

Título: Dispositivos visuales en torno a la construcción de la nación en el *Primer Centenario de la "República de Bolivia"* (1925): el *Álbum del Centenario* y la *reimaginación* de los pueblos indígenas.

Resumen:

La ponencia indaga sobre la importancia de las imágenes y los dispositivos visuales en la construcción de la idea de *nación* por la elite "republicana" gobernante boliviana, durante los festejos del Centenario de Bolivia, en 1925, bajo la presidencia de Bautista Saavedra. Puntualmente, el escrito reflexiona sobre un "libro" publicado por el gobierno boliviano de dicha época, en conmemoración al primer centenario de la "República de Bolivia", conocido como *Bolivia en el primer centenario de su independencia* o simplemente como *Álbum del Centenario*, debido a las más de 500 fotografías que lo componen.

Como hipótesis, sostenemos que en dicho álbum no sólo operó una estrategia de "borramiento" de la presencia indígena en la sociedad boliviana, sino que el documento se asienta sobre un *dispositivo visual* que apunta a construir la "indistinción" entre los pueblos aimaras y quechuas (basándose en las hipótesis del naturalista francés Alcide D'obigny y la *fisiognomía del paisaje* de Humboldt), contradiciendo —a partir de imágenes— las tesis de Arthur Chervin en su *Anthropologie Bolivienne* (1908), el cual planteaba "diferencias raciales" entre dichos habitantes. De esta forma, las elites gobernantes bolivianas construyeron imaginariamente un "suelo común" sobre el cual montar la idea de nación, afirmando que ambos pueblos —mayoritarios en términos demográficos— "emanaban" de la misma fuente: la "pre-historia tiwanaku".

Se trata, en definitiva, de pensar a las "imágenes" por fuera de un abordaje "textualista", entenderlas como constructoras de realidades socio-políticas de la mano de "discursos" (no como simples "apuntaladoras" de éstos últimos) y edificando distintos *dispositivos visuales*.

"Este álbum es un diario de viaje que da a conocer el país, mejor que un diario escrito porque la imagen del objeto es superior a su descripción, por mucho que ésta sea fiel minuciosa y llena de colorido. [...] Terminada la enorme empresa; completo el álbum, Rodolfo Torrico Zamudio, deteniéndose al fin, ha podido exclamar, con ingenua satisfacción: —'Esta es mi patria!'" (Adela Zamudio, citada en Alarcón, 1925: 1)

1. Introducción: *reimaginar* el pasado.

En el célebre análisis de Foucault sobre *Las meninas* de Velázquez, el autor expresa con gran claridad la irreductibilidad entre dos órdenes: el "lenguaje" y la "pintura":

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. (2005: 19)

¿Es válido preguntarnos, entonces, por el lugar que ocupan las imágenes como configuradoras de realidades socio-políticas? ¿No es necesario preguntarse cómo, además de palabras y a partir de imágenes, se *imaginan*, legitiman y configuran ciertos ordenes sociales? Creemos necesario articular la particular atención que prestamos a las palabras con aquello que la imagen tiene para mostrarnos (u ocultarnos). No se trata de explorar a las imágenes como "complementos" de los discursos sino como esenciales constructoras de aquello que damos por llamar "realidad".¹

Sin embargo, ello no quiere decir que no podamos ubicarnos en ese complejo límite entre las palabras y las imágenes. Es útil, en este sentido, retomar la perspectiva de W.J.T Mitchell (2005; 2009) quien, si bien expresa cierta autonomía de la imagen

¹ Es interesante destacar que Gottfried Boehm, sostiene una tesis fundamental, la cual afirma que "las imágenes tienen una lógica propia y exclusiva, entendiendo por lógica la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos." (2011: 87). En otras palabras, seguimos al autor al sostener que las imágenes no pueden reducirse a la lógica "predicativa" (2011: 87) y que "el logos es más que verbal. Más allá del decir se encuentra el mostrar, la revelación a través de la imagen" (Elkins, 2009: 153). Si bien acordamos con dicha tesis, en este artículo también haremos referencia a algunos escritos que se articulan con las imágenes, por ello optamos por la perspectiva de Mitchell (2005; 2009), la cual obra como supuesto en nuestro caso.

respecto al lenguaje, entiende que todo medio es "mixto" y que, por tanto, los "medios visuales"² también lo son. Para este autor, resulta "imposible" la tarea de "purificar" a la imagen respecto a otros abordajes tales como "la lingüística, la semiótica o del análisis del discurso" (Elkins, 2009: 155). En otras palabras, una de las principales dificultades que se presentan para concebir un estudio de la imagen (sobre todo cuando partimos de inquietudes sociológicas), prescindiendo del abordaje semiótico o textualista, es su imbricada relación, justamente, con la noción de texto y la palabra escrita³.

En esa tarea nos embarcaremos brevemente en este escrito: trataremos de reflexionar sobre la construcción del imaginario de la nación en el famoso libro titulado *Bolivia en el primer centenario de su independencia* o también conocido como *Álbum del Centenario*, justamente por la gran cantidad de imágenes que contiene (Martínez, 2013a). El mismo ha sido publicado en 1925, en conmemoración y homenaje al centenario de la "República Boliviana". Fue dirigido por J. Ricardo Alarcón, financiado y editado por la "The University Society Inc.", con sede en La Paz. Aunque la iniciativa fue privada, la obra fue alentada y controlada por el gobierno del entonces presidente (y sociólogo) Bautista Saavedra (1921-1925).

A ese fin, prescindiremos de un abordaje semiótico para el estudio de las imágenes del álbum y trabajaremos, fundamentalmente, con la noción de "*dispositivo visual*". Creemos que dicho término nos ayudará a concebir lo "visual" como una imbricada red, y, por lo tanto, mixta e "impura", en donde las imágenes se articulan con la mirada pero, además de ello, *subjetivan*. De esta forma, tomaremos algunos de los aportes que Agamben (2011) realiza a la noción foucaultiana de *dispositivo*.

Como veremos, la bibliografía sobre dicho álbum trabaja sobre una hipótesis fundamental: la invisibilización de la población indígena en las imágenes del mismo (Cristelli, 2004; Martínez, 2013a; 2013b). El "borramiento" de aimaras y quechuas (por solo nombrar a los pueblos mayoritarios) en las imágenes del álbum y su reclusión a un pasado "pre-histórico" y "pintoresco" (Cristelli, 2004) sigue la finalidad de mostrar una "Bolivia" moderna y civilizada al "mundo", en donde la cuestión indígena y los "vicios de la raza" parecen ser un "problema" superado (Martínez, 2013a). Ello se articula también con una de las tesis centrales de Cusicanqui, respecto a lo que la autora denomina como "discurso del mestizaje":

² De ahí que, para el autor, en rigor sea un contrasentido hablar de "medios visuales" (Mitchell, 2005: 25).

³ En palabras del propio Mitchell: "creo también que la diferencia entre nosotros, Gottfried [Bohem], descansa en tu esfuerzo por purificar el icono de la contaminación de la lingüística, acaso de la semiótica, del análisis del discurso... Así lo entiendo yo. De hecho, comparto ese impulso. Lo que pasa es que yo no creo que se pueda purificar la imagen." (Elkins, 2009: 156)

el fin último de esta táctica combinada era borrar la memoria del indio y recluir sus restos en los museos, como 'raíz' arcaica de un remoto pasado, que se reactualizaba en los márgenes de lo público a través de un emblemático folclor. (2015:94)

Ahora bien, para nosotros, la cuestión reviste otro matiz que complejiza aún más la construcción visual que las elites gobernantes republicanas plasmaron en el álbum, a saber: no se trató solo de una estrategia de "invisibilización museística" (Cristelli, 2004) de aimaras y quechuas, sino que, fundamentalmente, el álbum construyó la imagen de que dichos pueblos comparten un "origen común" y que, por lo tanto, no existen diferencias raciales entre los mismos. Podemos imaginar que, la pregunta que aconteció en la elite gobernante de ese entonces, fue: ¿cómo conformar una nación partiendo de una diferencia fundamental entre las dos "razas" constitutivas de Bolivia?

Ciertamente, dicho interrogante surgió al calor de uno de los libros de referencia sobre la cuestión étnica en Bolivia, escrito por el antropólogo francés Arthur Chervin, titulado *Anthropologie Bolivienne* (1908), en donde se plantea la hipótesis de que aimaras y quechuas son dos "tipos raciales" diferentes. Para ello, dicho autor no sólo se sirvió de una vasta construcción "estadística" sino de múltiples imágenes que apuntaban a *visualizar* las diferencias entre ambos pueblos: permanentes fotos de cuerpos y rostros de aimaras y quechuas fueron claves para conformar la tipología de ambas "razas". Frente a dicho *dispositivo visual*, basado en una construcción *tipológica* (Poole, 2000) *de la diferencia*, es que el *Álbum del Centenario* afirmó sus imágenes, las cuales apuntaban a construir lo contrario: un "sustrato común" entre los heterogéneos habitantes del territorio boliviano.

