

Instantáneas del olvido. De la mirada icónica a la lectura fotográfica en Bolivia

Snapshots of oblivion. From iconic glances to reading photography

Oswaldo Calatayud Criales*
Juan Carlos Usnayo**

Resumen

A partir de periodos simétricamente separados (Guerra del Chaco, 1935, Revolución Nacional, 1952, Muerte del Che Guevara, 1967, Relocalización minera, 1985 y Octubre Negro, 2003), este abordaje de la fotografía boliviana retoma cinco instantes fundamentales para comprender el curso que ha tomado el arte de la imagen fija en nuestro medio: de la mera iconización de sus paisajes y de sus habitantes por los primeros fotógrafos que asomaron sus cámaras por estas tierras, a la lectura profunda de sus hechos históricos más importantes, que fueron registrados en el último medio siglo. De naturaleza documental, estas instantáneas pueden hilar nuestro imaginario respecto a una cultura bastante fomentada en Bolivia: el olvido.

Palabras clave: Mirada icónica, instantáneas, identidad, retrato social, lectura fotográfica.

* Es escritor y fotógrafo. Ha escrito el presente artículo como un aporte a la historia de la fotografía en Bolivia. Actualmente dirige los proyectos y publicaciones de la plataforma de fotografía FOTOSÍNTESIS. Contacto: oswaldocala@bolivia.com

** Es fotógrafo y arquitecto. Por su continuo interés en la investigación sobre la fotografía, ha colaborado con parte de la información para este artículo. Actualmente dirige la plataforma de fotografía FOTOSÍNTESIS. Contacto: jc.usnayo@gmail.com

Abstract

This approach to photography in Bolivia through five fundamental instants of our late history (The Chaco war, 1935, the National Revolution, 1952, Che Guevara's death, 1967, the miners re-localization, 1985, and Black October, 2003) is aimed to understand the pathways undertaken by still image art in Bolivia. It is shown that it goes from the elemental representation of landscapes and its people registered by cameras of the first photographers visiting these lands to the profound reading of main historical events registered in the past half century. From their documentary nature, these pictures can weave our imaginative memory against a widely encouraged culture in Bolivia: forgetfulness.

Key words: Iconic look, snapshots, identity, social portrait, photographic reading.

1. Introducción

A imagen y semejanza de lo que ocurre en otros espacios de expresión artística en Bolivia, la fotografía se ha planteado resolver el problema de “lo boliviano” desde su propio *corpus estético*. Esta voluntad intrínseca en escritores, pintores, músicos, etcétera, no ha hecho otra cosa que cifrar la necesidad de aparecer en el espectro de representaciones latinoamericanas, en las que poco o nada se dice del quehacer de nuestros artistas. Por esto mismo, la metáfora del olvido explica el ciclo en que han caído “artistas de su tiempo” respecto a su lugar en la historia del llamado Nuevo Mundo¹. De hecho, sugiere cierta redundancia el hablar del olvido en un país prácticamente perdido en el mapa, siendo la fotografía precisamente ese documento que testimonia ciertas existencias –y ciertas muertes– en un contexto abolido por su propia naturaleza. Y es que el olvido representa un estado contrario a la memoria, que, cuando menos, debería tender en nuestro caso a cierta amnesia² antes que a invisibilizar los hechos que pasaron ante esos ojos/ante esos lentes.

Recurriendo a una imagen cuasi fotográfica, se ha dicho que “Bolivia es un mendigo sentado en una silla de oro”. Este dicho que ronda nuestro imaginario

1 De acuerdo a datos recogidos por Mariaca (2002), cabe mencionar una hipótesis que marca a Latinoamérica como cuna de la fotografía, ligada a los experimentos que realizó el francés Antoine Hercules Florence (1804-1879) durante su estadía en Brasil desde 1824. Luego de trabajar con Daguerre, Antoine conoció al botánico Joaquín Correo de Mello, con quien construyó una máquina para fijar luz en 1832, es decir, siete años antes de que Arago anunciara el descubrimiento de Daguerre ante la Academia Francesa.

2 Nicómedes Suárez Araúz, poeta boliviano, acuñaría este término –derivado a su vez de la palabra amnesia– para explicar un estado de creación en el que confluyen los vacíos de la memoria, sean estos individuales o colectivos.

explica la situación de un país que no advierte sus oportunidades. Llevada esta metáfora al campo de las artes en nuestro medio, algo similar ocurre si se toma en cuenta el no totalmente aprovechado potencial de las expresiones culturales bolivianas. De ahí quizás la manía de lanzar miradas a otros lados, observando de reojo comportamientos ajenos que han hecho de la fotografía en particular un arte propenso a reproducir técnicas y estéticas foráneas. La imagen de un fotógrafo de plaza puede de alguna manera retratar este estado de la fotografía respecto a su tiempo:

Quieto tras el trípode, con la péndola escondida en el faltriquera y las gafas negras, ve pasar la vida sin casi pestañar, regando las fotografías del tiempo en manos de cualquiera. De pronto, sentado sobre su caja negra, advierte la desteñida realidad que lo ha hecho presa de ese fósil que alberga (texto del cuadro “El fotógrafo”, exposición *Oficios paceños*, 2014).

Así, sin ir muy lejos, la personificación que la gente tiene en nuestro medio de un fotógrafo –la de una de esos fotógrafos al minuto³– es al menos un síntoma de las taxativas que recubren el concepto de “boliviano” en el arte fotográfico generado en esta latitud.

En definitiva, el arte fotográfico supone un término volátil que se ha acuñado ante la fotogénica de un país presto al retrato pero sin una sombra de identidad. De ahí que no dejemos de ser más que un paisaje en esta suerte de atlas mundial de la fotografía, a excepción de contados trabajos fotográficos que confirman la regla. En medio de esta problemática, es quizás la fotografía documental la que mejor encarna la naturaleza del arte de la imagen fija en nuestro país, y los últimos cincuenta años los que mejor resumen los pormenores de la fotografía hecha en Bolivia.

