

El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y “galerías sociales” en el *Álbum del Centenario* (Bolivia, 1925)

Federico Ignacio Fort
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

El presente texto apunta a reflexionar sobre un tipo particular de imágenes: retratos de mujeres burguesas, que aparecen agrupados bajo el tópico de “galerías sociales”. Dichas fotografías, se integran en una gran obra (publicada en 1925, en La Paz) denominada *Bolivia en el primer centenario de su independencia* o *Álbum del Centenario*, justamente por la gran cantidad de fotografías que contiene (Martínez, 2013a).

En este marco, el artículo indaga sobre el modo en el que son presentados dichos retratos de mujeres burguesas, en el álbum mencionado, a partir de tres grandes preguntas: ¿por qué se realizó tal hincapié en el rostro de mujeres burguesas?, ¿por qué el álbum agrupa dichos retratos bajo el nombre de “galerías sociales”? y, por último, ¿qué relación existe entre las fotografías de las mujeres burguesas, puntualmente de sus rostros, y la idea de nación en la “Bolivia del Centenario”?

De esta forma, el artículo sostiene que las fotografías de retratos de mujeres burguesas, en su articulación con fotografías paisajísticas, han sido de gran importancia para la elite gobernante boliviana de la época en vistas de cimentar cierto ideario nacional, que junto a la estética Tiwanaku, adquirió “matices autóctonos”.

Palabras clave: retrato; Bolivia; nación; álbum; fotografía.

Abstract

This text aims to reflect on a particular type of images: portraits of bourgeois women, which appear grouped under the topic of "social galleries". These photographs are integrated into a large book (published in 1925, in La Paz) called *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* or *Álbum del Centenario*, precisely because of the large number of photographs it contains

Within this framework, the article inquires about the way in which said portraits of bourgeois women are presented, in the aforementioned album, based on three major questions: why was such emphasis placed on the faces of bourgeois women? Why does the album group these portraits under the name of “social galleries”? And, finally, what relationship exists between the photographs of bourgeois women, specifically of their faces, and the idea of nation in the "Bolivia del Centenario"?

In this way, the article argues that the photographs of portraits of bourgeois women, in their articulation with landscape photographs, have been of great importance for the Bolivian ruling elite of the time in order to cement a certain national ideology, which together with the Tiwanaku aesthetic, acquired “autochthonous nuances”.

Keywords: portrait; Bolivia; nation; album; photography.

Resumo

Este texto pretende refletir sobre um tipo particular de imagens: os retratos de mulheres burguesas, que aparecem agrupados sob o tema das “galerias sociais”. Estas fotografias estão integradas numa grande obra (publicada em 1925, em La Paz) denominada *Bolívia no primeiro centenário da sua independência* ou *Álbum do Centenário*, precisamente pelo grande número de fotografias que contém (Martínez, 2013a).

Nesse quadro, o artigo indaga sobre a forma como os referidos retratos de mulheres burguesas são apresentados, no referido álbum, a partir de três grandes questões: por que tanta ênfase foi dada aos rostos de mulheres burguesas? Por que o álbum agrupa esses retratos sob o nome de “galerias sociais”? E, finalmente, que relação existe entre as fotografias de mulheres burguesas, especificamente de seus rostos, e a ideia de nação na “*Bolívia do Centenário*”?

Desta forma, o artigo defende que as fotografias de retratos de mulheres burguesas, em sua articulação com as fotografias de paisagem, foram de grande importância para a elite dirigente boliviana da época no sentido de cimentar uma certa ideologia nacional, que juntamente com o Tiwanaku estética, adquiriu “nuances autóctones”.

Palavras-chave: retrato; Bolívia; nação; álbum; fotografia.

1. Introducción

El presente texto apunta a reflexionar sobre un tipo particular de imágenes: retratos de mujeres burguesas, que aparecen agrupados bajo el tópico de “galerías sociales”. Dichas fotografías, se integran en una gran obra denominada *Bolivia en el primer centenario de su independencia o Álbum del Centenario*¹, justamente por la gran cantidad de fotografías que contiene (Martínez, 2013a). La misma ha sido publicada en 1925, en conmemoración y homenaje al centenario de la entonces llamada “República de Bolivia”. Fue dirigida por J. Ricardo Alarcón, financiada y editada por *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 republicano Bautista Saavedra (1921-1925)².

Ahora bien, es preciso advertir que a lo largo de las últimas tres décadas, se comenzó a conformar un nuevo campo en lo que hace a los estudios sobre las imágenes (Mitchell, [1994] 2009; Boehm, 1996), el cual marca una clara ruptura con las posiciones textualistas y semióticas que tienden a “interpretar” a la imagen, subsumiendo el “ícono” al “logos”³. Si bien las ciencias sociales tienen cierta tradición en lo que hace a la utilización de imágenes en tanto recurso u objeto de sus investigaciones, con recepciones dispares en las distintas disciplinas (Cabrera y Guarín, 2012), la ruptura introducida por lo que autores como Boehm (1996) y Mitchell (2009) han denominado, respectivamente, *giro icónico* o *pictorial*, ha renovado las herramientas y el enfoque que, desde nuestras disciplinas, podemos aplicar al estudio de las imágenes. En definitiva, las imágenes comienzan a ser pensadas como pasibles de producir sentidos a partir de medios “icónicos” (Boehm, 1996; 2011)⁴.

En esta dirección, en el marco del presente trabajo, prescindiremos de un abordaje semiótico para el estudio de las imágenes y adoptaremos el supuesto de considerarlas en función de su agencia icónica (Bredenkamp, 2018). En otras palabras, entenderemos a las fotografías a explorar, antes que como “meras representaciones”, como productoras de sentidos e identidades: fundamentalmente en lo que concierne a la construcción de una determinada idea de nación (Vernik, 2016) y, al mismo tiempo, de un orden social y visual.

¹ Denominación que utilizaremos de aquí en adelante.

² Asimismo, el presente texto se encuentra en el marco de una investigación doctoral más amplia, financiada por una beca doctoral UBACyT, en donde se estudian producciones visuales desde la estatalidad boliviana, en el periodo 1925-1952, en lo que concierne a la edificación de un determinado orden visual y ciertos imaginarios respecto a la nación. En dicha investigación se hace hincapié en tres grandes momentos de la historia boliviana: el centenario de la “República de Bolivia” (1925), la Guerra del Chaco (1932-1935) y la Revolución boliviana de 1952.

