la experimentación fragmentaria de Rodríguez —que transforma el documento en relato—, lo que emerge son gestos visuales donde, junto con registrar, la fotografía fabrica posibilidades de aparecer.

En este sentido, la materialidad de los negativos —sus tachaduras, veladuras, manchas, pliegues y deterioros— convierte a los archivos en zona de combate, testimoniando no solo el paso del tiempo, sino los modos en que la historia se imprime sobre los cuerpos y las imágenes. Siguiendo a Guerrero (2022), son un artefacto vivo que resiste la clausura del pasado y que, al ser revisitado, produce nuevas sobrevidas. Cada lectura, cada investigación o exposición que lo reactiva es también un gesto de cuidado y de reescritura. Así, el acto de mirarlo se transforma en una práctica política, pues mirar es también tocar, escuchar, hacer hablar a lo que parecía estar en silencio. Reexaminarlo en el presente obliga a repensar las relaciones entre archivo, memoria y representación.

Considerada aquí como territorio simbólico y político, la noche puede también entenderse como una metáfora del archivo, disputada por lo brillante y lo oculto: en la penumbra de los teatros de revista, en los camarines improvisados o en los bares donde la ciudad se miraba a sí misma se construyeron formas de comunidad y de deseo que desafiaron los relatos oficiales y las normas establecidas.

Del diálogo entre estos tres archivos emerge una constelación de miradas que invita a releer la bohemia chilena desde la multiplicidad y la diferencia. Reactivar hoy estos fondos implica también reconocer en ellos no solo el fulgor del espectáculo, sino también las condiciones materiales de quienes lo hicieron posible: no solo el artificio escénico, sino la experiencia concreta de una ciudad en transformación. En esa tensión entre documento y espectáculo, entre arte y oficio, se juega la potencia del archivo de estos tres fotógrafos. Y quizás sea allí donde se pueda reconocer la persistencia de una pregunta que sigue vigente: ¿qué cuerpos, qué miradas y qué historias se siguen dejando en la sombra?

Referencias

- Araya Riveros, L. A. (2020). *La nueva noche: El imaginario de la bohemia, género revisteril y vedettes (Santiago, 1950-1973)* (tesis de Magíster). Universidad de Chile.
- Cultura Digital UDP. (s. f.). Fondo Alfredo Molina La Hitte. Universidad Diego Portales. <https://culturadigital.udp.cl/fondo/fondo-alfredo-molina-la-hitte/>
- Cultura Digital UDP. (s. f.). Fondo Julio Bustamante. Universidad Diego Portales. <https://culturadigital.udp.cl/fondo/fondo-julio-bustamante/>
- El Mostrador*. (9 de junio de 2010). Exhiben las mejores fotos de Julio Bustamante a la bohemia de los 50. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2010/06/09/exhiben-las-mejores-fotos-de-julio-bustamante-a-la-bohemia-de-los-50/>
- Didi-Huberman, G. (2021). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Foessel, M. (2017). *La noche: Vivir sin testigos*. Paidós.
- Guerrero, J. (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Ediciones Metales Pesados.
- La Proclama*. (2016). Programa 5: Julio Bustamante, el fotógrafo del Bim Bam Bum [programa radial]. Mixcloud. <https://www.mixcloud.com/laproclama/julio-bustamante-el-fot%C3%B3grafo-del-bim-bam-bum/>
- Leiva, G. (2002). Sueños de la imagen y máscaras sociales. Alfredo Molina La Hitte (1906-1971). *Revista de Crítica Cultural*, (25), 34-35.
- Memoria Chilena. (s. f.). *Alfredo Molina La Hitte*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-550.html>
- Molina La Hitte, A. (20 de septiembre de 1970). Perdón, Margot. *La Nación*.
- Molina La Hitte, A. (s. f.). *Santiago que no dormía*. LOM Ediciones.

- Molina La Hitte, A. (6 de septiembre de 1970). Un ojo recuerda. *La Nación*.
- Ramos Tapia, H. (2012). De bohemias, cabarets y trasnochadas: los clubes nocturnos de Santiago centro (c. 1950-1960). *Cuadernos de Historia Cultural*, 1, 87-106.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía: Entre documento y arte contemporáneo*. Cátedra.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, (39), 3-64.
- Proyecto Cabaret. (s. f.). *David Rodríguez Peña*. <https://proyecto-cabaret.blogspot.com/p/david-rodriguez-pena.html>
- Vargas Rosas, M. (1935). Notas sobre la fotografía en Chile. *Revista de Arte*, (6), 37-40.