2. Negativos del pasado boliviano

Atisbos de una realidad icónica

Si hasta bien entrado el siglo pasado Bolivia era considerada –como reza cierto grafiti– más un paisaje que un país, es porque evidentemente su exuberante naturaleza y su condición impenetrable –afianzada tras el enclaustramiento– presuponian la existencia de un país digno de contemplación, más que una imagen de país. Es en esta lógica que gran parte de nuestra fotografía de aquellos años

3 La Asociación de Fotógrafos al Minuto se crea en 1946, por lo que la metáfora de este personaje de la fotografía boliviana acompaña el periodo cubierto por este artículo. Entre sus míticos personajes están los fotógrafos de cajón Apolinar Escobar, Anselmo Alejo y Nicasio Laruta.

ha sido desarrollada por exploradores y aventureros⁴, que han disparado contra esa fauna y flora vírgenes como primer recurso para retratar a un mundo de extraña identidad⁵. Los naturalistas Alcide D'Orbigny y Alexander von Humboldt fueron, entre otros, aquellos exploradores anteriores al uso de la fotografía que ejercitaron una mirada que marcaría la visión de esta parte del mundo.

Grumbkow, Nordeskjold, Fawcett, Posnansky, Ahlfeld, Bennet, Orton, Kirchhof, Gertsman, Manning, Ertl, para nombrar a unos pocos de más de una centena de exploradores, geógrafos, antropólogos, fotógrafos, naturalistas, ya con cámara en mano, construyeron ese imaginario icónico de Bolivia con una fuerte tendencia hacia lo indígena, lo natural, lo diverso, a aquello que consideraron como lo auténtico, lo diferente con respecto a sus países (Mariaca 2006).

En su mayoría, estas fotografías han quedado veladas a nuestros días, aunque el trabajo de estos pioneros⁶ ha dado lo que bien podría llamarse un horizonte de sentido a la fotografía hecha en estas tierras, iconizándola sin embargo.

Condicionados por esa perspectiva, los precursores⁷ de la fotografía en Bolivia se dedicaron en gran medida a repasar los paisajes locales, en algunos casos ya contrastados por los perfiles urbanos que a partir de la República se empezaron a gestar. De hecho, según el investigador argentino Vicente Gesualdo, “son los hermanos Charles y Jacob Ward quienes en su visita a Bolivia en 1848 cargaron, a lomo de mula, su equipo de daguerrotipia y tomaron varias fotografías en La Paz, Oruro y Chuquisaca” (en Suárez 2013). Poco después, en 1856, el fotógrafo William Helsby toma la considerada foto más antigua existente en la urbe paceña, en la que aparece la actual calle Yanacocha. Es decir que primero

4 “La obra de estos exploradores-fotógrafos marcó a fuego el carácter de la fotografía boliviana, que perdura aún hoy. La obra fundamental de Rodolfo Torrico Zamudio y de Piérola, a principios de siglo, y Ruiz, a mediados del mismo, llega hasta Fernando Soria, Víctor Hugo Ordoñez y Peter MacFarren, en la actualidad, para nombrar a algunos de los bolivianos, o Lowe, Vincenti, Wicky y Van Damme, entre los no bolivianos, no dejan de explorar desde otros ángulos este carácter” (Mariaca 2006).

5 “La noticia más antigua registrada en Bolivia sobre el invento de la fotografía se la encuentra el 9 de abril de 1840 en *El Restaurador*, de Sucre, bajo el título *Demostración pública del proceder del dibujo fotogénico de M. Daguerre*.” (Suárez 2013)

6 Esta realidad al parecer infranqueable sedujo a exploradores como Squier y Wiener, a los colonizadores alemanes en el Beni y Pando, pasando por las misiones franciscanas y por Irham Bingham (descubridor de Machu Picchu), sin contar a científicos como Percy Fawcett, Arturo Posnansky o los fotógrafos Robert Gertsman, Herbet Kirchhoff, Pierre Verger o Hans Ertl, quienes retrataron a Bolivia en casi todas sus dimensiones (Mariaca, 2002).

7 El investigador Daniel Buck refiere que Tomás Frías (presidente de Bolivia entre 1872 y 1873 y 1874 y 1876) habría comprado del propio Daguerre un equipo con todos sus implementos. Vicente Gesualdo, por su parte, nombra a Francisco Solano Ortega (1810-1897) como el primer fotógrafo profesional nacido en Bolivia, que aprendió la fotografía de William Helsby, uno de los tres fotógrafos hermanos ingleses que estuvieron en Bolivia en 1856 junto al explorador Squier. Por su parte, Mariano Pablo Rosquellas (1790-1859) es considerado el primer fotógrafo amateur de Bolivia.

fueron los daguerrotipistas⁸, con sus pesadas máquinas, y luego los fotógrafos⁹, ya con cámaras portátiles, quienes empezaron a plasmar la realidad paisajística de lo que otrora fue el Alto Perú.

Tuvo que pasar al menos medio siglo para que una nueva camada de fotógrafos retratase a Bolivia de forma distinta, representando motivos locales más íntimos que los de un paisaje. Tales los casos de Gismondi y Cordero, cuyas fotografías han copado el grueso de documentos históricos de los primeros años del siglo XX. No por nada los archivos de ambos han merecido profusas investigaciones, ya que constituyen sin lugar a dudas un verdadero patrimonio del pasado de Bolivia, un pasado que en alguna medida parecía haber quedado velado por la hegemonía de sus paisajes, en desmedro de pasajes de su propia historia, de personajes de su más visible cotidianidad.