En esta dirección, y de un modo general, entendemos que la producción de imágenes es fundamental para la conformación de un determinado régimen de dominación, en función de la legitimación del mismo: estableciendo quiénes son parte de lo social, construyendo un territorio común, determinando jerarquías sociales y las funciones estereotípicas que debieran adquirir los distintos agentes de un cuerpo social. En otras palabras, como hemos mencionado, las imágenes en su articulación con distintos dispositivos visuales, subjetivan. De esta forma, los dispositivos visuales funcionan como una "argamasa" para "unir" en imágenes aquello que de por sí es heterogéneo: construyendo así, en nuestro caso, una idea de nación que legitima al proceso de dominación por parte de la clase gobernante.

En este sentido, creemos que fue necesario para dicha elite gobernante boliviana no sólo imaginar y construir el orden a través de las palabras sino también a partir de imágenes. A dicha "necesidad" viene a responder el *Álbum del Centenario*: construir lo

social a partir de presencias y exclusiones, siendo que no sólo se trataba —para las elites— de la invisibilización de la mayoría de su población sino de su “reimaginación” en tanto cimientos “míticos” del proyecto de la “República de Bolivia”.

2. Algunos antecedentes

En primer lugar, es importante destacar los aportes de algunos autores que, si bien no se han acercado a reflexiones sobre la “lógica de las imágenes”, ni a otros aspectos relativos a la “cultura visual”, sí han afirmado la importancia de los “imaginarios” en la conformación de las comunidades y, asimismo, también en la construcción de la idea de orden y de nación. Por ejemplo, Baczcó (1991) y Carugati y Palmonari (1991) ponen de relieve la importancia de los *imaginarios sociales* en la configuración del orden para producir lo social: “[...] las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, [...] ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad [...]” (Baczcó, 1991:8). Por otro lado, quizás sea Benedict Anderson (1991) una de las referencias clásicas en torno a las reflexiones sobre las “comunidades imaginadas”, afirmando que la nación es “imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, (...), pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1991:23). En esta dirección, en cuanto a la cuestión de la “imaginación”, también es importante mencionar a autores como Arjun Appadurai, quien también entiende a esta última como “una práctica social” (2001: 46) y, asimismo, como una “práctica cultural organizada” (2001:46).

En este sentido, otro autor como Homi Bhabha (2000) afirma que el imaginario de la nación debe ser narrado para ser construido como tal: “las naciones, como las narraciones, (...) sólo vuelven sus horizontes plenamente reales en el ojo de la mente. (...) Una idea (...) que se apoya en la unidad imposible de la nación como una fuerza simbólica.” (Bhabha, 2000:211). Si bien dicho autor entiende a la *narración* de la nación⁴ sin excluir a los componentes imaginarios, su enfoque es eminentemente textualista, sintetizado en la finalidad de “encontrar la nación tal como está escrita” (Bhabha, 2000:213).

⁴ Para explorar el vínculo entre nación y narración se sugiere ver Mellado (2008).

Es necesario aclarar, en este punto, que el campo de estudios sobre la *idea de nación* es muy vasto⁵. Por sólo citar algunos de los más relevantes, es imprescindible mencionar los textos y aportes de Gil Delannoi y Pierre-André Taguieff (1993), Fernandez Bravo (2000) —éstos últimos compiladores de textos fundamentales de Anderson, Renan, Renaut, Herder, Hobsbawn entre otros—, Campi (2006), Vernik (2016), Loza (2012a; 2012b), entre muchos otros. Sin embargo, no emprenderemos aquí una revisión de las diversas posiciones teóricas en torno a la reflexión sobre el concepto de "nación". Aunque, de todas formas, sí nos interesa destacar que dichos autores son importantes a nuestros fines dado que han contribuido a esbozar diversas articulaciones entre las construcciones nacionales y la importancia de la producción de imágenes (o imaginarios) de distintos regímenes para legitimar sus procesos de dominación⁶.

Por no ir más lejos, encontramos un primer puntapié para reflexionar sobre las imágenes y la construcción de la nación, cuando se utiliza el constructo de *idea de nación* (Vernik, 2016), dado que, tal como lo señala Mitchell, la noción de "'idea' está atada a la noción de imagen. 'Idea' viene del verbo griego 'ver', y con frecuencia aparece vinculada a la noción de 'eidolon', la 'imagen visible' que es fundamental para la óptica y las teorías de la percepción antiguas" (Mitchell, 2016: 29). En este sentido, nuestro interés se podría definir como la articulación entre la *idea de nación* y el *ver la nación*, como si ésta última debiera operar en el terreno visual para constituirse como tal. En otras palabras, creemos que dicho entrecruzamiento entre imágenes, "el ver" y la nación es una de las problemáticas centrales a la que nos enfrentamos cuando reflexionamos sobre el último término de la trilogía planteada.

Ahora bien, volviendo a nuestro tema en específico, los aportes de Schuster (2014) y Schuster y Hernández Quiñones (2017) parecen ir en esa línea. Justamente, los mismos han compilado trabajos que ponen de manifiesto la gran importancia de la *cultura visual*, la función de las imágenes (Köing, 2014) y el *orden visual* (Adermann, 2014) en la construcción de las identidades nacionales latinoamericanas (Prada, 2017; Ramírez Maldonado, 2017). La cultura visual y las imágenes parecen ser foco de un

⁵ Para ver un sintético recorrido de dicha noción, en particular relación con algunos de los primeros desarrollos de la sociología, se sugiere ver Vernik, Salvi y Loza (2009).

⁶ A propósito de ello, es menester destacar, puntualmente, el trabajo de Salvi, Loza y Vernik (2008), en donde los autores proyectaron "un montaje en video con fragmentos del discurso televisivo -construido para la investigación y referido a la idea de nación" en donde "se buscó reconstruir las gramáticas de reconocimiento de tales fragmentos por parte de los sujetos" (2008:1). Dicha exploración, a través de "etnografía de audiencias", de la idea de la nación en la imagen audiovisual televisiva, es una aproximación interesante a la problemática desde un punto de vista contemporáneo.

renovado interés por parte de la academia para pensar dichos procesos de conformación de las identidades nacionales, en este caso, latinoamericanas.

En este punto, es menester mencionar uno de nuestros antecedentes fundamentales: el conocido trabajo de Deborah Poole (2000), en el cual se realizan importantes aportes para adentrarse en el estudio de la visualidad del "mundo andino", en el periodo comprendido entre mediados del siglo XVIII y principios del XX. Allí, Poole trabaja con una noción central que nos interesa destacar: *economía visual*. Como afirma la autora, dicho término aporta mayor plasticidad, en contraposición de la noción de "cultura visual", a la hora de entender cómo distintas sociedades, que difícilmente comulguen en sus aspectos culturales, comparten diversos "sentidos visuales" (2000: 16).

Es interesante destacar que Poole (2000: 18-23) define a la *economía visual* a partir de tres niveles de análisis: 1) producción de imágenes (dada por individuos, instituciones y otras tecnologías), 2) el nivel de la circulación pública de dichas "imágenes-objeto" y por último 3) el análisis de los "sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético" (2000: 19), en donde es fundamental la reflexión sobre el valor de cambio de dichas imágenes-mercancía. En esta dirección, podríamos considerar que nuestro trabajo se asienta, sobre todo, en el primer nivel, dado que apuntamos a estudiar una determinada producción de imágenes por parte de las elites gobernantes bolivianas: considerando la fundamental importancia que distintos dispositivos visuales (en nuestro caso, de raigambre científicista, naturalista y antropológica) tuvieron en la construcción de dichas imágenes del *Álbum del Centenario*. En otras palabras, estudiamos la producción de dichas imágenes y los *dispositivos visuales* (preferimos no utilizar el término "discurso", veremos a qué nos referimos con el término *dispositivo* en el próximo apartado) que las hacen posibles, sin explorar la circulación de dicha producción ni los "valores de cambio" que las mismas han adquirido.

En la línea de trabajo de Deborah Poole (2000), podemos mencionar también el trabajo de Caggiano (2012), el cual apunta a estudiar la conformación de lo que el autor denomina *sentido común visual*, a partir de las dimensiones de "raza", "clase" y "género", en "imágenes de circulación pública". Si bien el libro analiza la construcción de dicho *sentido común visual* en distintos medios, nos interesa destacar particularmente el análisis respecto a un "álbum de fotografías históricas de la Argentina" (Caggiano, 2012: 67), editado en Argentina por el Grupo Clarín en el 2005. Allí se observa, entre otras cosas, el funcionamiento de categorías raciales, de género y de clase, en la visualidad que edifica el álbum. En palabras del propio autor: "busco dar cuenta de presencias y

de ausencias, de las modalidades de representación de quienes han participado de aquella historia, de los criterios de visualización y de visibilización social [...]” (2012: 68). Algunas de sus preocupaciones son de utilidad para nuestros fines, dado que allí se trata de reflexionar, por ejemplo, sobre “¿Cómo son vistos/as los/as negros/as en este álbum?, ¿cómo, por su parte, los/as indígenas?, ¿qué espacios y qué modos de aparición —y desaparición— les son reservados en esta ‘Historia Argentina’ blanca?” (2012: 68). Sin embargo, veremos en el próximo apartado, en qué medida nuestro enfoque enfatiza en otras aristas de una problemática similar (más allá de las diferencias espaciales y temporales de nuestro objeto respecto de Caggiano, 2012).