³ 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”. Los primeros tienen por objeto a la “cultura visual”, la cual 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). 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 Bredenkamp (2017).

⁴ 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 Mitchell (2005; 2009; 2015) quien entiende que todo medio es “mixto” y que, por tanto, los medios puramente “visuales” no existen.

1.1 Breve caracterización del gobierno de Bautista Saavedra (1921-1925)

Si bien no es nuestra intención establecer una vinculación unidireccional entre las características sociopolíticas del gobierno de Bautista Saavedra, los “idearios de nación” que dicho gobierno buscaba estimular y las fotografías que han integrado el *Álbum del Centenario*, es menester destacar algunas novedades que dicho gobierno ha introducido en la estatalidad boliviana de la época y que influyen en la visualidad del álbum.

Tal como afirma Irurozqui Victoriano (1994), el gobierno de Bautista Saavedra introdujo un cambio en las relaciones de poder de la elite gobernante y los sectores subalternos: los vínculos entre ambos actores no sólo se sostuvieron a partir de la represión sino “por medio de una política consensual que involucró a los sectores subalternos hasta el punto de hacerlos definidores de su propia subordinación” (p. 139). En esta dirección, según la autora, hay tres cuestiones centrales que definen a la estatalidad durante el gobierno de Saavedra: 1) el proyecto de un “Estado autónomo”, 2) un discurso “cooperativista” y 3) la asunción de la representatividad de los sectores populares (pp. 139-140).

Si bien, desde nuestra perspectiva, matizamos ciertas relaciones un tanto esquemáticas que Irurozqui Victoriano (1994) introduce entre “Estado” y “sectores subalternos”, sí es cierto que los tres aspectos descritos por la autora ponen de manifiesto una cuestión esencial: no solo se trató, durante el gobierno republicano de Saavedra, de una novedosa reconfiguración de la estatalidad (en sus nuevas formas de relacionarse con la emergente “cuestión social”) sino de ciertos cambios que hacen a los idearios nacionales con los que las élites bolivianas buscaban legitimar sus intereses.

En este sentido, Bautista Saavedra apuntaba a que el Estado se convierta en un actor “autónomo” (en el sentido de arbitrar entre distintos intereses en pugna, incluso al interior de la propia élite) y deje de ser un mero instrumento de la clase dominante —en donde era usual que el mismo se viera reducido a disputas y particularismos regionales.

En otras palabras, la élite gobernante republicana buscaba que el Estado conduzca un (nuevo) proceso de nacionalización. Así,

la élite paceña dejó de lado su apariencia de élite regional y adquirió un matiz nacional, a la vez que La Paz pasó de ser la sede de la élite hegemónica de un gobierno representativo de todos los departamentos del país (p. 141).

De todo ello se desprende, en definitiva, que el gobierno de Bautista Saavedra inaugurara una etapa reconfiguración de los idearios de nación bolivianos. Dicha cuestión también es remarcada con fuerza por Stefanoni, el cual entiende al periodo abierto por el “Centenario de la República de Bolivia” (1925) como de una

intensa disputa por la nación—en la que irrumpieron con fuerza la cuestión social y la búsqueda de las raíces “antiguas” de Bolivia, lo que no pareció contradictorio con la necesidad de rejuvenecer la nación— en un “magma” antiliberal e inconformista que puso en crisis el Estado oligárquico en paralelo a la emergencia

de nuevos actores: universitarios radicalizados, obreros clasistas, jóvenes militares nacionalistas y mujeres feministas (2014: 14).

Veremos que muchas de esas cuestiones, puntualmente la “búsqueda de las raíces antiguas de Bolivia” o la irrupción de nuevos actores sociales, tales como los feminismos, han influido fuertemente en las imágenes de nuestro álbum.

1.2 El *Álbum del Centenario*

Como expusimos anteriormente, el *Álbum del Centenario*, es una gran obra de, aproximadamente, 1140 páginas que contiene una gran cantidad de fotografías acompañadas de diversos escritos (la mayoría de ellos son “monografías”) de distintos intelectuales, abogados, periodistas, diplomáticos o funcionarios bolivianos. La obra —además de servir como “homenaje” al primer centenario—expresa (en su introducción) dos grandes objetivos a alcanzar: por un lado, servir como “fuente de consulta fidedigna y autorizada para el extranjero que la necesite” (Alarcón, 1925: 1) y, asimismo, “la misión de estimular en los nacionales el amor y el conocimiento de su patria” (p. 1).

Es decir que el álbum no sólo busca construir visualmente a Bolivia para el “exterior” sino que también intenta construir sentimientos de “pertenencia” hacia el interior del país. Ello se ve, además, reforzado por un tercer objetivo de índole “pedagógico”: la obra “está destinada a ser en cada hogar el maestro que instruya a los pequeños acerca de las cuestiones de su patria” (p. 1). Creemos que para la conjunción de los tres objetivos⁵ explicitados en la introducción de la obra, las imágenes han sido un elemento primordial.

Por otro lado, respecto a la estructuración de la obra, la publicación comienza, luego de la breve introducción y del “estudio preliminar”⁶, con el capítulo “Bolivia pintoresca”, en donde se ponen de manifiesto variadas fotos de paisajes bolivianos (fig. 1), tomadas por uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX de dicho país: Rodolfo Torrico Zamudio⁷.

⁵ Es interesante destacar que Martínez (2013a) afirma que la obra tenía un “triple objetivo didáctico” (p. 66), característica que la autora también identifica en otra publicación similar, de 1910, realizada por el Estado mexicano, denominada: *México en el centenario de su Independencia 1910: Álbum gráfico de la República Mexicana*.

⁶ El mismo es escrito por Daniel Sánchez de 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.

⁷ Por último, respecto a la circulación de la obra, Martínez (2013a) destaca que si bien no se puede determinar con precisión cuántos números se han vendido, “los diarios de la época mencionan el éxito de la distribución de la obra” (p. 65).