Y es que, sin dejar de depender de sus “fondos de paisaje”, en las primeras décadas del siglo XX el país empieza a ser retratado a través de su gente, aunque con una clara fijación en los medios urbanos, en los que coinciden sociedades que viven “a la europea”, en edificaciones con marcado estilo “internacional”, en fin, maneras y modas mayormente copiadas del continuo flujo de extranjeros. De ahí que la aparición del peruano Martín Chambi, fotógrafo indígena, sea la expresión de un cambio de mirada al objeto de los fotógrafos. En una exposición realizada en La Paz por el centenario de la fundación del República (1925), Chambi logra la medalla de oro por su cautivante exposición de motivos mayormente indígenas. A partir de él y otros referentes, como Avelino Ochoa o Figueroa Aznar, cobran mayor sentido los trabajos de Cordero y Gismondi, que habían hecho exploraciones en el mismo sentido. Estas revelaciones, sin embargo, derivan en otro hecho que marca la fotografía boliviana: la fotografía turística¹⁰, es decir, aquella que, además de buscar rincones de ensueño, aborda motivos considerados exóticos: retratos de los campesinos, otrora rechazados en las aceras de la Plaza Murillo, sus costumbres, desvalorizadas por la clase alta, y demás productos culturales asumidos como originales.

8 “Entre los daguerrotipos identificados como ‘bolivianos’ se encuentra el pintor y fotógrafo ecuatoriano Manuel Ugalde en la colección de la familia Wintners en Cochabamba. En 1856 Ugalde entabla un pleito a un señor Butrón que pretendió, arbitrariamente, el invento local de la fotografía, cuando ya en 1854, en Sucre, se ofrecían por la prensa servicios de fotografía ‘al daguerrotipo’ por Baltasar Hervé. Para ese año, eran fotógrafos activos además de Ugalde y Carlos Deluze en Sucre, Mario Berrios en Potosí, Pío Lozada y Baltasar Hervé en Cochabamba” (Suárez 2013).

9 Quizá el fotógrafo nacional más renombrado del siglo XIX fue Ricardo Villalba, único boliviano miembro desde 1880 de la prestigiosa Sociedad Francesa de Fotografía. Su extensa obra de estudio y reportaje incluye el retrato de una gran variedad de tipos humanos indígenas del Altiplano boliviano.

10 Entre sus máximos exponentes destacan Rubén Darío Azogue, Alejandro Burr, Ximena Rivas Murillo, Eduardo Benavides, José Luis Rodríguez, Rosemarie Ruessel, Carlos Jalil, John Santiago, Iván Arancibia Rivas, Edmond Sánchez, Andrés y Doriña, Marcelo Rodríguez, Alejandro Brown Ibañez, José Antonio Bravo, Carlos Camacho, Nelson Carrillo, Alberto Tardío y Boris García, por citar algunos nombres.

En esta línea surge una de las primeras publicaciones dedicadas a la imagen fija, aquella editada por Rodolfo Torrico Zamudio que explora regiones bolivianas a través de boletines fotográficos, como “Ciudades bolivianas”, “Turismo boliviano”, “Del Tunari el Mamoré” o “Aviación Nacional”. En ellos se hace un mapeo de la diversidad geográfica de Bolivia, además de la cultural, reflejando el hábitat de pueblos hasta entonces repelidos por el lente fotográfico. Muestra de esto es también el trabajo en solitario de Hans Ertl, fotógrafo alemán que llegó a Bolivia en 1950, escapando de haber sido el fotógrafo de los jefes nazis, entre ellos el Mariscal de Campo Erwin Rommel y el propio Adolf Hitler. Su estadía en una estancia de la Amazonía cruceña le permitió convivir y captar el alma y los secretos de los nativos, así como la naturaleza exuberante.



Salvajes amazónicos danzando, de Hans Ertl

Una de las fotografías más conocidas de Ertl deja constancia de lo apartado de ese mundo lleno de rituales y gente desnuda bajo un renovado sistema estatal que, a pesar de todo, no sabía de ellos. Esta imagen, en la que aparecen unos selváticos amazónicos de espaldas contra la cámara del fotógrafo, traduce en parte la naturaleza de la fotografía de mitad del siglo pasado, a una distancia prudente entre el observador y su objeto de estudio. La fotografía del paisaje y de las culturas que la componen es ante todo antropológica, con un

encuadre propio de un registro fichado que da cuenta de un estadio humano. Su composición está dada por el orden mismo del ritual que comparten, denotando cierta simetría entre las nalgas desnudas y las caras que van apareciendo entre nuca y nuca. Ese tejido de pieles abrazado por el sol tiñe la fotografía de un color que le concede mayor etnicidad, casi como la de un paisaje quemado por la retina. Los cuerpos de la derecha, ligeramente recostados, dan la impresión de movimiento en medio de una ceremonia que completan las bocas abiertas en signo de canto y los brazos cruzados en sentido tribal. Inconscientes de que son capturados por una fotografía, este grupo danza sin complejos, acentuando una desnudez telúrica. Esa misma representación salvaje es la que —a falta de otros medios— se proyecta como lo propiamente boliviano.

Después de todo, esta preocupación sobre “lo boliviano” copa la discusión de no pocos artistas del medio, aunque el debate sobre lo que verdaderamente

nos identifica de lo que no, traduce la paradoja de nuestra expresión artística, tan pretenciosa de un espejo como de una autenticidad estética. Ahí es donde revuelan los fantasmas de nuestro paisaje, hasta devolvernos a las vacilaciones de nuestra identidad. Ante esta incertidumbre, la mirada de una nueva generación de fotógrafos bolivianos se vuelca en gran medida a dos enclaves: nuestro proceso político, que ha constituido al ciudadano denominado boliviano, y nuestro proceso cultural, que lo ha identificado como tal, en pleno ejercicio de su diversidad. En otras palabras, los paisajes han sido redimensionados por el lente de una nueva camada de fotógrafos dedicados a cuestiones propias de su época: el vertiginoso paisaje político, el camaleónico paisaje cultural, y hasta preocupaciones de orden social, por citar en este último caso el fuerte carácter migratorio que ha dado una particularidad a las urbes del eje troncal del país: La Paz, Cochabamba y Santa Cruz. Todo ello ha sido la punta de lanza para construir, desde la esfera fotográfica, lo “propriadamente boliviano”.