Por otro lado, en torno específicamente a Bolivia, adquieren centralidad los conocidos trabajos de Rivera Cusicanqui (2010; 2015), en donde se pone de relieve la problemática aludida, es decir, la importancia que adquieren las imágenes en la construcción de la comunidad, la nación y el orden en dicho país. Las producciones imaginarias⁷ fueron clave para cimentar, en una sociedad profundamente heterogénea y abigarrada, “la conciencia de una pertenencia y contemporaneidad que les permitiera (a los habitantes del territorio) concebirse como ‘coterráneos’” (Rivera Cusicanqui, 2015:38). Ello posibilitó los retoños del imaginario nacionalista del cual se servirían las elites en las décadas posteriores.

Sin embargo, Cusicanqui (2010; 2015) no pone el acento en la producción de imágenes desde las elites estatales, sino que estudia otras expresiones, como el dibujo, la pintura y el cine. Ello con la salvedad de la reflexión sobre la construcción de la imagen de “indios y mujeres en la iconografía post 52” en torno al “Álbum de la Revolución del ‘52” (Cusicanqui, 2005), una producción desde la estatalidad. Siguiendo dicha perspectiva, Querejazu Leyton (2016) estudia “la construcción de la imagen de Bolivia” a partir de la obra fotográfica de Doménico Gismondi, fotógrafo de origen italiano que retrató en su trabajo paisajes, habitantes, industrias de Bolivia y retratos presidenciales durante la primera mitad del S XX, trabajando incluso por encargo para el gobierno de Bautista Saavedra, en 1925, también en torno a los festejos del primer centenario de la independencia boliviana.

Es menester destacar que el campo de estudios sobre la producción de imágenes desde las propias elites estatales es poco explorado. De todas formas, como hemos mencionado, hay importantes aportes como los trabajos de Martínez (2013a; 2013b), en los cuales también se aborda la construcción imaginaria de la nación boliviana —justamente— en torno al primer centenario de la independencia de Bolivia.

⁷ Fundamentalmente, Rivera Cusicanqui (2015) está referenciando la serie de acuarelas del artista boliviano 1841-1869 de Melchor María Mercado.

Se analiza allí tanto las fiestas cívicas como documentos históricos, como el mencionado *Álbum del Centenario* o "monumento de papel" (para retomar la terminología de Martínez, 2013a). Respecto a esto último, debemos mencionar al trabajo de Cristelli (2004) como uno de los pioneros en lo que compete a una reflexión sobre las imágenes del álbum, con su texto titulado *Bolivia en el primer centenario de su ceguera*. Veremos nuestros matices respecto a dichos textos en el apartado siguiente.

Por otro último, también debemos referenciar el trabajo de Peres Cajías (2016) el cual analiza la construcción imaginaria a partir de las narrativas en torno a la "pérdida" de la salida al mar y la Guerra del Pacífico, como uno de los componentes centrales en la construcción de la "bolivianidad". La reflexión del autor retoma la perspectiva de los estudios culturales de Bhabha (2000) y Anderson (1991) pero no analiza (a diferencia de la bibliografía citada anteriormente) imágenes sino *narrativas* en torno a la cuestión planteada. En este sentido, retomando la centralidad de las festividades nacionales, es importante mencionar los aportes de Bridikhina (2010), autora que estudia la importancia de la construcción de la ciudadanía cívica en el imaginario nacional a partir de la "propaganda política" y festividades patrias en los albores de la independencia boliviana hasta la segunda década del S XX.

3. Nuestra perspectiva

Ahora bien, ¿en qué se diferencia nuestro aporte respecto a la bibliografía mencionada? Mencionaremos nuestras distancias a partir de cuatro puntos, a saber:

1) En primer lugar, como expresamos, nos distanciamos con la bibliografía reseñada en una cuestión de "objeto", es decir: observamos cierta carencia de trabajos que estudien la producción de imágenes desde las elites bolivianas, pensando a las mismas como constructoras de realidades socio-políticas, en vistas a legitimar un determinado orden y edificar cierta idea de nación. Si bien el presente escrito se centra en el análisis de un documento histórico específico, el mismo es parte de un análisis más vasto, en el marco de una tesis doctoral, en donde nuestro interés apunta a indagar sobre la relación entre la producción de imágenes desde la estatalidad y la construcción de la idea de nación en Bolivia, entre 1925 y 1940.

2) En segundo lugar, concebimos un matiz de diferencia con el trabajo de Poole (2000), a partir de nuestra noción de "dispositivo visual". Antes que retomar la noción de *economía visual*, creemos que es más adecuado trabajar con lo que nos ofrece el término "dispositivo", siguiendo los aportes de Agamben (2011). Éste último, llama

"dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos." (2011: 257), siendo que, a su vez, lo que el autor denomina "sujeto" es el efecto de la relación entre "los vivientes y los dispositivos" (258). De ahí que los dispositivos *subjetiven*:

el término dispositivo nombra aquello en lo que y por lo que se realiza una pura actividad de gobierno sin el medio fundado en el ser. Es por esto que los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto. (2011: 256)

Creemos que dicho término nos es útil por varias cuestiones: 1) De por sí, el *dispositivo*, tal como fue elaborado por Foucault (1984), es un "conjunto heterogéneo" (una red) "que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no" (Agamben 2011: 250). Ello nos permite integrar a las imágenes (y al campo visual) en su estudio y a su vez, pensar las intersecciones de dicho estrato con otros discursos, textos, documentos, instituciones etc. 2) La capacidad "performativa" del dispositivo nos permite pensarlo en términos "positivos", como productor de relaciones sociales y de saber-poder. Ello nos es útil para pensar la capacidad que tienen, en nuestro caso, los dispositivos visuales de producir realidades socio-políticas y sujetos. En nuestro caso, creemos que esto último es fundamental para pensar a los dispositivos visuales como configuradores y constructores de ciertas ideas de nación. 3) De la mano de ello, siguiendo a Agamben, creemos que también la cuestión de la *oikonomía* permite pensar a los dispositivos como operadores y/u "organizadores" de la vida política de distintas sociedades: ello permite comprender a nuestros dispositivos visuales en términos, también, de una "economía visual", tal como plantea Poole (2000). De esta forma, los aportes clave de dicha autora también pueden ser comprendidos desde la noción propuesta por nosotros. 4) Por último, entender al dispositivo en tanto "actividad de gobierno" nos lleva también a nuestro terreno, más sociológico en este punto, que implica pensar la conformación de estos últimos en vistas a "administrar" cuestiones que atañen tanto a la vida pública como a la privada: de ahí que, en nuestro caso, sostengamos que para las clases dominantes bolivianas del periodo estudiado, haya sido fundamental la construcción de ciertos dispositivos visuales a fines, no sólo de dominar y administrar, sino de *producir* los sujetos a gobernar. En definitiva, cada vez que mencionemos la noción de *dispositivo visual*, la entenderemos como el entrecruzamiento de las dimensiones mencionadas.

Por último, resaltemos que es Deleuze (1987; 1990) uno de los autores (luego de los aportes propios de Foucault) que más ha profundizado sobre la cuestión de la

visualidad de los dispositivos, afirmando que "las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. [...] son máquinas para hacer ver y para hacer hablar." (1990: 155). Dichos aportes son importantes para poder reflexionar, puntualmente, sobre los *dispositivos visuales*⁸.

3) Por otro lado, en tercer lugar, nos alejamos de la bibliografía en cuestiones de índole metodológica y de ciertos supuestos que hacen al trabajo con las imágenes. Observamos cierta preeminencia para el abordaje de las imágenes a partir de los aportes de "los estudios semióticos y la comunicación" (Caggiano, 2012:56). Y, por último, en otros textos, se observa directamente una ausencia en la reflexión sobre las imágenes como objeto de estudio (Cristelli, 2004; Martínez, 2013a; 2013b) y/o el posicionamiento metodológico adoptado para su análisis, lo que conlleva muchas veces a "interpretar" las imágenes de la mano de abordajes textualistas o "descriptivos"⁹.

Nuestra perspectiva se asienta en indagaciones propias de los "estudios visuales" (Brea, 2005; Mitchell 2005, 2009). Para nosotros es esencial comprender que la imagen no es subsidiaria del "discurso", reclamando una autonomía propia que permita reflexionar sobre ella por fuera de abordajes semióticos y/o comunicacionales. Con esto no deseamos afirmar que dichas aproximaciones sean erróneas, sino que simplemente creemos que es necesario repensar nuestro objeto bajo otras coordenadas de análisis.