Figura 1. Paisajes bolivianos (Alarcón, 1925, pp. 3-4)

Luego de dicho “capítulo”, compuesto por numerosas fotografías, la obra explicita su visión histórica sobre el “origen” del país andino según una “progresión cronológica” (Martínez, 2013a), que va desde la “prehistoria boliviana” hasta el siglo XX. A través de dicha mirada, el álbum describe diversas temáticas como la geografía, fauna y flora del país, así como también aspectos políticos de Bolivia: para la construcción de dicho relato, las fotografías ocupan un rol central.

Todo ello constituye, aproximadamente, la primera mitad del álbum. La segunda parte de la obra se compone de diversos escritos monográficos que describen a cada departamento boliviano en particular: y, lo fundamental para nosotros, es que, por cada departamento boliviano, encontraremos una “galería social” (fig. 2), compuesta por variados retratos de mujeres burguesas, que lo “describe”.



Figura 2. Retratos de mujeres que componen una de las páginas de la “Galería social de la paz” (Alarcón, 1925, p. 943)

En otros términos, encontramos, por lo menos, dos grandes series (o bien “corpus”) de imágenes que componen la visualidad de la obra: paisajes y retratos. Respecto a los primeros, hemos observado en otros trabajos⁸, cómo el álbum intenta construir el “paisaje” de una Bolivia “moderna”. Así, las fotografías buscan edificar una Bolivia “unificada”, en donde sus vastos y remotos territorios se conviertan, justamente, en “paisaje”: es decir, en un espacio con una determinada historia e identidad compartida. Tal como afirma Rivera Cusicanqui (2015) —respecto a otra de las obras de gran importancia en la cimentación de los imaginarios nacionales en Bolivia⁹— “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).

Ahora bien, en nuestro *Álbum del Centenario* (1925), dichas fotografías paisajísticas no operan “solas” en la tarea de construir las imágenes de la nación centenaria boliviana, sino que se articulan —como mencionamos— con una gran cantidad de retratos, puntualmente, de mujeres de clases medias y altas de la sociedad boliviana de la época.

Sin embargo, tal como afirma Cortés-Rocca (2011), dicha articulación entre paisaje y retrato no es novedosa en lo que se refiere a la construcción, en imágenes, de las

⁸ Para ver un estudio pormenorizado de la función que adquieren las fotografías paisajísticas en el álbum se sugiere ver Fort (2021).

⁹ Aquí nos referimos al *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*, realizado a mediados del siglo XIX por Melchor María Mercado.

naciones modernas: “la diferencia entre el retrato y la fotografía paisajística no es tan profunda. El paisaje se presenta como el rostro visible y emblemático de una colectividad” (p. 109).

En este marco, entonces, el presente trabajo indaga sobre el modo en el que son presentados dichos retratos de mujeres burguesas a partir de tres grandes preguntas: ¿por qué se realizó tal hincapié en el rostro de mujeres burguesas?, ¿por qué el álbum agrupa dichos retratos bajo el nombre de “galerías sociales”? y, por último, ¿qué relación existe entre la imagen de la mujer, puntualmente de su rostro, y la idea de nación en la “Bolivia del Centenario”?

2. Breve estado de la cuestión: sobre la vinculación entre imaginarios, visualidad y nación

Si bien el campo de estudios que se interroga entre los vínculos entre “imaginarios sociales” (entendidos éstos fundamentalmente desde una matriz, a diferencia nuestra, “narrativa”¹⁰) y la nación es muy vasto (por sólo citar algunos textos clásicos: Anderson, 1991; Baczco, 1991; Bhabha, 2000), nos interesa partir aquí utilizando la terminología de Vernik (2016), a partir del constructo “idea de nación” y vincularlo con un aporte puntual de W. J. T Mitchell. En esta línea, el autor estadounidense afirma que 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 (2016: 29).

De esta forma, podemos resumir que nuestro punto de partida se enmarca en la articulación entre dicha “idea de nación” y el “ver la nación”, como si ésta última debiera operar en el terreno visual para constituirse como tal.

Ahora bien, en esta línea —y específicamente respecto a Latinoamérica— parecen ir los aportes de Schuster (2014) y Schuster y Hernández Quiñones (2017). Justamente, dichos autores 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 renovado interés por parte de la academia para pensar dichos procesos de conformación de las identidades nacionales.

En dicha línea, también encontramos las compilaciones de ensayos de Andermann y Rowe (2004), en donde se reflexiona sobre el “poder de las imágenes” respecto a la estatalidad, memorias y ciertas “iconografías” latinoamericanas. Y, en vinculación a dicho texto, también se destaca el trabajo de González Stephan y Andermann (2006). En este último se presentan artículos que reflexionan sobre la incidencia de la cultura visual, las exposiciones estatales, festividades centenarias y la museística en los

¹⁰ Además de ello, también es recurrente encontrar en ese tipo de análisis el término “representación” para referirse a los imaginarios sociales respecto a la nación. Desde nuestro enfoque, tal como expresamos, entendemos a las imágenes no tanto a partir de lo que “representan” sino a partir de su agencia icónica, es decir, las pensamos a partir de cierta “metafísica de la presencia”.

procesos de construcciones nacionales latinoamericanas al calor del avance de la modernidad¹¹.

A su vez, nos resulta de gran importancia mencionar los aportes, en específico, de Paola Cortés-Rocca (2011), quién estudia puntualmente cómo la fotografía ha sido una tecnología central en los procesos de construcción de los Estados Nación modernos (como por ejemplo, el caso argentino). En ese sentido, la autora destaca fundamentalmente la importancia de las imágenes paisajísticas y los retratos: como hemos mencionado, dos aspectos centrales en las imágenes que componen nuestro álbum¹².

2.1 Antecedentes específicos

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 importancia que adquieren las imágenes en la construcción de la comunidad, la nación y el orden en dicho país. Las producciones imaginarias 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, Rivera Cusicanqui (2010; 2015) no pone el acento en la producción de imágenes desde las elites estatales¹³, sino que estudia otras expresiones, como el dibujo, la pintura y el cine. Siguiendo dicha perspectiva, Querejazu Leyton (2016) estudia “la construcción de la imagen de Bolivia” a partir de la obra fotográfica de Domenico Gismondi, fotógrafo de origen italiano que retrató en su trabajo paisajes, habitantes, industrias de Bolivia y retratos presidenciales durante la primera mitad del siglo 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.