Ahora bien, lejos de un barrido pormenorizado de este proceso, tal como acontece en la retina humana, quedan en evidencia ciertos atisbos que determinan nuestra mentalidad fotográfica, es decir, nuestro imaginario. Esos procesos están estipulados en el caso boliviano por hechos que han marcado nuestra historia, de instantes en la línea del tiempo que nuestra memoria individual puede olvidar, pero que la memoria colectiva es capaz de recordar y proyectar. El registro de esos hechos pertenece a sus actores y a los medios que han hecho posible sostenerlos en el tiempo, cual instantáneas fotográficas. Hacer un alto en estas instantáneas es en alguna medida vengar la anacronía de nuestra fotografía, misma que desde nuestra “hora boliviana”¹¹ puede marcar un retraso en la ejecución de ciertas tecnologías, a la vez que el manifiesto laconismo de nuestra idiosincrasia fotográfica, si se permite el término.

En efecto, Bolivia está marcada por una serie de instantes que pautan una cierta cronología, pero que en el fondo pactan negativos de nuestra cultura que aún no han sido revelados por el mundo. La fotografía, como un sensor de esa realidad, es la metonimia del accionar de los eventos que en el tiempo se denominan historia. Impregnadas de estas historias, nuestra realidad boliviana se ha construido a partir de instantes desde los que genera el ciclo de nuestra herencia. De esta herencia la fotografía es al menos un cordón umbilical con el pasado, un tiempo devenido memoria en el esquema del gran álbum fotográfico que los bolivianos venimos construyendo desde nuestra compleja cotidianidad / desde nuestro complejo imaginario, que ha entendido que la verdadera mirada se teje de afuera para adentro.

11 Se refiere a la costumbre boliviana de pactar las citas con un cierto retraso (por lo común treinta minutos), tolerado a partir de ese código horario.

3. Instantánea 1952: los espejos de la revolución

Un cambio de miradas

Pasada la mitad del siglo XX, aún con los retumbos de la Segunda Guerra Mundial, Bolivia ingresa a un proceso de autenticación de sí misma, vale decir, de su cultura, de su gente y de todo cuanto hace a una nación. En este proceso la Revolución de 1952 es sin dudas un paradigma histórico determinante en la perspectiva que los mismos bolivianos tienen de su país. Considerando el grado de importancia que tiene la política en su mentalidad, sólo un evento de esta magnitud fue capaz de poner un filtro a la realidad, un filtro que de pronto visibilizó a grupos sociales como los campesinos y las mujeres, y con ellos a los ámbitos rural y doméstico, muy poco considerados anteriormente. Ello sin contar las reformas en la educación y en la administración de las tierras, que impusieron una nueva lógica a una sociedad boliviana hasta entonces oscurecida por la misma caja negra de su idiosincracia.

Esta visibilización de lo antes velado dio lugar a que sobre todo las artes convivan con una nueva realidad y pasen de la mera imitación a una representación de lo que tenían ante sus ojos. Tuvo su influencia en este desarrollo la plástica “mestiza” de Cecilio Guzmán de Rojas, y otro tanto el muralismo mexicano, tan en boga a mitad del siglo XX. Entonces la fotografía, todavía como un recurso técnico antes que estético, colaboró en el registro tanto del movimiento de las masas populares como en los cambios que se fueron dando en el día a día. Como si la fotografía fuera el dispositivo que activara un espejo ante nosotros, los trabajos de aquellas épocas difundían de forma oficial la existencia de los indígenas, sobre todo del lado altiplánico. Según Mariaca (2006), “al parecer, nuestra diversidad y nuestras diferencias sociales se convierten en el leit motiv, en la energía o en la necesidad de explicarnos a nosotros mismos nuestra identidad. Sin embargo, la imagen que tenemos del otro y el lugar que ocupamos en este lugar del mundo, todavía no está completa”.

Es esa época en la que, por ejemplo, arriba a Bolivia el fotógrafo alemán Gustavo Thorlichen, quien, con la colaboración del gobierno de Víctor Paz Estenssoro, edita dos libros: uno sobre la ciudad de La Paz y otro sobre los grupos indígenas en pleno auge. El cambio no podía estar exento, pues, de un retrato social de nuestra identidad relavorizada. Por eso mismo, el *Álbum de la Revolución*, un compilado fotográfico auspiciado por la Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura, dirigida por Fellman Velarde, se constituyó en un registro documental fotográfico pensado como el espejo de una realidad específica,

aquélla de los entusiasmos jóvenes emenerristas, de las mujeres votantes y de los grupos de indígenas-campesinos con voz. En un álbum dominado por imágenes “que capturan la esperanza, el ímpetu y la agitación de los primeros años en los que multitudes vivaban por



Revolución Nacional de 1952.

Fotografía Archivo de La Paz

el MNR” (Solíz 47) y otras que “retratan a miles de rostros y manos levantadas con el signo de la V en señal de Victoria” (47), es común representar los distintos levantamientos a partir de las masas hasta entonces invisibilizadas.