En este sentido, Mitchell (2017) marca una cuestión central que nos sirve como "brújula" para pensar los procesos que nos proponemos aquí:

⁸ Es útil también mencionar que Brea sugiere la noción de *episteme escópica* como el "marco de precogniciones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos" (2005: 11)

⁹ En este sentido, es preciso remarcar que, a lo largo de las últimas tres décadas, se comenzó a conformar un campo (con, por citar sólo a algunos, autores tales como Belting, [1990] 2009; Freedberg, 1992; Mitchell, [1994] 2009; Boehm, 1996; Sachs-Hombach, 2001; Brea, 2005; Bredekamp, 2017; Martínez Luna, 2019) en lo que hace a los estudios sobre las imágenes, el cual marca una clara ruptura con las posiciones textualistas y semióticas que tienden a "interpretar" a la imagen, subsumiendo el "ícono" al "logos". Podemos precisar dos grandes perspectivas en lo que hace al estudio de las imágenes: por un lado, nos encontramos con los "estudios visuales" y por otro a la *Bildwissenschaft* o "ciencia de la imagen". Respecto a la primera, algunos de sus principales exponentes son Mitchell (1992; 2009; 2017), Mirzoeff (1998; 2003), Brea (2005), Domènech (2006; 2008), Martínez Luna (2019). Podemos definir a la "cultura visual" como un "objeto de estudio" que se "interesa especialmente en los fenómenos de intersubjetividad en el campo escópico, la dinámica de ver y ser visto por otra gente como momento crítico en la formación de lo social" (Mitchell, 2016:13), reflexionando así sobre la construcción visual de lo social y viceversa. Por otra parte, la "ciencia de la imagen" se "aleja de la dimensión de crítica ideológica y social optando por la búsqueda de una lógica de la imagen" (García Broncano, 2018:10). Dicha perspectiva se observa fundamentalmente en autores alemanes, tales como Boehm (1996) o Bredekamp (2017).

“una concepción dialéctica de la cultura visual no puede quedarse contenta con una definición de su objeto como ‘la construcción social del campo visual’, sino que debe insistir en explorar la inversión quiástica de esa proposición, *la construcción visual del campo social*” (2017: 428)

En otras palabras, no se trata tanto de entender cómo las imágenes son “resultado” de determinadas prácticas sociales o ideológicas sino cómo, a partir de ellas, se construyen realidades socio-políticas: entenderlas como dispositivos. A este fin, creemos que las imágenes del *Álbum del Centenario* han servido. Las mismas no son sólo resultado de las corrientes racistas de determinados naturalistas de la época, sino que, a partir de las mismas, se construye tanto el racismo como una determinada idea de nación.

4) Resta, en cuarto lugar, marcar un distanciamiento más respecto a Cristelli (2004) y Martínez (2013a; 2013b). Si bien compartimos, como hemos mencionado, la tesis de la “invisibilización indígena” en nuestro álbum, debemos resaltar, tal como destaca Vauday, que lo visible es, de por sí, “una escena de montaje compleja, un dispositivo articulado por un sistema de configuración y de dominación que no vuelve visibles seres, cosas, lugares y relaciones sin ocultar otros. Siempre una imagen esconde otra” (2009:29). Nosotros no deseamos analizar tanto lo que el álbum oculta, característica común de distintos “regímenes visuales”, sino lo que construye “positivamente” con sus imágenes.

Además de ello, si solo tomamos como hipótesis la cuestión de la invisibilización, sin articularla con una producción positiva de imágenes —que nuestro álbum efectivamente hace— respecto a la cuestión indígena, se abren diversos interrogantes: ¿cuál sería el modo “correcto” de “mostrar” a los pueblos invisibilizados en el álbum? ¿acaso hay imágenes que se “corresponden” mejor con la mayoría de la población boliviana que otras? ¿es posible pensar formas “correctas” de mostrar que no invisibilicen otras? Subyacen, a ciertas reflexiones sobre la invisibilización de los pueblos indígenas, prenociones sobre imágenes que supuestamente “reflejarían mejor” la realidad de dichos pueblos.

Es interesante destacar que aquí también nos alejamos de lo sugerido por Martínez quien expone que:

desde los años 1910, las misiones antropológicas y antropométricas multiplicaban las tomas de indígenas de comunidades con sus trajes, las mujeres mestizas que posaban con su borsalino o sus polleras superpuestas. Pero esas fotos no se consideraron dignas de figurar en el *Álbum del Centenario*. No encajaban con la imagen del país que se pretendía difundir. (2013a: 86).

Como veremos (sobre todo a partir de Chervin, 1908), las imágenes a las que Martínez (2013a) alude, justamente, perseguían distintas finalidades: desde la exotización de dichos pueblos hasta su construcción visual en tanto "razas"; la violencia que uno observa en algunas de dichas fotografías es estremecedora. No eran imágenes "ingenuas" (ninguna imagen lo es) que buscaban "visibilizar" a dichos pueblos sin más. ¿Acaso si el álbum se hubiera servido de dichas imágenes y "mostrado" a los pueblos indígenas de esa forma, se hubiera acabado nuestro problema?

Debemos mencionar que, en rigor, las imágenes "no ocultan nada", más que otras imágenes posibles. En otras palabras, las corrientes racistas y antropológicas de la época han producido variadas imágenes respecto a dichos pueblos: y ello, por supuesto, no ha contribuido a su integración de "pleno derecho" al proyecto nacional sino, a priori, a lo contrario. No debemos fijar nuestra atención sólo en lo que "no se muestra" sino en "cómo se muestra" (incluso pensar cómo se muestra aquello que no se muestra).

Por ello, creemos que es conveniente, en este punto, dar un paso más y llevar nuestra pregunta por lo que efectivamente el álbum expone y a partir de allí preguntarnos qué dispositivos visuales operan en el documento y qué finalidad persiguen.

4. Los dispositivos visuales del álbum

Comencemos retomando nuestra idea principal: el dispositivo visual sobre el que se asentaron las imágenes que las clases dominantes y sus intelectuales plasmaron en el *Álbum del Centenario* se contrapone abiertamente a, por lo menos, uno de los libros de referencia en dichos años sobre la cuestión indígena, escrito en 1908 por el antropólogo francés Arthur Chervin: *Anthropologie Bolivienne*. Es fundamental entender a nuestro álbum como la "contracara" de dicho texto. En el mismo, Chervin sostenía la tesis de que aimaras y quechuas, eran "razas" tipificables y, por lo tanto, "distintas". Para ello, el autor utilizó una amplia variedad de imágenes que abonaban su hipótesis: se trataba de visibilizar dicha diferencia en imágenes, sirviéndose de abundantes fotografías de aimaras y quechuas, de cuerpo entero, rostro perfil, en grupo etc. (Figs. 1 y 2)

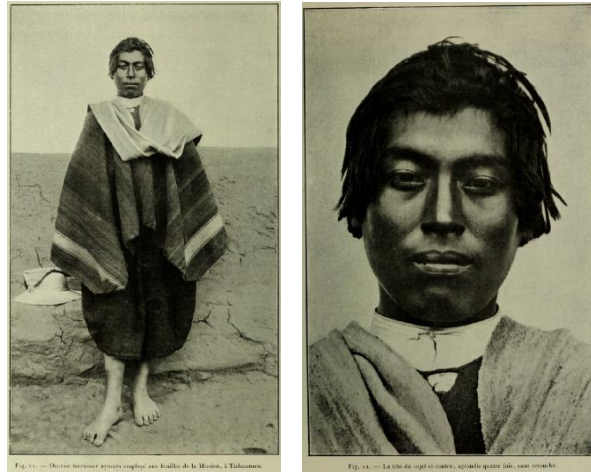


Figura 1. Imagen derecha: "Trabajador aymara empleado en las excavaciones de la Misión, en Tiahuanaco". (Chervin, 1908: 26). Imagen izquierda: "Cabeza del sujeto opuesta, ampliada cuatro veces, sin retocar." (Chervin, 1908: 27).