En este mapeo de textos, es menester destacar que el campo de estudios sobre la producción de imágenes desde la estatalidad boliviana es poco explorado. De todas formas, hay importantes aportes que contribuyen a dicha problemática. Por ejemplo, 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. Se analizan allí tanto fiestas cívicas como otros

¹¹ Particularmente, en relación a nuestra problemática, para ver el vínculo entre celebraciones centenarias y la cuestión de la “nación”, recomendamos el texto de Fernández Bravo (2006: 331). Asimismo, para indagar específicamente en la relación entre “imágenes” y nación, sobre todo en lo que hace a la circulación de ciertas “estampas” (como daguerrotipos o litografías) del Brasil de fines del siglo XIX, en el marco de una determinada “economía visual”, sugerimos ver Turazzi (2006: 117).

¹² Asimismo, entre otros, también es interesante destacar el trabajo de Caggiano (2012). En uno de los capítulos de dicho libro, el autor trabaja sobre la construcción del “sentido común visual”, a partir de las dimensiones de “raza”, “clase” y “género”, en “imágenes de circulación pública”, en álbum de fotografías editado por el “Grupo Clarín”.

¹³ 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” (Rivera Cusicanqui, 2005), una producción desde la estatalidad.

“documentos” históricos. Puntualmente, Martínez trabaja con el material estudiado por nosotros en el presente texto, el *Álbum del Centenario* o, si seguimos la denominación que brinda la autora, “monumento de papel” (Martínez, 2013a). A su vez, también debemos destacar al trabajo de Cristelli (2004): dicha autora es una de las pioneras en lo que compete a una reflexión sobre las imágenes del álbum, con su texto titulado *Bolivia en el primer centenario de su ceguera*.¹⁴

Como se infiere del título dado a su texto por Cristelli, ambas autoras trabajan sobre una hipótesis fundamental: la invisibilización de la población indígena en las imágenes del álbum (Cristelli, 2004; Martínez, 2013a; 2013b). El “borramiento” de aimaras y quechuas (por solo nombrar a los pueblos mayoritarios) en las imágenes de este último, 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”:

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).

En este sentido, nos interesa marcar aquí cierto distanciamiento respecto a las hipótesis sostenidas por Cristelli (2004) y Martínez (2013a; 2013b). Si bien compartimos la tesis de la “invisibilización indígena”, debemos resaltar, tal como destaca Vauday (2009), 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” (p. 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: en particular, en este trabajo, nos interesa trabajar con la visualidad construida en torno a los retratos de mujeres burguesas. Justamente esto último, es decir, la indagación sobre el rol que han jugado los retratos de mujeres en el álbum y su posible vinculación con la idea de nación, ha sido un aspecto descuidado en sus análisis.

¹⁴ 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 siglo XX.

3. Nuestra perspectiva: sobre los rostros y retratos fotográficos

Ahora bien, antes de introducirnos en el tratamiento específico de nuestras fotografías, resta delinear, sucintamente, algunos aportes teóricos respecto a la noción de “rostro” así como también a la de “retrato”, sobre todo a partir del surgimiento de la fotografía. Como primera aproximación a la cuestión del rostro, es preciso advertir que diversos autores coinciden en afirmar que el mismo no solo se vincula con la expresión de cierta singularidad de quién lo “porta” sino que, a su vez, a través de él, se expresan las huellas o marcas del medio social y cultural en donde el mismo se inscribe. En palabras de Belting: “queda claro que «el rostro» no se puede entender sólo como una característica individual, pues obviamente está condicionado por las limitaciones sociales” (2021: 6). Asimismo, en forma análoga, Le Breton afirma:

“el rostro único del hombre responde a la unicidad de su aventura personal. No obstante, lo social y lo cultural modelan su forma y sus movimientos. El rostro que se ofrece al mundo es un compromiso entre las orientaciones colectivas y la manera personal en que cada actor se acomoda a ellas” (2010: 16).

No obstante ello, tal como afirma Mazzuchini (2017), con el advenimiento del “individualismo moderno, el rostro se ha convertido en un valor supremo, sagrado, porque tenerlo implica ser reconocido” (2017: 198). En otras palabras, con la modernidad la relación entre rostro e individuo cobra una renovada especificidad¹⁵. Dicha relación será consolidada, por el retrato fotográfico, en donde “el rostro se vuelve emblema de lo que se da a ver” (Cortés-Roca, 2011: 43). En este sentido, el retrato fotográfico servirá, hacia fines del siglo XIX, para la construcción de distintas tipificaciones y registros individuales por parte de los Estados modernos. En dicho periodo, Alphonse Bertillon (encargado del servicio fotográfico de la Prefectura de París) creó la antropometría, la cual era un “sistema de reconocimiento de personas fundado en la medición detallada de altura, pies, manos, narices orejas así como fotografía de frente y de perfil” (Gutiérrez de Angelis, 2017: 2). La antropometría, de la mano de las corrientes positivistas, no solo impactará en nuevas técnicas de control y vigilancia sino que también será adoptada en incipientes disciplinas, como en la sociología y la antropología: en las cuales (fundamentalmente en la segunda) el retrato fotográfico, según las precisas mediciones y reglas antropométricas, servirá como “método objetivo” para la construcción, entre otras cosas, de tipos raciales. En este contexto, también es preciso mencionar que se comienzan a construir los grandes archivos fotográficos oficiales, en donde “la obsesión por la individualidad y la pragmática de la vigilancia estaban en relación directa” (Sánchez Biosca, 2021: 232). Sin embargo, aquí nos interesa marcar otra deriva que hace a la cuestión del retrato fotográfico: no solo la construcción y tipificación de individuos para su control y vigilancia sino el sentido que adquiere el retrato en lo que hace a la construcción del “rostro de un grupo, porque antes de ser el rostro de alguien, el rostro es el rostro del ‘hombre’” (Cortés-Rocca, 2011: 43). De esta manera, los retratos fotográficos serán

¹⁵ Para ver, con mayor detalle, una genealogía del surgimiento del retrato moderno pictórico, antes que fotográfico, en su contraposición y estrecha vinculación con la heráldica y, asimismo, como “medios del cuerpo”, se sugiere ver Belting (2012: 143-175). Asimismo, en dicho texto también sirve para no realizar una rápida equiparación entre el retrato y la sociedad burguesa, dado que dicho “género” tiene una historia anterior a esta última (para reforzar dicha tesis, ver también Belting, 2021: 104).

utilizados, principalmente por la burguesía, como una forma de construcción de identidades de clase.