En una de esas fotografías, la línea dominante la componen dos universos: en la mitad izquierda la alta cúpula emenerrista-militar y en la mitad derecha un grupo de indígenas-campesinos enfilados de pie. El punto medio está definido precisamente por el intercambio del perfil de esos dos frentes en aparente antagonismo. Llama la atención el lujoso automóvil que lleva al presidente Víctor Paz Estenssoro, quien pasa revista a varias escuadras de indígenas armados. Ese automóvil contrasta con los elementos naturales inmediatos: el camino de tierra, los sembradíos, y de fondo los cerros, eternos centinelas del Altiplano. Otrora excluidos, los campesinos miran ahora de frente, sin resquemor, hacia un futuro avivado por la Revolución Nacional y encarnado en la figura de Paz Estenssoro y sus dedos enseñando la V de la victoria. Con sus máuseres erguidos –signo de lucha–, los campesinos, de sombrero, terno y abarcas, enraízan sus pies en el suelo con orgullo, amparados en una de las reformas más trascendentes de la Revolución, la agraria. El carácter monocromático de la fotografía y la fijación de las miradas de unos a otros nos remiten al retrato, un retrato social tanto del rostro saliente de la Revolución (Paz Estenssoro) como del de aquellos indios que reemplazan al mero paisaje. El simbolismo de esta fotografía sellaría, pues, una de las determinantes sociales de Bolivia: las masas armadas.

Consiguientemente, mientras en 1950 el primer mundo¹² experimentaba procedimientos industriales que permitían incrementar enormemente la velocidad

12 Por esos años la NASA envía imágenes electrónicas de Marte a la Tierra, usando la tecnología de los primeros VTR, que en 1951 ya eran capaces de capturar imágenes de televisión, transformarlas en una señal eléctrica y guardarlas en soportes magnéticos.

y la sensibilidad a la luz de las películas en color y en blanco y negro, en Bolivia se daba crédito a un efecto de espejo que a través de la fotografía acompañaba un proceso histórico revolucionario y vanguardista a nivel latinoamericano. Coincide con este boom de la fotografía documental la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano, otro mecanismo para salvaguardar y plasmar el impacto de esta revolución en la mirada de la gente. Con un país "color rosa" (identidad del MNR, el partido gobernante) no era difícil pensar en que el desarrollo tecnológico llegaría, como que el primer fotógrafo que trabaja a colores aparece en La Paz en los sesentas. Su nombre: Leopoldo Yelincic¹³; éste abre –junto a Freddy Alborta– el primer estudio de este tipo: FotoCapri Color. Paralelamente, la geografía nacional exige un repaso ante la equivalencia de la ciudad y del campo. De este trabajo se encargan hombres como Hugo Boero Rojo, quien recorre el país para tomar fotografías de rincones turísticos habitados y otrora inexplorados por considerarse peligrosos. El nuevo perfil del "indio" es, pues, el de alguien que accede a la educación, que trabaja sus propias tierras y que puede elegir por sí mismo a sus líderes.

A pesar de todos los avances experimentados en esta época, persiste una determinante en el ejercicio de la fotografía: quienes ejercen este oficio aún son unas pocas personas con las posibilidades de adquirir una cámara fotográfica, costosa en ese tiempo. Esto hace que aún el paisaje exótico, los rasgos indígenas e incluso las costumbres estén del otro lado del visor, expuestas como una representación de lo que está "de este lado para allá". Ese puñado de fotógrafos, entre los que se puede contar a Alberto Terán, Luis Quiroga, Alberto Goitia, Eloy Cordero, Enrique Gonzáles y Guillermo Ramírez, más algunos extranjeros, son los que –empero– organizan importantes exposiciones en nuestro medio. El suplemento literario de Presencia destaca para el año 1966 las cinco mejores exposiciones fotográficas durante ese año: 1. Fotos de Peter Baldwin; 2. Fotos de la Embajada del Perú "Perú ante el mundo"; 3. Fotos de Esther Glasser de Parada; 4. Fotos de Antonio Eguino; 5. Fotos del Georg Stege. Todas ellas denotan, a excepción de la segunda, una apertura temática que no permite valorar el trabajo agudo de un fotógrafo respecto a cierta problemática. En esto también tiene que ver la fotografía analógica, cuyos pocos disparos exigen precisión y un fuerte poder de decisión sobre lo que merece ser registrado. Asimismo, la existencia de una determinada cantidad de fotógrafos reviste también la urgencia de que su cobertura sea variada y no exclusiva de cierto tópico. La emergencia de un "Círculo Boliviano de la Fotografía" en las décadas posteriores dará la pauta de un ejercicio profesional especializado, sobre todo en el campo del periodismo.

13 A Yelincic se le atribuye, por ejemplo, la célebre fotografía del líder falangista Oscar Unzaga de la Vega.

4. Instantánea 1967: fotoperiodismo en la irrupción de las dictaduras

Ojos bien abiertos...

El cierre de la década de los sesenta marca varios hechos memorables, entre ellos uno de trascendencia mundial, como es la llegada del hombre a la luna un 20 de julio de 1969. Este *gran paso para la humanidad* coincidió con el inicio de la carrera digital a través del primer diseño de una tarjeta CCD¹⁴ que captura las imágenes en un sensor. Si bien el desa-



"El cadáver del Che", de Freddy Alborta

rrollo tecnológico en el mundo avanzaba a pasos agigantados, en nuestro país todavía los trabajadores de la imagen ofrecían resistencia con sus primeras cámaras AutoFlex, Royley y Contax. Este retardo tecnológico, empero, no impedía a los fotógrafos locales tener frente a sí hechos de trascendencia mundial para ser registrados, como la muerte del Che Guevara a manos de los militares bolivianos en Ñancahuazú en 1967. Aquel 10 de octubre esos mismos militares quedarían retratados junto al cadáver del Che, a través del disparo de un grupo de fotógrafos. No sería la última vez que los militares aparecerían en primera plana, ya que por casi dos décadas las figuras del Alto Mando irrumpirían en las primeras planas tras varios golpes de Estado.