Precisamente, en *Anthropologie Bolivienne*, Chervin presenta —tal como expone Poole (2000)— su "antropología métrica", la cual se compone, consecuentemente, de la "fotografía métrica": construyendo así sus "*portaits parlés*" (retratos hablados) y sus "*portaits descriptif*" (retratos descriptivos):

de esta manera, las imágenes fotográficas adquirirían una exacta relación indexada con sus personajes (criminales o antropológicos), así como una comparabilidad precisa, o equivalencia, con otras imágenes similares. Para destacar la comparabilidad, Chervin prescribía que cada retrato boliviano esté acompañado de un conjunto de mediciones antropométricas de la cabeza, cuerpo, miembros, torso y otras características. (Poole, 2000: 168)



Figura 2. Láminas 17 y 18, que ilustran rostros de frente y perfil de aymaras y quechuas. (Chervin, 1908: 349-351)

Es fundamental resaltar que la función que adquieren las imágenes en el libro de Chervin es posible gracias a la expansión y difusión que han tenido las *cartes de visite* en la segunda mitad del S XIX (Poole, 2000: 172). Las mismas, patentadas por André Adolphe Eugene Disdéri, en sus comienzos, eran fundamentalmente regaladas como "recuerdos" entre familiares o amigos. Su formato, costo y portabilidad contribuyeron a su gran expansión y construyeron toda una nueva "tecnología de la representación". Esto último, permitió sentar las bases para que, sobre dicha tecnología se monten nuevos dispositivos visuales, al calor del cientificismo positivista de la época, como el construido por Chervin en su libro: el cual se basó, como vimos, en la producción de imágenes "mensurables" y "estandarizables". De esa forma, Chervin pudo construir su tipología racial y, paralelamente, la visión de una Bolivia heterogénea, tal como observamos en el mapa¹⁰ de la Fig. 3.



Figura 3. Mapa elaborado por Chervin, que presenta a Bolivia como un territorio heterogéneo, habitado por distintos pueblos. (Chervin, 1908: 41)

Ahora bien, es interesante reflexionar sobre que, justamente, la construcción racista precisa de imágenes antes que su ocultación. Con ello, lógicamente, no afirmamos que ante la supuesta "invisibilización" de aimaras y quechuas en nuestro álbum no haya operado el racismo, sino que es preciso remarcar que, para el éxito de dicha operación fue necesario, sobre todo, producir un "campo de visualidad" sobre dichos pueblos: el *Álbum del Centenario* se sitúa, de por sí, en un "universo visual" en donde ya abundaban imágenes de aimaras y quechuas que apuntaban a construir su especificidad en tanto "razas". Este fue el principal problema al cual se enfrentó el álbum: ¿cómo construir la imagen de una nación boliviana en el marco de un universo visual que "reflejaba" a sus principales habitantes como integrantes de razas "distintas"?

Como mencionamos, es cierto que en la gran cantidad de fotografías que el álbum muestra, hay poca presencia de aimaras o quechuas, al menos en imágenes que apunten a retratos pormenorizados. Sin embargo, en las primeras páginas del libro, puntualmente en su "Estudio preliminar" se aborda detenidamente la centralidad de los

¹⁰ Si bien no nos centraremos aquí en la visualidad que componen los mapas, es interesante mencionar que en nuestro álbum no encontraremos ningún tipo de cartografía que tienda a mostrar al territorio boliviano habitado por la multiplicidad de sus pueblos. Sin embargo, si se muestran, en dicho álbum, mapas tendientes a reflejar los distintos tipos de "cultivos" o de minerales, denominados en el documento como "mapas económicos" (Alarcón, 1925: 106, 202-205). A su vez, también encontramos un mapa denominado "fisiográfico" que apunta a, desde una imagen cenital que capta todo el territorio boliviano, percibir los relieves dados por las altitudes montañosas del territorio. (Alarcón, 1925: 186)

mismos en la configuración de la sociedad boliviana. Casi de forma sintomática, el álbum comienza poniendo, en primer lugar, la cuestión que luego tratará de ¿evadir? en las páginas restantes.

El "estudio preliminar" estuvo a cargo de Daniel Sánchez Bustamante, quién fue Ministro de Instrucción Pública durante los periodos 1909-1910 y 1918-1920, luego también ha ocupado el cargo de "ministro de asuntos exteriores", en un breve periodo, durante 1931. En dicho apartado, Sánchez Bustamante destaca el gran peso demográfico que los habitantes quechuas y aimaras tienen en Bolivia para, posteriormente, adentrarse en una descripción de marcado racismo, en el marco de las corrientes naturalistas y antropológicas de la época.

Durante dicho escrito, Sánchez Bustamante se oponía enfáticamente a naturalistas o antropólogos que sostenían tesis tendientes a identificar a aimaras y quechuas como "razas distintas" (entre los que se encontraba Chervin) o bien que, de modo general, contradigan teorías tendientes a postular la inexistencia de una "raza americana". Tal como plantea, por ejemplo, Gobineau en su clásico *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853 [1937]):

No encontraremos ya a ningún etnólogo algo bien informado que pretenda que los naturales de América forman una raza pura y que se les aplique la denominación de variedad roja. Desde el Polo hasta la Tierra del Fuego no hay matiz de la coloración humana que no se manifieste allí [...]. La fisiología no ofrece, pues, ningún medio de establecer un tipo único entre las naciones americanas. (1937:436)

Para contradecir dichas perspectivas, Sánchez Bustamante se asienta sobre la tesis de Alcide d'Orbigny, quién en su libro *L' homme Américain* (1839), sostenía la conclusión de que no existían diferencias entre aimaras y quechuas, más allá de la lengua. Citando al propio d'Orbigny, Sánchez Bustamante afirma en nuestro álbum:

'Por los caracteres físicos, los aymaras no difieren en nada de los quechuas, tienen el mismo color, la misma talla mediocre, las mismas formas recogidas y como habitan mayores alturas, es en ellos (en los aymaras) que se advierte el pecho más amplio. Las facciones son las mismas en ambas razas y ambas participan del rasgo de la nariz aquilina y de otros detalles de la cara. En una palabra, imposible reconocer una semejanza más completa que la que caracteriza a estas dos naciones y no difieren realmente sino por sus idiomas, respecto a los cuales, creemos que salieron de una fuente común.' (Sánchez Bustamante, 1925: xii)

A partir de ello, el autor expone que lo que determina a la raza es, fundamentalmente, el entorno y sus condiciones climáticas, sosteniendo que la fisionomía de aimaras y quechuas se explican por ser "caracteres de razas montañosas" (1925: xi). De esta forma, el estudio preliminar del álbum, abre el paso no sólo a la "invisibilización" de aimaras y quechuas sino, fundamentalmente, a la articulación de dicha tesis con la construcción visual de una "fisiognomía" (Poole, 2000: 188) del paisaje/entorno.

De la misma manera en la que Poole habla de la "fisiognomía de Lima" respecto a la obra de Manuel Atanasia Fuentes (1866), el *Álbum del Centenario* también parece integrar a su visualidad una construcción *fisiognómica del paisaje*¹¹¹². Dicha idea es tributaria a Humboldt, el cual afirmaba que "de la misma manera como reconocemos una determinada fisiognomía en seres orgánicos distintos así también podemos reconocer en cada región de la tierra una fisiognomía natural que le es peculiar" (Poole, 2000: 92).

Ahora bien, la noción de "fisiognomía" aplicada a la construcción visual de entornos y paisajes, va de la mano de la idea de un observador "móvil" que pudiera percibir la "impresión de conjunto" que la totalidad del paisaje impone. De esta forma, adquiere protagonismo la figura del "fotógrafo viajero", que en nuestro álbum ha encarnado Rodolfo Torrico Zamudio: el fotógrafo "móvil" ayudará a construir, con sus imágenes "pintorescas", dicha "impresión de conjunto" de Bolivia. Repasemos, a este respecto, las palabras que la escritora y poeta, Adela Zamudio, le dedica (y que nuestro álbum cita), en donde se expresa la idea del "fotógrafo" como forjador de la unidad del extenso territorio a través de sus imágenes:

Escondida en el corazón de la América del Sur, Bolivia, en sus producciones naturales, guarda tesoros ignorados de los cuales apenas se dan cuenta los mismos bolivianos. La inmensidad de su territorio, su topografía, generalmente escabrosa, y la falta de líneas férreas que comuniquen unas con otras sus dilatadas comarcas, hacen que los habitantes de sus centros de población vivan ajenos a las riquezas y esplendores de sus regiones poco exploradas.

Un viajero solitario, amante apasionado de la naturaleza, la ha recorrido a pesar de todo, sin más auxilio y equipaje que un abrigo y una máquina fotográfica

¹¹ Para indagar sobre otras reflexiones tendientes a establecer vínculos entre paisaje y "configuraciones individuales y colectivas" se sugiere ver Astrada ([1967] 2007).

¹² En rigor, debemos mencionar que Martínez (2013a), hace una breve alusión a este problema, afirmando que en Bolivia "se exaltó el paisaje nacional, como la reunión de partes complementarias en un todo unitario" (2013a:74). Sin embargo, no aparecen referencias en dicho trabajo de Martínez, ni a "dispositivos visuales" ni a la *fisiognomía del paisaje* de Humboldt. De esta forma, no se acaba por aprehender la complejidad de la problemática mencionada.

sujetos al hombro. Desde su lago histórico, dormido en una porción de la extensa meseta andina, al pie de los colosos de la Cordillera, hasta sus ríos navegables, tributarios del Amazonas y del Plata, lo ha visto todo y todo ha sido reproducido en el objetivo de su pequeño aparato. (Alarcón, 1925: I)

En esta dirección, el dispositivo visual montado por la fisiognomía de Humboldt, sumado a las tesis de Alcide d'Orbigny, permitió a las clases gobernantes bolivianas construir en el álbum la idea de sólidos cimientos homogéneos para edificar la idea de nación. Las pocas imágenes que el álbum nos muestra de aimaras y quechuas no solo persiguen la necesidad de "borrar" la presencia de dichos habitantes, sino de dar lugar a la construcción visual del corazón de la sociedad boliviana y del mito de su nación: frente a las imágenes de Chervin, que apuntan a enfatizar la diferencia entre ambos pueblos, el álbum construye una estrategia visual inspirada tanto en la *fisiognomía del paisaje* de Humboldt como en las tesis de d'Orbigny. Las fotografías de Zamudio se montan de tal forma de que el lector/espectador tenga la impresión de una Bolivia unificada, con sus deslumbrantes y recónditos paisajes unidos a través de la imagen: así se articula, también, esa "Bolivia natural" con la "Bolivia moderna" de las urbes.