Estas imágenes, obtenidas no ya en comisarías o misiones antropológicas, no estaban pensadas para integrar los archivos oficiales, sino que eran tomadas en estudios fotográficos privados y, además de ello, era el “individuo” el que pedía ser retratado (a diferencia de la antropometría, el cual somete al individuo a la cámara). Asimismo, dichas fotografías comenzaban a cobrar una fuerte circulación y a constituirse en tanto “mercancías” sujetas al intercambio, sobre todo, a partir del surgimiento de las *cartes de visite*, un nuevo formato fotográfico de 6 x 10 centímetros patentado por André Adolphe Eugène Disdéri:

de manera similar al “capitalismo impreso” descrito por Benedict Anderson, que ayudó a articular los intereses compartidos de sectores de clase al interior de territorios nacionales emergentes, el mercado en expansión de las *cartes de visite* ayudó a modelar los sentimientos de comunidad o igualdad entre las burguesías metropolitanas, los comerciantes provinciales ambiciosos, y las clases alta —y media— de las colonias esparcidas por todo el planeta (Poole, 2000: 141).

Sin embargo, no sólo se trataba de construir, a través de los retratos fotográficos, el “rostro de la burguesía” sino, fundamentalmente, se buscaba mostrar “el rostro de la nación” (Poole, 2000: 177). Tal como expone Cortés-Rocca: “la imagen, más que el retrato de un conjunto de hombres [y mujeres], es el autorretrato del Estado” (2011: 44) (la aclaración entre corchetes es nuestra). Justamente, en dicha articulación entre el retrato, los rostros y la construcción de cierta identidad nacional creemos que se inscriben los retratos de mujeres del *Álbum del Centenario*. Pasemos ahora, por lo tanto, a introducirnos en nuestras fotografías.

4. La Bolivia del Centenario: el rostro de la mujer, el rostro de la nación

Paradójicamente, en contraposición a nuestras observaciones, Gloria Ardaya, socióloga boliviana, titula a una de sus obras como *Política sin rostro: mujeres en Bolivia* (1989). Con ese sugerente título, la autora alude, entre otras cosas, a las dificultades que los diferentes movimientos feministas tuvieron, al menos desde el comienzo del periodo oligárquico (que, según la periodización de la autora abarca desde los inicios del siglo XX hasta la Revolución Nacional de 1952), para darse una “identidad” en tanto “sujeto político”. En sus palabras:

“interesa conocer y establecer el sentido y significado del hacer política desde las mujeres con una identidad negada, no constituida por lo que no son aún sujetos políticos, lo que significa, con mucha frecuencia, retroceder a la situación de objeto, puesto que en la sociedad y en especial en el sistema político no se admite ni se concibe sola a las mujeres” (1989: 12).

Dicha “identidad negada” a los movimientos feministas en Bolivia, según Ardaya, se atribuye —entre otras cosas— a la invisibilización de la “historia oficial” de distintas luchas y sublevaciones feministas, así como también a que “las propias mujeres no han asumido ni valorado esa historia como propia”. De esta forma, la metáfora de la autora, “política sin rostro”, alude a que, si bien la participación y sublevaciones de

distintos “contingentes” de mujeres fueron muy importantes incluso desde los albores de la formación del estado-nación boliviano, su “rostro” ha sido ocultado.

Sin embargo, en función de la gran cantidad de retratos de mujeres, el *Álbum del Centenario* parece imponer, al menos, ciertos reparos a la hipótesis de Ardaya (1989), al menos en lo que respecta al periodo por nosotros aludido¹⁶. Surge entonces una primera cuestión a desentrañar: ¿por qué el *Álbum del Centenario* hace tanto hincapié en retratos de mujeres? ¿Existe una vinculación, en los imaginarios sobre la nación boliviana de dichos años, entre la imagen de la mujer y la imagen de la nación?

En este sentido, creemos que nuestras observaciones, a partir del estudio de las fotografías del álbum, van en la línea de una interesante tesis defendida por Sánchez Canedo (2014) respecto de los imaginarios construidos sobre “la mujer” y su vinculación con la “idea de nación” (Vernik., 2016) en Bolivia durante los siglos XIX y XX. Sánchez Canedo (2014) observa cómo se va dando, en el transcurrir de dichos siglos, un desplazamiento que va “desde una antropomorfización cultural en torno a la idea de padre/pater/patriarca [...] hacia una matriz más feminizada en la conceptualización de nación y de patria” (p. 11). En otras palabras, existe una mutación, según el autor, en los imaginarios de la nación boliviana, desde una imagen del padre/patriarca —que se personificaba en el militar, cura, juez, hacendado etc.) y que tenía como sus “hijos/as” al “pueblo boliviano” (“indios”, negros, mujeres, mestizos-cholos) (pp. 16-17)—, hacia una “fermentación de una matriz femenina en la idea de Nación” (p. 22). Esta última surge hacia finales del siglo XIX, a partir de la recuperación de la memoria histórica respecto de la batalla de San Sebastián (acaecida en 1812).

Además, si sumamos a todo ello el auge, hacia la década de 1920, de agrupaciones feministas de tendencia “liberal” y a una mayor participación de las mujeres en la vida política del país, no es de extrañar que la clase gobernante boliviana utilice retratos de mujeres burguesas. Estos no contribuyen, solamente, a mostrar el posible “nuevo rostro” de la nación boliviana sino que también intentan abonar el imaginario de cierta modernidad y vanguardia de una Bolivia pujante.

Tal como expresa Stefanonni,

desde los años veinte varias organizaciones femeninas bregaron por la ampliación de sus derechos, mientras algunas mujeres ingresaban al ámbito público como portavoces de una serie de demandas que fueron constituyendo, por primera vez, una “identidad de género” e incubaban ideales vinculados a la “liberación femenina” (2014: 239).