La captura y muerte del Che hizo famosos a un rango de militares bolivianos, pero también a fotógrafos que guardaron celosamente ese registro, entre ellos Freddy Alborta y René Cadima¹⁵. A decir de Alborta, en la entrevista "Los fantasmas de Ñancahuazú", "el cuerpo del Che me impresionó mucho. La mi-

14 Son Willard Boyle y George Smith quienes diseñan este sistema, en principio para el almacenamiento de información. Un año después, los laboratorios Bell construyen la primera videocámara que implementa un CCD como sistema para capturar imágenes.

15 Luego de tomar el famoso retrato del Che, a Cadima empezaron a llamarlo en su natal Vallegrande el fotógrafo de Cristo, por el encuadre mesiánico de aquella toma. Según cuenta Cadima, tras hacer el primer disparo con su Yashica 120, quisieron decomisarle el rollo, pero él arguyó que se le había velado, y con esa artimaña conservó el primer registro de la muerte del Che.

rada, porque estaba con los ojos abiertos, daba la impresión no de un cadáver, sino de una persona viva”. La hechura de esa fotografía exigió de Alborta un riguroso trabajo de encuadre, perspectiva y de luz en esa pequeña lavandería, para captar un momento que nunca se repetiría. Esta fotografía es, pues, una sumatoria de elementos que –por sobre sus ojos abiertos– dan vida al Che: un perfil de fotógrafo apuntándole con su cámara, el militar señalando su cuerpo a la altura del corazón y las demás personas abstraídas por su imagen mesiánica. Lo único que parece quitarle vida al Che son los grises y sombras de una fotografía en la que sus ojos se proyectan contra el material sensible de la cámara, inquietándola. El semicírculo que rodea el cadáver termina de componer una suerte de velorio, con miradas dispersas que por eso mismo dan crédito a la presencia del Che en ese espacio mínimo.

A lo anterior hay que añadir el intercambio de miradas entre el cadáver del Che con los ojos abiertos y el ojo del lente apuntándole. Ese juego de “miradas” hizo que la figura de Freddy Alborta quede catapultada entre los fotógrafos, y el perfil del Che sea iconizado, luego de expandirse la noticia de su muerte a partir de la constancia de esa imagen. Es más, esa fotografía, quizás como ninguna otra tomada por un boliviano y publicada por la prensa local, trascendió mundialmente, no sólo en su contexto noticioso, sino documental y artístico. No por nada a partir de esa fotografía se han hecho guiones de cine (“El día que me quieras”, de 1967), se han compuesto canciones (“Los fantasmas de Ñancahuazú”), se han escrito libros e incluso se la ha comparado con obras de la pintura universal, tal el caso de la “Lección de anatomía”, de Rembrandt, o el “Cristo muerto”, de Mantegna.

Es esta misma la dimensión que cobra el fotoreportaje en nuestro medio, con el deseo implícito de contar las historias que irrumpen en el panorama boliviano. Una suerte de guiño para los profesionales de la imagen de tener los ojos bien abiertos ante cualquier situación, a pesar del inminente peligro¹⁶. Esta tendencia logró que nuevas generaciones se incorporaran a la fotografía con un marcado apego a la documentación de hechos¹⁷, sobre todo de aquellos que tenían que ver con la emergencia de vertientes indianistas e indigenistas que criticaban las políticas homogeneizantes impuestas por la Revolución del MNR. Coincide con esta época el regreso al país de algunos artistas que habían estudiado en el extranjero, como Jorge Sanjinés quien “procuró integrar a

16 Basta apuntar que en esa época fue apresado Regis Debray, intelectual francés admirador de Fidel Castro, junto a Roberto Bustos y el fotógrafo inglés Andrew Roth, acusados de colaborar con los planes socialistas.

17 Incluso las universidades dispusieron talleres de fotografía, como en la carrera de Comunicación Social de la UCB, pionera en este sentido.

la estructura narrativa cinematográfica los códigos y concepciones correspondientes a la cultura andina: la noción del tiempo circular donde todo vuelve y no sigue la forma lineal; (...) el paisaje, que es comprendido como un personaje más” (Andreoli, 4:2012). Estas concepciones tendrían su influencia en una fotografía boliviana todavía con síntomas de dejarse llevar por un paisaje a secas, sin espíritu.

Con andamiajes distintos, coincidieron con el trabajo más prolífico de este cineasta verdaderos maestros del fotoperiodismo, como Lucio Flores Salinas y Carlos Gonzáles, en La Paz, Javier Rodríguez, en Oruro, y Rafael Balderrama, en Cochabamba. Esta escuela tuvo en el tiempo a importantes gestores del periodismo gráfico, como Carlos Terrazas Orellana, quien obtiene el primer premio de la Fundación Photorusch de Francia con su reportaje antropológico “Alrededores del lago Titicaca”, en 1984. Un año después, este mismo fotógrafo obtiene la medalla de plata en la Bienal de Fotografía Europa 85, más la edición de un álbum que incluye su obra “Campesinos en el Altiplano”. Así, los motivos locales cobran protagonismo, llegando a copar las postales impresas, como un intento persistente de mostrar la cultura boliviana a los ojos del mundo; tal el caso del Estudio Jiménez.

En una época en que también los adelantos fotográficos se afianzaron¹⁸, la praxis de la fotografía exigía trabajar con la inmediatez de la realidad, sobre todo en la seguidilla de golpes de Estado que desde 1964 se sucederían en Bolivia; uno de los más traumáticos fue el de Hugo Bánzer Suárez, el año 1971. Este hecho despótico coincide, paradójicamente, con la salvaguarda de uno de los bancos más grandes de fotografías: el Archivo de La Paz. Su creación¹⁹ se llevó adelante en momentos en que la Corte Superior del Distrito Judicial de La Paz había dispuesto vender a una fábrica de papel su riquísima documentación, que recorría cuatro siglos en más de 50 mil fotografías, sin contar los legajos de papeles, que alcanzaron las veinte toneladas. De forma paralela, en 1975 se produce un salto definitivo para la fotografía documental: la invención de la primera cámara digital²⁰, encargada por Kodak a uno de sus técnicos, Steve Sasson. Sumadas a esto la invención de los *scanners* y las labores de archivística

18 El dispositivo de carga acoplada (CCD) revoluciona las técnicas de registro fotográfico, adicionando tres características en las máquinas más modernas: una nueva forma de almacenamiento de imágenes, la inmediatez en la disponibilidad de las tomas y el uso de ordenadores para procesar las imágenes. Paralelamente, en 1973 entra al mercado la Pentax K1000, una cámara de 35mm hecha para el uso cotidiano de la gente.