De ello se desprende que, en el primer capítulo, abundan las imágenes de paisajes, naturales y urbanos, de distintos departamentos bolivianos, en donde la "presencia humana" se resume a distintas edificaciones (es decir, el "edificio" como presencia de la "civilización" y huella de lo humano), o bien a siluetas de cuerpos (Figs. 4, 5, 6 y 7). Lo importante es que la presencia del "hombre" se integra en un "todo" mucho mayor dado por el entorno:



Figura 4. "1. La Paz. En las tardes de verano, nubes tempestuosas se arremolinan sobre el Illimani, turbando la serenidad hierática del soberbio nevado. 2. El Illimani, 'la maravillosa montaña que acendra luz en su pulmón de nieve'". (Alarcón, 1925: 16)

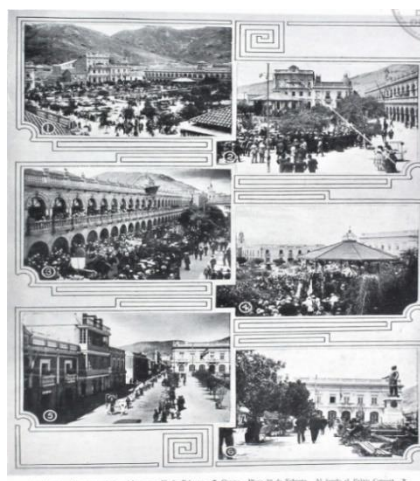


Figura 5. "1. Oruro. Vista panorámica del parque 10 de febrero. 2. Oruro. Plaza 10 de febrero. Al fondo el Palais Concert. 3. Oruro. El Carnaval en Oruro. 4. Oruro. Vida republicana. Un discurso en el día de la patria. 5. Oruro. La escuela "Del Carmen" después de un desfile escolar. 6. Oruro. Monumento al Dr. Ancieto Arce iniciador de los ferrocarriles en Bolivia." (Alarcón, 1925: 43)

Dicha función de las imágenes en el álbum, es decir, la construcción de una "totalidad" o de un "todo orgánico" que une a las distintas partes de un territorio heterogéneo, es algo que ya había marcado Cusicanqui (2015) respecto al Álbum de acuarelas Melchor María Mercado, destacando que "gente, paisaje y arquitectura se funden en un todo orgánico, en un orden social imaginado, que inaugura una comunidad de seres coetáneos [...] capaz de fundar, en sus contemporáneos, la imagen compartida de pertenecer a una (misma) nación." (2015: 66-67).

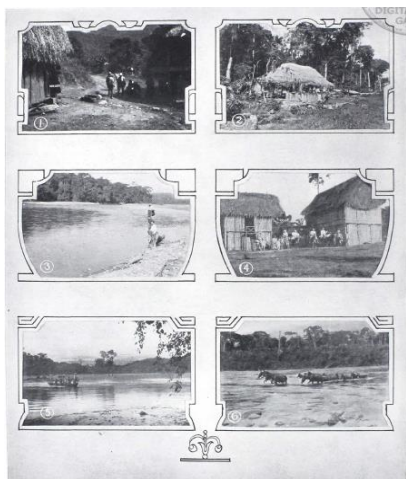


Figura 6. "1. Casuchas de la montaña del Chapare. 2. Caraoas. Una Cabaña de Yucarés. 3. El pintoresco Río San Antonio. 4. En San Antonio. El cuartel de la guarnición. 5. Yucarés pasando el Río San Antonio. 6. Recua de mulas pasando el río San Antonio." (Alarcón, 1925:124)

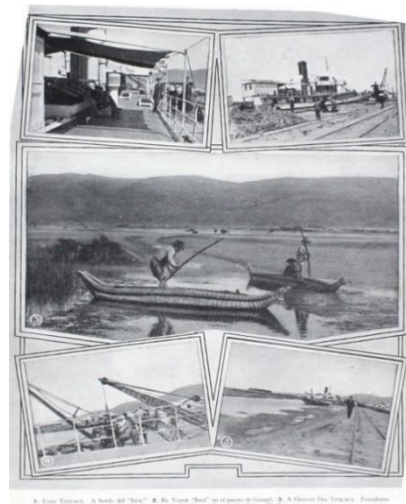


Figura 7. "1. Lago Titicaca. A bordo del 'Inca'. 2. El vapor 'Inca' en el puerto de Guaqui. 3. A orillas del Titicaca. Pescadores indígenas. 4. Popa del Vapor 'Inca'. 5. Puerto de Guaqui." (Alarcón, 1925: 9)

De la mano de ello, otro de los elementos que actúa como "argamasa" entre dichos paisajes y entornos, y que ayuda a construir la "unidad" de la fisonomía de Bolivia, es el ferrocarril: las imágenes del mismo no sólo actúan como símbolo de la modernidad y progreso, sino como una imagen clave que aglutina y conecta a un vasto territorio, el cual por momentos se presentaba como "inaccesible". Al igual que el fotógrafo viajero, el ferrocarril permite al pasajero contemplar la "impresión de conjunto" dada por el paisaje:



Figura 8. “1. La estación de Córdor es el punto más alto del ferrocarril de Río Mulatos a Potosí: está a 4.832 metros sobre el nivel del mar. 2. A 5100 metros sobre el nivel del mar, hay viviendas de indios en la cordillera de los Frailes. 3. El corte más alto de los ferrocarriles bolivianos. 4. Una parte de la línea de Río Mulatos a Potosí. 5. A toda máquina por las cumbres nevadas. 6. El tren atraviesa en la fatigosa carrera de vastas llanuras de nieve.” (Alarcón, 1925: 52)

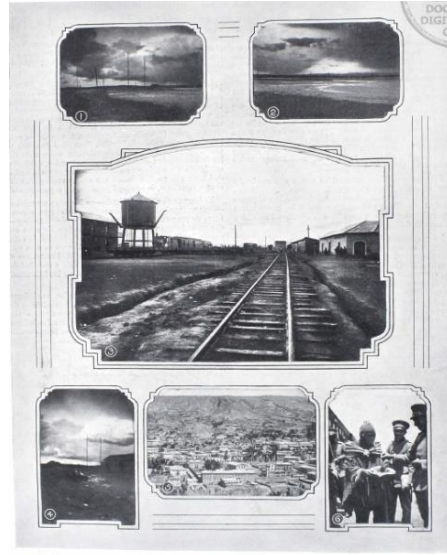


Figura 9. “1. Viacha. Algunos postes de la instalación radiográfica. 2. Un panorama del Altiplano. 3. Viacha. Estación de la Peruvian. 4. Viacha Estación radiográfica 5. La llegada a La Paz. Avenidas rectilíneas, bordeadas de árboles y arbustos; techos rojizos matizando el azul plumizo que corona los edificios; casa altas y presuntuosas, otras chatas y humildes. 6. Viacha. La caridad militar” (Alarcón, 1925: 14)

Ahora bien, a toda esta construcción visual debemos sumar un elemento más que está presente durante todo el álbum: Tiahuanacu. Tal como Cristelli (2004) y Martínez (2013a; 2013b) han enfatizado, hay ciertas imágenes que muestran a habitantes de pueblos indígenas conjunto a ruinas arqueológicas Tiahuanacu, que el álbum da por llamar “pre-históricas”. Es cierto que dichas imágenes no se articulan exitosamente con aquellas que apuntan a mostrar el avance de la modernización capitalista en Bolivia, sino que las mismas son recluidas a un pasado imaginario que actúa en tanto mito fundante de la nación. La “cultura Tiahuanacu” es el elemento que construye el álbum como el sustrato común de los pueblos aimaras y quechuas.