Ahora bien, hasta aquí vimos cómo los aportes de Sánchez Canedo (2014) nos brindan algunos indicios para plantear la relación entre el imaginario de la nación y la figura de la mujer (en nuestro caso “burguesa y liberal”) en la Bolivia de principios del

¹⁶ Con esto no buscamos “contradecir” la hipótesis de Ardaya (1989) ni expresar que la publicación de retratos de mujeres burguesas contribuye, mecánicamente, a “visibilizar a un sujeto político” que la autora boliviana afirma que no tiene “rostro”. Apuntamos, simplemente, a enfatizar que, al menos, el álbum ha mostrado algunos rostros de mujeres que participaban activamente en distintas agrupaciones feministas (de tendencia liberal) en Bolivia, lo que al menos matiza la idea de cierta negación de dichos movimientos por parte de la estatalidad boliviana. Creemos que, antes que negarlos o desplazarlos a un segundo plano, la estrategia de la élite gobernante trataba de “asimilarlos” fundiéndolos con la imagen de una Bolivia moderna y vanguardista.

siglo XX. Veamos ahora, en definitiva, cómo aparecen dichos retratos y rostros en nuestro álbum.

4.1 Las galerías sociales del álbum del centenario

Comencemos rastreando históricamente el surgimiento y devenir del tópico bajo el cual el álbum agrupa a los retratos de las mujeres: “galerías sociales”.

En primer lugar, es preciso mencionar que durante los siglos XV y XVIII, en Europa, se popularizó un género literario denominado como “catálogos” o bien “galerías de mujeres ilustres” (Bolufer Peruga, 2000) y, asimismo, en el ámbito artístico, cobraron relevancia las “galerías de retratos de personajes ilustres” (Molina, 2017). Dichos géneros se imbricaban mutuamente, de forma que en muchas obras, que se podrían denominar “literarias”, y que tenían tintes biográficos respecto a distintas personalidades, se observaba una gran importancia de grabados que retrataban a los personajes en cuestión.

En esta dirección, las imágenes que aparecían en dichas obras no funcionaban como meras “ilustradoras” de aquello que el texto sostenía, sino que en sí mismas eran portadoras de distintos sentidos: configurando, de esta forma, cierta “iconografía de la mujer”. Una de las obras más relevantes, fue la del jesuita francés Pierre Le Moyne, quién publicó, en 1794, su *Galería de Mujeres fuertes*. Dicho texto, dedicado a la condesa-duquesa de Benavente, estaba compuesto por semblanzas de mujeres ilustres de la antigüedad clásica, bíblica y cristiana. Cada uno de los personajes aparecía representado en un grabado (fig. 3) que contrastaba poderosamente con las amables figuras femeninas características de la iconografía contemporánea, en especial de las convenciones de pintura rococó (Bolufer Peruga, 2000: 182).

En este sentido, dicho género, asociado a los círculos cortesanos y aristocráticos, se comenzó a expandir no sólo hacia otras obras literarias sino también en distintos periódicos, siendo que, hacia finales del siglo XVIII, ya era habitual en este tipo de publicaciones. De esta forma, las “galerías de mujeres” comenzaron “masificarse”, llegando a sectores “cultivados” pero que no eran, necesariamente, nichos de “sabios y eruditos” (Bolufer Peruga, 2000: 188). Ya entrado el siglo XIX, los catálogos de “mujeres ilustres” siguieron gozando de gran difusión, en donde las imágenes de las mujeres que allí aparecían empezaron a ser “resignificadas”, en función de los nuevos valores de la moral moderna. Así, las “galerías” comenzaron a incorporar no sólo a mujeres “del pasado” sino, cada vez con mayor frecuencia, a “mujeres contemporáneas”.

Ahora bien, es interesante observar que dichos catálogos estaban vinculados fuertemente con distintos imaginarios sobre la mujer, que hacían a las formas de



Figura 3. Ilustraciones de Artemisa, Camma, Zenobia, Pantea, en Pierre Le Moyne (1794).

construir o legitimar ciertas ideas de las clases dominantes. Por ejemplo, tal como expone Bolufer Peruga (2000) —retomando la tesis de Porciani (1989)—, Italia durante “el belicoso siglo XVIII se inclinó por rendir homenaje a las mujeres guerreras, mientras que el XIX, el siglo de la unificación, se interesó por ensalzar a las madres y esposas de ‘héroes nacionales’” (p. 190).

En este sentido, es decir, en la vinculación entre imágenes de retratos de mujeres y la construcción del imaginario de la nación, parecen también contribuir las litografías estudiadas por Poole (2000), que se encuentran en una de las obras del “estadígrafo, abogado, humorista y periodista peruano Manuel Atanasio Fuentes” (Poole, 2000: 177): *Lima. bosquejos históricos, estadísticos, administrativos, comerciales y morales*, publicado en 1866. En dicho texto se encuentran “treinta y uno retratos [...] de distinguidas ‘bellezas de Lima’” (Poole, 2000: 197).



Figura 4. Litografías-retrato de mujeres limeñas, en Fuentes (1866)

Dichas litografías (fig. 4) son presentadas, en el libro, ocupando la totalidad de la página —la cual es de un papel con “bordes dorados” y con mayor grosor que el resto del texto— y, además, están recubiertas por una hoja de papel de seda, la cual se debe descubrir antes de contemplar la imagen (Poole, 2000: 196).

La importancia atribuida por el autor a dichas imágenes, las cuales tampoco guardan una relación “narrativa” con la prosa escrita del libro, contrastan con otro tipo de imágenes: los grabados de madera (fig. 5), que aparecían como pequeñas imágenes, insertas entre párrafos, de “personalidades y tipos” (Poole, 2000: 197).