19 A iniciativa del profesor Alberto Crespo, la Universidad Mayor de San Andrés quedó facultada por el D.S. 09777 del 9 de julio de 1971 para conservar, organizar y difundir la documentación generada a nivel departamental y nacional.

20 Esta cámara era de una calidad equivalente a 0.01 megapíxeles. Tenía el tamaño de una tostadora y necesitaba 23 segundos para guardar una fotografía en blanco y negro en una cinta de *cassete*, y otros tantos en recuperarla.

(más la creación de la carrera de Bibliotecología en la UMSA, en 1970) se allanaría el camino para la clasificación de documentos históricos que en el mundo como en Bolivia eran en algunos casos censurados o echados a la basura por gobiernos a los que les interesaba borrar la memoria de sus países.

En definitiva, mientras a finales de los años 70 la fotografía digital todavía se encontraba a medio camino entre la realidad y la ciencia ficción, no hay más cruda realidad que la que vive Bolivia, con gobiernos que duran días o semanas y un poder que es tomado por quien se impone por la fuerza. En el que quizás sea el periodo más agitado de nuestra historia, la fotografía se tiró a las calles para registrar estos tensos momentos. La coartación de la libertad de prensa y el cierre de medios de comunicación no impidió que los fotógrafos hiciesen su trabajo, con “el testamento bajo un brazo”²¹ y la cámara fotográfica bajo el otro. En este entendido, las dictaduras exigieron cierta militancia –incluso de los fotógrafos– ante hechos de la realidad que eran incontrastables: fotografías de desaparecidos buscados por sus familiares a través de afiches, identikitis de líderes buscados por el Alto Mando, entre ellos el de Marcelo Quiroga Santa Cruz, símbolo de toda una generación.

Los golpes de Estado coinciden, pues, con la hegemonía de las imágenes a color en la fotografía y en la televisión. Amaratada, esa realidad fue plasmada sobre todo por oficiosos fotoperiodistas que se arriesgaban en las calles, protagonizando una labor a veces sin rédito. De hecho, eran más las fotos que quedaban censuradas que aquéllas que veían la luz. Ante esta coyuntura, muchos fotógrafos viraron sus lentes a otras corrientes, entre ellos Wálter Pacheco (fotografía deportiva), Elvio Montero (retratos), René Cormilona (publicidad) Eduardo y Marco Ruiz (motivos bolivianos), Filtzon Quiñónez y Sabino Pinto²² (fotografía de turismo) o Gustavo Jordán (naturaleza). En cambio, aquellos fotógrafos que se mantuvieron ceñidos a esa realidad, no hicieron otra cosa que mirar lo que pasaba a su alrededor, ejercitando cierta consciencia sobre el material que tenían en sus manos. Esas fotografías verían la luz una vez estabilizado el país; en tanto eso no ocurriera, descansarían en sus cuartos oscuros.

21 Frase lanzada por Luis Arce Gómez, Ministro en el gobierno del dictador Luis García Meza.

22 El caso de Pinto es particular, por la cantidad de premios a los que se hizo merecedor, dando cuenta del incentivo que se daba en ese entonces a la fotografía a través de concursos. Por ejemplo, obtuvo el Gran Premio del I Salón Municipal de Fotografía (La Paz, 1991); el Segundo Premio en Casa de España (La Paz, 1991); el Tercer Premio en el I Concurso Hispanoamericano de Fotografía “Diego de Losada” (España, 1992); el Primer Premio “Arquitectura Iberoamericana en Bolivia” (Cochabamba, 1992); el Primer Premio del II Concurso Hispanoamericano de Fotografía “Diego de Losada” (España, 1993); el Premio Especial en la Casa de la Cultura (La Paz, 1993); el Primer Premio en el I Salón Municipal de Fotografía (Cochabamba, 1994); y el Premio Publicación de ASOFOTO (Colombia, 1994), entre otros.

5. Instantánea 21060: fotorreportajes de la relocalización

La cámara oscura...

Vuelta la democracia un 10 de octubre de 1982 con el ascenso de Hernán Siles Suazo a la presidencia, muchos archivos fotográficos relacionados a las dictaduras, tras verse censurados, vieron la luz en publicaciones de distinto corte, lo que terminó por convertir al fotoperiodista en un historiador gráfico de su tiempo. Peter McFarren, junto a la editorial Quipus, fue el precursor de publicaciones que representaron verdaderas investigaciones fotográficas sobre nuestro medio. Precisamente unos años después, una temática muy marcada —luego del indigenismo— entra en vigencia: la minería. Esto como resultado del desplome del precio del estaño en el mercado internacional de Londres, en octubre de 1985²³. Con el desmantelamiento de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL) y el despido de 23 mil mineros, comienza la relocalización y el drama de un grupo social empobrecido hasta las entrañas.