A este respecto, debemos mencionar que nuestro álbum contiene, justamente, un capítulo específico denominado “Pre-historia boliviana”, escrito por Belisario Díaz Romero, intelectual que el documento describe, en una de sus primeras páginas, como “médico, profesor, escritor, arqueólogo, director general de Estadística y propaganda geográfica” (Alarcón, 1925: v). Dicho autor ya contaba con un extenso libro denominado *Tiahuanacu: Estudio de Prehistoria Americana* (1906), que trata sobre sobre la conformación de dicha “civilización”. Allí Romero sostiene la hipótesis de que fueron los *Kollas*, raza de herencia “aria”, quienes fundaron Tiahuanacu, siendo que ésta última

fue conquistada por los aimaras-quechuas, razas de origen mongol (1906: 108 y ss.). Citamos uno de sus pasajes más ilustrativos, en donde afirma con vehemencia que:

por motivos que no admiten ya más discusión [...] nuestros grupos étnicos aymara-kechuas [...] son necesariamente de origen mongólico, como se ha encargado de demostrarlo la protohistoria, la enología, la antropología, la filología y aun la ética y la sociología. ¿Quiérense (sic) pruebas? Las hay abundantes" (1906: 132)

En el ensayo que Díaz Romero escribe en nuestro álbum, se resume la tesis que ha desarrollado extensamente en su libro, puntualizando nuevamente la idea de que aimaras y quechuas son pueblos de una misma raza, "razas hermanas" o una "raza mixta": "esta raza mongólica [refiriéndose a los aimaras] se mezcló y mestizó con los *kollas* conquistados, resultando de esta fusión étnica la raza andina por excelencia, que es la aymara-kechua." (Alarcón, 1925: 140)

Es en dicho capítulo de nuestro álbum en donde se integran las imágenes de las ruinas (Fig. 10). Sin embargo, todo el álbum se "adorna" con ilustraciones y motivos Tiahuanacu, que acompañan tanto a las imágenes como a los diferentes textos, ilustrados por el artista Emilio Amoretti. De hecho, las ilustraciones que acompañan la portada y primera página del álbum hacen referencia a la "Puerta del Sol" y otros motivos de la cultura Tiahuanacu (Fig. 11):

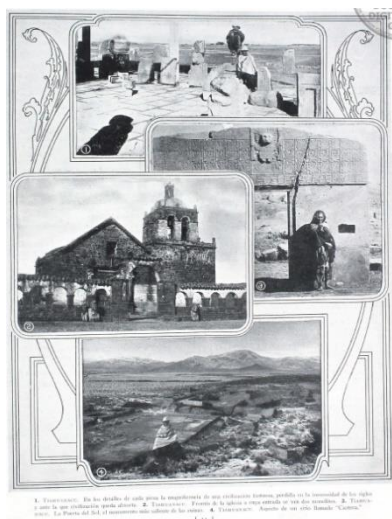


Figura 10. "1. Tiahuanacu. En los detalles de cada pieza la magnificencia de una civilización fastuosa, perdida en la inmensidad de los siglos y ante la civilización queda absorta. 2. Tiahuanacu. Frontis de la iglesia a cuya entrada se ven dos monolitos. 3. Tiahuanacu. La Puerta del Sol, el monumento más saliente de las ruinas. 4. Tiahuanacu. Aspecto de un sitio llamado 'Cantera'" (Alarcón, 1925: 11)



Figura 11. Primera página del álbum, inspirada en la "Puerta del Sol" y con otros motivos de la cultura Tiahuanacu. (Alarcón, 1925: 1)

En esta dirección, tal como expresa acabadamente Paz Moscoso (2019), la iconografía y estética Tiahuanacu cobró gran importancia en el ambiente artístico y cultural de Bolivia a comienzos de la década del 20. A partir de ella, vanguardias artísticas y literarias, sumadas a distintos cineastas y arquitectos encontraron

un nuevo paradigma cultural como modelo hegemónico tras los desastres de la Primera Guerra Mundial [...]. A nivel local, la conmemoración del centenario de la Independencia y las tensiones bilaterales en los albores de la Guerra del Chaco impulsó un nacionalismo y patriotismo exacerbado que halló en Tiwanaku la narrativa de un pasado edificante y de un país fuerte. (Paz Moscoso, 2019:1)

A partir de la reactualización de dichos elementos de la iconografía Tiahuanacu es que el álbum logra concluir su dispositivo visual: aimaras y quechuas son parte de un mismo pasado, "desprendimientos" de la cultura Tiahuanacu. Y, a su vez, es dicha cultura la que articula las distintas "partes" de la nación boliviana, construyendo así una totalidad imaginaria.

Volvamos, entonces, a replantear algunos de nuestros interrogantes. Luego de ver el peso que ha tenido en el álbum el dispositivo visual tendiente a "homogeneizar" a aimaras-quechuas ¿Es posible entonces, afirmar que en el álbum simplemente operó una estrategia de invisibilización y reclusión a un pasado prehistórico de la mayoría indígena? ¿O bien es preciso afirmar que el álbum no sólo invisibilizó, sino que apuntó a producir (o es parte de) cierto dispositivo visual en torno a la cuestión indígena?

5. Conclusiones

Nuestra hipótesis principal, a lo largo del escrito, afirma que, en nuestro álbum, no sólo operó una estrategia de invisibilización de aimaras y quechuas, sino que el documento se asienta sobre un "dispositivo visual" que plantea la indistinción entre ambos pueblos. A partir de ello, las clases gobernantes pudieron esgrimir la idea de un sólido sustrato homogéneo sobre la cual sentar su proyecto de nación. Para ello fue fundamental la alusión al "pasado Tiahuanacu", como lazo que "une" a toda la sociedad boliviana: reflejándose ello en la permanente utilización de sus motivos iconográficos en nuestro álbum.

Vimos, además de ello, cómo el dispositivo visual del álbum se asienta sobre dos concepciones cruciales: la *fisiognomía del paisaje*, atribuible a Humboldt y las hipótesis de d'Orbigny. A partir de ello, el álbum recurre a imágenes de entornos y paisajes sustentadas, además, en la figura del "fotógrafo viajero", el cual puede enhebrar las

distintas partes de un vasto territorio a través de sus imágenes. Ello contribuye a la construcción de una totalidad orgánica que engloba a toda la sociedad boliviana, tanto de sus recónditas regiones (en dónde todavía se observa poco avance de la modernización) como de las urbes más pujantes.

Para ello, el álbum precisó desmontar y discutir con otro universo de imágenes y/o dispositivos visuales que abonaban la idea de que aimaras y quechuas eran razas "diferentes". Dicha construcción "tipológica de la diferencia", como vimos, se refleja en la mirada de Chervin: en su trabajo, las imágenes tienden a particularizar y visibilizar las supuestas diferencias corporales entre los pueblos en cuestión. Frente a ello, el álbum monta un dispositivo visual que no se interesa por la particularización de las diferencias de los pueblos indígenas, sino lo contrario.

Ahora bien, es preciso remarcar que no hemos integrado en el presente escrito otros textos fundamentales para abonar o matizar nuestra hipótesis. Por ejemplo, no hemos aludido a los trabajos de uno de los "intelectuales" más importantes de la época como Arthur Posnansky, figura fundamental en la Bolivia de la primera mitad del S XX. Es interesante observar que Posnansky también sostenía la tesis de que, tal como lo expresa el título de su obra más emblemática, Tiahuanacu era la "cuna del hombre americano". Creemos que el álbum está influenciado por las ideas de dicha personalidad, si bien su gran obra es posterior a nuestro álbum.

Asimismo, nuestra hipótesis también se vería refinada si consideramos las mismas ideas que tenía el presidente Bautista Saavedra sobre la cuestión indígena. Su formación como sociólogo le permitió reflexionar acabadamente sobre la cuestión. Por ejemplo, en una de sus obras más importantes, *El Ayllu* (1903), es manifiesto el interés del autor por reflexionar sobre el parentesco entre aimaras y quechuas, no sólo en términos raciales sino "sociales": se trataba de pensar la capacidad gregaria de dichos pueblos en vistas a la construcción de lazos comunitarios. Bautista Saavedra cita incluso directamente a d'Orbigny afirmando que este último "después de investigaciones «perseguidas con constancia por todas las latitudes y bajo todas las temperaturas» sobre *el hombre americano*, sostuvo la convicción íntima, fruto de veinte años de observaciones, que «entre los hombres no hay más que una sola y misma especie»" (1903: 7). Creemos que todas estas influencias estaban manifiestamente operando en la construcción visual de nuestro álbum: la preocupación era "crear" lo social, y a ello las imágenes sirvieron. En otras palabras, la invisibilización de aimaras y quechuas no se trató sólo de una "exclusión" —aunque parezca paradójico— sino también de su asimilación e integración a la construcción imaginaria de la nación.

Por otro lado, debemos remarcar que nuestro estudio del álbum ha sido incompleto: sólo nos hemos centrado en las imágenes que acompañan al capítulo de

"Bolivia Pintoresca" y/o aquellas que integran los capítulos dedicados a la descripción de cada uno de los departamentos bolivianos, dado que allí creemos que se observa con mayor claridad la idea de nación que las clases gobernantes intentaban imponer. Ahora bien, por supuesto que el álbum (y sus imágenes) no se agota en dicho punto. Otras de las imágenes más sobresalientes del mismo son las que refieren a las "galerías sociales": en dichas imágenes sí observamos retratos de mujeres pertenecientes, en su mayoría, a los estratos pudientes de la sociedad boliviana. Es interesante observar que distintos motivos e ilustraciones inspirados en la iconografía Tiahuanacu enmarcan dichas imágenes, como queriéndolas integrar al dispositivo visual que hemos descripto.