Si bien las litografías que se encuentran en el libro de Atanasio Fuentes no son sólo de mujeres “limeñas blancas”¹⁷, éstas últimas parecen conformar una suerte de serie en donde “la confortable repetición de las poses, gestos, expresiones, vestidos y peinados de las limeñas proporciona una coherencia visual” (Poole, 2000: 198). De esta forma, el autor construye, a partir de los rostros de las

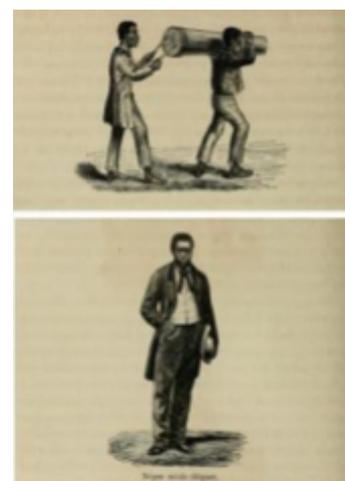


Figura 5. Ilustraciones según grabado en madera, en Fuentes (1866)

¹⁷ También hay litografías de fachadas de distintos edificios, curas, oficiales militares e incluso una litografía de una “mulata”, de una “zamba”, de un indio “arriero” y de una “india de la montaña”.

mujeres blancas, la *fisiognomía* de Lima, sirviendo dichas imágenes a la edificación del “tipo nacional peruano” (Poole, 2000: 200). A ello contribuía el carácter de “verdad” que acompañaba a la tecnología de la representación escogida por el autor mediante la litografía, la cual se presentaba como una copia “exacta” de la fotografía:

“como ‘bellezas naturales’, las mujeres eran un signo del régimen visual de transparencia a través del cual el libro de Fuentes se propone traducir la superficie física (es decir, visible) de Lima en un signo de su verdadero carácter interno como nación moderna y civilizada” (Poole, 2000: 202).

Ahora bien, volviendo a las “galerías de mujeres”, es preciso advertir que dicho género parece evolucionar hasta lo que en algunas revistas, a partir de, al menos, 1910, se dio por llamar “galerías sociales”, en donde encontramos retratos de mujeres, la más de las veces de los sectores más pudientes, acompañados de sus nombres (fig. 6). Asimismo, también notamos que una fotografía del arequipeño Max T. Vargas (uno de los fotógrafos de nuestro álbum), que Querejazu Leyton (2015) recupera en su texto, lleva por título “Galería Femenina”¹⁸ (fig. 7).



Figura 6. Galería Social, en *El Hogar*. Buenos Aires, 26 de noviembre de 1920.



Figura 7. Fotografía de Max T. Vargas. De Corina Urriolagoitia de Zavala, publicada en revista “La Ilustración”. La Paz, 1922. Imagen recuperada de Querejazu Leyton, 2015: 87.

Dicho título, dispuesto por la revista boliviana *La ilustración*, nos indica la posibilidad de que también las *galerías* circulaban en las revistas de la época, no sólo con el término “social”.

En esta dirección, todos estos flujos visuales y tratamientos respecto a la imagen de la mujer, que se remontan siglos atrás, parecen influenciar a nuestro *Álbum del Centenario*. El mismo retoma las formas propias de las “galerías sociales” y, además, presenta asociaciones entre los rostros de las mujeres bolivianas retratadas y la construcción de la nación.

¹⁸ El retrato de dicha mujer, Corina Urriolagoitia de Zavala, también aparece en nuestro *Álbum del Centenario* y, si bien la fotografía que allí aparece está invertida en “espejo” respecto a la de la revista “La ilustración”, alcanzamos a notar que el peinado y vestimenta de la mujer es el mismo: ello abona la hipótesis de que el *Álbum del Centenario* se sirvió de una selección de fotografías de las colecciones privadas de los fotógrafos, más que de producir fotos por “encargo” para el álbum.

El álbum contiene ocho grandes “galerías sociales” (correspondientes a los departamentos de Sucre, La Paz, Oruro, Cochabamba, Potosí, Tarija, Santa Cruz y a la ciudad de Uyuni) precedidas, respectivamente, por distintas monografías de corte histórico sobre cada uno de los departamentos bolivianos. También se exponen, en dichas monografías, detalles sobre instituciones, distintas asociaciones, diarios, revistas y edificios más importantes de cada una de las regiones; asimismo, también se alude a cuestiones “culturales”, geográficas y climáticas.

Las “galerías sociales” (fig. 8 y fig. 9) se componen de una gran cantidad de retratos (en total son alrededor de más de 450) de mujeres¹⁹ que, además, no guardan ninguna relación con los textos que las preceden. Son fotografías muy cuidadas, de estudio, parte de ellas atribuidas a —sobre todo, los retratos correspondientes a mujeres de La Paz— Max T. Vargas (Querejazu Leyton, 2015: 88). Todas las fotografías guardan una gran homogeneidad visual, en donde se repiten poses, miradas, vestuario y peinados. Mediante ello, no sólo se apela a un imaginario de, al decir de Scott (2000), *mujer moderna, estilo norteamericano*, sino que se construye una imagen de Bolivia y de sus diferentes departamentos, unidos bajo la misma imagen de la mujer.



Figura 8. Galería social de la paz, en el *Álbum del centenario*. (Alarcón, 1925)

¹⁹ En la obra también se pueden encontrar algunos “retratos clásicos” de personalidades masculinas. Sin embargo, dichas fotografías no sólo son mucho menores en número a los retratos de mujeres, sino que no están agrupados bajo ningún tópico especial. Por lo general, los retratos de hombres son ligados rápidamente a sus funciones laborales (ya sean como destacados miembros del ejército, políticos, banqueros, directores de distintas instituciones etc.). Por último, dichos retratos tampoco se encuentran “adornados” o “enmarcados” por las ilustraciones de inspiración Tiwanaku y *art déco* (Paz Moscoso, 2019), realizadas por Emilio Amoretti (ilustrador del álbum).



Figura 9. Galería social de Cochabamba, en el *Álbum del centenario* (Alarcón, 1925).

Es importante destacar la obvia ausencia de mujeres pertenecientes a otros sectores de la sociedad boliviana, como cholos o indígenas, tal como lo exponen Cristelli (2004) y Martínez (2013a; 2013b). Sin embargo, es también necesario enfatizar que distintos motivos e ilustraciones inspirados en la iconografía Tiahuanacu en su conjunción con modernos adornos *Art Déco* y *Art Nouveau* (este último expresado, puntualmente en ornamentaciones orgánicas, como frutas u hojas) enmarcan dichas imágenes.