Sin embargo, somos conscientes que las éstas últimas imágenes merecen un estudio particularizado, para observar si allí no operan, en mayor medida, otros dispositivos visuales. Como primera impresión, es evidente que dichas fotografías conllevan el formato típico de las *cartes de visite*, a las cuales hemos aludido brevemente. Resta interrogarnos por los alcances de dicha construcción visual y el porqué del particular énfasis en la imagen de la mujer. Asimismo, el nombre mediante el cual el álbum designa a dichas fotografías ("galerías sociales"), merece también un análisis pormenorizado: ¿cómo se integran las "galerías sociales" al dispositivo *fisiognómico paisajista* que hemos identificado? ¿Se trata de una "articulación" entre ambos dispositivos o la convivencia superpuesta de dos "redes" visuales?

Por último, tampoco hemos reflexionado acabadamente sobre la noción de "raza". Es importante destacar las conclusiones de Poole sobre dicho "estrato" y no desprender "mecánicamente" a la dimensión racista de su visualidad: "la visión y la raza [son] características autónomas, aunque relacionadas, de un campo epistémico en el cual el conocimiento se ha organizado alrededor de principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia." (2000: 24).

En definitiva, nuestra intención durante el escrito fue problematizar la construcción visual de la nación en el álbum, entendiendo que en el mismo se montó un dispositivo visual mas vasto y complejo respecto a la cuestión indígena: el cual no sólo operó a partir de cierta invisibilización de las imágenes de dichos pueblos sino a partir de una estrategia que tienda a la asimilación de los mismos, edificándolos como uno de los mitos fundantes de la nación boliviana: una estrategia de *reimaginación* por parte de las elites gobernantes.

6. Bibliografía

AGAMBEN, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? En *Sociológica*. 26 (73), 249-264.

ALARCÓN, J. (Dir.) (1925). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. La Paz: The University Society Inc.

ANDERMANN, J. (2014). Orden visual y economía política: museo y colección como aparatos de Estado. En Schuster (ed.), *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Universidad del Rosario: Bogotá.

ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.

ASTRADA, C. (2007 [1963]). *Tierra y Figura y otros escritos*. Buenos Aires: Las cuarenta.

BACZKO, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión

BHABHA, H. (2000). Narrando la nación. En Fernandez Bravo comp. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial

BOEHM, G. (ed.) (1996). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink.

— (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En A. García Vargas (Ed.). *Filosofía de la imagen*. (58-70) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BREA, J. (2005). *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

— (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal

BRIDIKHINA, E. (2010). La propaganda política y creación del nuevo lenguaje festivo en los primeros años de la república de Bolivia: rupturas y continuidades. En *Espacio, Tiempo y Forma* (22). 235-255.

CAGGIANO, S. (2012). *El sentido común visual: disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

CAMPI, A. (2006). *Nación: Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CARUGATI, G. y PALMONARI. (1991). A propósito de las representaciones sociales. *Arthropos*. 124, 35-39.

CHERVIN, A. (1908)

CRISTELLI, S. (2004) Bolivia en el primer centenario de su ceguera. La centralidad de la cultura visual en el proceso de construcción de la identidad nacional. *Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y fotográficos*. (10) 251-270.

DELANNOI, G. y TAGUIEFF, P. (Comps.) (1993). *Teorías del nacionalismo*. Barcelona: Paidós.

DELEUZE, G. (1987). *Foucault*. Barcelona; Paidós

—(1990). *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.

DÍAZ ROMERO, B. (1906). *Tiahuanacu. Estudio de prehistoria americana*. La Paz: Imprenta Artística de Castillo y C.

— (1925). Prehistoria boliviana. En J. Alarcón (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. (139-144). La Paz: The University Society Inc.

D'ORBIGNY, A. (1839). *L'homme Américain. (De l'Amérique Méridionale)*. Paris: Chez Pitois- Levrault et Ca.

DOMÈNECH, J. (2006). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2008). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC

ELKINS, J (2009). Un seminario sobre teoría de la imagen. En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (7), 131-173. https://letraspalabrastextos.weebly.com/uploads/1/4/2/7/14270166/james_elkins_un_seminario_sobre_la_imagen.pdf

FERNANDEZ BRAVO, A. (Comp.) (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.

FOUCAULT, M. (2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GOBINEAU. (1937). *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. Barcelona: Apolo.

KÖNIG, H. (2014). La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas. En Schuster, ed. *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Universidad del Rosario: Bogotá

MARTÍNEZ, F. (2013a) Monumentos de papel. Las obras conmemorativas publicadas en México y Bolivia en el primer centenario de su independencia. *Revista Boliviana de Investigación* (10), pp. 47-90.

— (2013b) "Fiestas patrias y cívicas: sus avatares como instrumentos políticos de inclusión-exclusión (1825-1925)". *Estudios Bolivianos*. (19) 113-136.

MARTÍNEZ, L. (2019). *Cultura visual: la pregunta por la imagen*. Buenos Aires: Sans Soleil.

MELLADO, L. (2008). Aproximaciones a la idea de nación: convergencias y ambivalencias de una comunidad imaginada. *Alpha*. 26, 29-45.

MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós

MITCHEL, W. (2005). No existen medios visuales. En J. Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (17-25). Madrid: Akal.

— (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

— (2016) *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Capital Intelectual: Bs. As.

— (2017). *¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil

LOZA, J. (2012a). La nación desde la experiencia: multiplicidad e identidad en México. *Cuadernos Inter.c.a.mbio*. 10, 49-69.

—(2012b). Consideraciones sobre la cuestión de la nación. los procesos de construcción de ideas nacionales en Argentina, Uruguay y México. *Foro Internacional*, LII, 1, 161-191. Recuperado de: <https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/2084/2074>

PAZ MOSCOSO, V. (2019) Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias. *Revista Ciencia y cultura*. 23, (43), 120-142. Disponible en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232019000200007&lng=es&nrm=iso. ISSN 2077-3323.

PERES CAJÍAS, G. (2016). La comunidad imaginada del mar perdido. Reflexiones sobre la construcción de la identidad boliviana. *Revista de estudios bolivianos*. 26

POOLE, D. (2000). *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, casa de estudios sobre socialismo.

PRADA, D. (2017). La pola, alegoría de la nación: Memorias y silencios en las representaciones de Policarpa Salavarrieta. En Schuster, s.; Hernández Quiñones, O (comps.). *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Universidad del Rosario: Bogotá

QUEREJAZU LEYTON, P. (2016). Miradas desde la otredad. La construcción de la imagen de Bolivia en la obra fotográfica de Luigi Doménico Gismondi. *Diálogo Andino*. 50, 75-84.

RAMIREZ MALDONADO, C. (2017). Fragmentando la unidad: análisis de la representación territorial chilena en el atlas de 1854. En Schuster, s.; Hernández Quiñones, O (comps.). *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Universidad del Rosario: Bogotá

RIVERA CUSICANQUI, S. (1985). Apuntes para una historia de las luchas campesinas en Bolivia (1900-1978). En González Casanova (Ed.) *Historia política de los campesinos latinoamericanos*. (146-207). Siglo XXI: Buenos Aires.

— (2005) Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el Álbum de la Revolución. *Tinkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*. 19, 133-156

— (2015) *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón: Bs.As.

SAAVEDRA, B. (1906). *El Ayllu*. La Paz: Velarde, Aldazosa y Ca.

SACHS-HOMBACH, K. (2001). *Bildbegriff und Bildwissenschaft*. Saarbrücken: Verlag St. Johann

SÁNCHEZ BUSTAMANTE, D. (1925). Estudio preliminar. En J. Alarcón (Dir.). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. (x-xvii). La Paz: The University Society Inc.

SCHUSTER, S. (2014) *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Universidad del Rosario: Bogotá

SCHUSTER, S.; HERNÁNDEZ QUIÑONES, O. (2017). *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Universidad del Rosario: Bogotá

VAUDAY, P. (2009). *La invención de lo visible*. Letra nómada: Buenos Aires.

VERNIK, E. (2016). *La idea de nación. Ensayos sobre Max Weber, Hannah Arendt, Carlos Astrada, Frantz Fanon, José Aricó, Niklas Luhmann y Rodolfo Stavenhagen*. Buenos Aires: Biblios

VERNIK, E.; SALVI, V. Y LOZA, J. (2008). *Imágenes de la nación y la globalización. La posibilidad de explorar representaciones de la nación desde la recepción de discursos televisivos*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, Buenos Aires. URI: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/102667>

—(2009). *Imaginarios de la Nación y la globalización. Representaciones de la idea de Nación en discursos contemporáneos*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.