En este sentido, nos encontramos con que no sólo se trataba, en el álbum, de “borrar” la presencia indígena (tesis defendida, como expresamos, por Cristelli, 2004 y Martínez, 2013a; 2013b), sino de producir un nuevo imaginario sobre la nación boliviana. De esta forma, los retratos de las mujeres contribuyen no sólo a “homogeneizar” identitariamente a los sectores burgueses —a ese fin también sirvió, puntualmente, la circulación de las *cartes de visite*—, sino a todos los departamentos bolivianos (es como si el álbum nos mostrara que todas las regiones de Bolivia tienen “el mismo rostro”). Mientras que, al mismo tiempo, la iconografía Tiahuanacu es un motivo recurrente en todo el álbum, pero que se distingue, particularmente, en su función de enmarcar los corpus de imágenes más importantes de la obra: paisajes y los retratos de las “galerías sociales”. En otras palabras, las ilustraciones del álbum buscan envolver, con matices “autóctonos” a esos retratos que, por sí solos, nos remitirían a un modernismo europeísta.

La “novedad” del álbum tiene que ver más con cómo se han seleccionado, dispuesto y “montado” las imágenes que con la producción de imágenes “originales”. Ciertamente, la fotografía retrato era algo usual y en boga hacia 1925: lo novedoso es que el álbum integró esas imágenes para construir un determinado imaginario respecto a la nación, siendo que para ello no alcanzaba con “borrar” la presencia indígena sino con producir la imagen de una Bolivia moderna, pero con rasgos propios.

5. Conclusiones

En definitiva, los retratos de una gran cantidad de mujeres burguesas, fueron las imágenes —junto con los paisajes y “vistas”— sobre las que el álbum y, asimismo, la estatalidad boliviana de la época, intentaba “imaginar” un renovado rostro de la nación: o una “fisiognomía” de la Bolivia del Centenario.

Sin embargo, dichos retratos no operaron de forma disgregada, sino que se agruparon bajo el tópico de “galerías sociales”: el cual tiene una vasta tradición en lo que hace a la producción de imaginarios sobre la mujer en distintos textos y publicaciones. Además de ello, los imaginarios sobre la mujer sobre los que el álbum se asienta, parecieran confirmar el desplazamiento marcado por Sánchez Canedo (2014) respecto a los imaginarios sobre la cuestión de la nación en la Bolivia de fines del siglo XIX y principios del XX: en otras palabras, de la “patria” a la “matria”.

Asimismo, las imágenes que el álbum muestra de esas distinguidas mujeres burguesas, liberales y modernas no buscan replicar, simplemente, en forma espejada, ciertos imaginarios europeos. No se trataba sencillamente, para la visualidad construida en el álbum, de hacer de Bolivia una nación con aires europeos: sino que, en rigor, se intentaba dotar a Bolivia de la modernidad europeísta pero sin perder su identidad y singularidad en tanto nación: a este respecto, la iconografía Tiahuanacu, que enmarca a las fotografías de paisajes y rostros del álbum, sirven para reconstruir un pasado mítico y, sobre todo, autóctono, de una renovada nación boliviana.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, J. (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, S. (ed.), *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Andermann, J., & Rowe, W. (2006). *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. Canada: Berghahn Books.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ardaya Salinas, G. (1989). *Política sin rostro: mujeres en Bolivia*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Belting, H. (2021). *Faces: una historia del rostro*. Madrid: Akal.
- Bhabha, H. (2000). Narrando la nación. En F. Bravo, *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Boehm, G. (1996). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink.
- Bolufer Peruga, M. (2000). Galería de <<mujeres ilustres>> o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. xv-xviii). *Hispania*, 60(204), 181-224.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. 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. *Espacio, Tiempo y Forma*(22), 235-255.
- Cabrera, M., & Guarín Martínez, O. (2012). Imagen y ciencias sociales: trayectorias de una relación. *Memoria y Sociedad*, 16(33), 7-53.

- 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.
- Cortés-Rocca: (2011). *El tiempo de la máquina: retratos paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue.
- 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.
- Fernández Bravo, A. (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial: Buenos Aires.
- Fort, F. (2021). *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*. [ponencia]. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Gutiérrez De Angelis, M. (Mayo de 2017). El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica. *e-imagen Revista* 2.0(4).
- Irurozqui Victoriano, M. (1994). Partidos políticos y golpe de estado en Bolivia. La política nacional-popular de Bautista Saavedra, 1921-1925. *Revista de Indias*, LIV(200), 137-156.
- König, H. (2014). La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas. En S. (ed.), *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- 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, 47-90.
- Martínez, F. (2013b). Fiestas patrias y cívicas: sus avatares como instrumentos políticos de inclusión-exclusión (1825-1925). *Estudios Bolivianos*, 19, 113-136.
- Mazzuchini, S. (Mayo de 2017). Dislocar los rostros: imágenes, cuerpos y formas de construcción de identidades colectivas. *Estudos em Comunicação*(24), 197-208. doi:10.20287/ec.n24.a10
- Mitchell, W. J. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Paz Moscoso, V. (2019). Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias. *Revista Ciencia y cultura*, 23(43), 120-142.
- 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 del Socialismo.
- Prada, D. (2017). La pola, alegoría de la nación: Memorias y silencios en las representaciones de Policarpa Salavarrieta. En S. Schuster & O.Hernández Quiñones, *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Querejazu Leyton, P. (2015). El fotógrafo Max T. Vargas. Su actividad en Bolivia y sus contemporáneos. En A. Garay Albújar (Ed.), *Fotografía Max T. Vargas. Arequipa y La Paz* (págs. 79-126). Piura: Universidad de Piura.
- 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.
- Ramírez Maldonado, C. (2017). Fragmentando la unidad: análisis de la representación territorial chilena en el atlas de 1854. En S. Schuster, & O. Hernández Quiñones, *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Bogotá: Universidad del Rosario.

- Rivera Cusicanqui, S. (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.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sánchez Biosca, V. (2021). *La muerte en los ojos: qué perpetrán las imágenes de perpetrador*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Canedo, W. (2009). *Miradas. Ensayo sobre fotógrafos, fotografías y mentalidades en Bolivia*. Editorial Gente Común .
- Schuster, S. (2014). *La nación expuesta: Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Schuster, S., & Hernández Quiñones, O. (2017). *Imaginando América Latina: Historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Vauday: (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letra nómada.
- 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: Biblos.