A la fotografía de guerra realizada durante la contienda en el Chaco (1935) y el proceso revolucionario (1952) se sumaba un nuevo género de la fotografía boliviana: la minería. La relocalización minera trastoca, pues, la realidad del país, sobre todo en el plano social. Ante los fenómenos sociales que se producen, nace una inclinación por un tipo de fotografía antropológica que recoge imágenes de grupos desplazados de las minas, adentrándose en problemáticas emergentes como el desempleo, el crecimiento urbano y el abandono del campo. Es en esta línea que se llevan adelante prolíficas exposiciones, publicaciones²⁴ y disertaciones sobre la mixtura social en Bolivia. En estas exploraciones, la imagen del minero es hegemónica, por representar dos extremos de la historia nacional: la del auge y la decadencia de nuestra economía.

En una época en la que el color marca la tendencia²⁵ en la fotografía mundial, las imágenes a blanco y negro de las minas guardan un significado entrañable

23 Meses antes se había dictado el histórico decreto 21060, que, entre otras medidas, estabiliza la economía y derrota la hiperinflación. Su promulgación por el Gobierno de Paz Estenssoro cierra el ciclo de medidas iniciado en 1952.

24 Entre esta producción se destaca la recuperación de los archivos fotográficos de *“Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, editada por la Fundación BHN en 1995; el *Album fotográfico de las misiones franciscanas en la República de Bolivia, 1898*, de los sacerdotes Doroteo Giannecchini y Vicenzo Mascio, publicada por el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia en 1995; la reedición de *Bolivia*, del fotógrafo Roberto Gertsman, obra publicada originalmente en 1928 y reimpresa en 1996 por la Fundación Quipus, y por último, *Imágenes del auge de la goma*, que recupera el archivo de Carl Blattmann, de la década de los 20 del siglo XX, publicada en 1998” (Suárez 2013).

25 Canon realiza los primeros experimentos prácticos con la imagen electrónica y la transmisión telefónica de fotografía, coincidiendo con los Juegos Olímpicos de Los Ángeles. Dos años después, sería la primera marca en comercializar una cámara digital: la RC-701 (RC: Realtime Camera).



"Minero", de Mateo Caballero

en las retinas bolivianas, incluso bien entrado el siglo XXI. Es más, el interior-mina se convierte en un espacio hecho a la medida del retrato, con un solo punto de luz pintando de frente la escena, y por detrás el socavón, dando un extraño sentido de profundidad a la fotografía. La figura del minero le es casi natural a ese espacio técnicamente propenso al retrato, como se muestra en la fotografía de Mateo Caballero, heredero de este estilo. En esta imagen el rostro del minero asoma cual mineral que brilla incrustado en la soledad del negro, acentuando los rasgos de bronce de esta raza del subsuelo. La linterna que lleva en el casco, por su parte, regala un poco de luz a su propia imagen,

enfrentando de modo directo a una cámara cuyo verdadero derrotero parece ser la oscuridad. En medio de ella el rostro del minero parece quedar sepultado, y el resto de su cuerpo ausente deviene en alma en pena, alma retratada como si del mismo tío de la mina se tratase: con la mirada fija, los cachetes inflados de coca, y las imperceptibles cicatrices y arrugas que aún no conspiran contra la juventud de aquel buscavetas. Luctuoso, no hay otra imagen que el minero se imagine de sí mismo, ajeno a los colores y en continua lucha contra el umbral de la muerte.

Así como acontece en la narrativa de corte minero, autores como Ricardo Pastor Poppe no pueden sino mostrar descarnadamente los claroscuros de un grupo social que se rehúsa a dejar los socavones. La relocalización de los mineros derivó, pues, en varios fenómenos sociales, quizás el más evidente de ellos sea la migración campo-ciudad y la consecuente mixtura social que evidencian las capitales del eje troncal. A ello hay que sumar dos hechos puntuales: la creación de la ciudad de El Alto y el consecuente potenciamiento de la clase obrera y sindical; y la emergencia de un enclave en el trópico cochabambino, el Chapare, acompañado de un fenómeno que hasta ahora no ha tenido una pesquisa exhaustiva: el narcotráfico. Así, múltiples historias se tejen a través de reportajes que se centran en aquellas existencias veladas por el 21060, en las

manifestaciones de La Central Obrera Boliviana, en la distorsión del proceso migratorio y en el siempre fuera de foco conflicto coca-cocaína.

Pasado el boom de la minería, varias familias campesinas vuelven a la realidad de sus pueblos o se vuelcan a centros urbanos de nueva pujanza. Fruto de esta problemática tiene lugar en nuestro país el Movimiento Afroboliviano (1988) y la primera Marcha Indígena de Tierras Bajas (1990). De esta forma, las minorías se hacen visibles e inician una lucha, todavía inconclusa, de reconocimiento de todos sus derechos, especialmente en cuanto a la administración de la tierra y a la legitimidad de sus organizaciones. A decir de Fernando Cajías,

Cultura, clase y región son las tres grandes características de nuestra historia (...). La diversidad cultural ha existido desde la época prehispánica y se ha profundizado en la Colonia; lo que ha variado es su percepción, desde la contraposición civilización versus barbarie, hasta el reconocimiento de la multiculturalidad y la igualdad.

Es esta misma percepción la que conquista a una nueva generación dedicada a contar historias de vida, testimoniadas a partir de la composición fotográfica.

Es en esta transición generacional que varios fotógrafos unen fuerzas para agruparse legalmente. Nace así en enero de 1986 la Sociedad Boliviana de Fotografía, con el impulso de un profuso amante de la fotografía, Alfonso Gumucio Dagron. Junto a él, varios trabajadores del medio auspician la que quizás sea la etapa más prolífica de la fotografía boliviana en cuanto a exposiciones, investigaciones, formación, crítica, publicaciones y demás espacios de difusión, como la página semanal que el periódico *Presencia*, dirigida por Jesús Urzagasti, dedicaba a la fotografía. En los más de 20 números de esta separata dominical se mostraban tanto fotografías como críticas vertidas en el contexto de alguna exhibición. A estos incentivos se sumaría el Círculo Boliviano de Fotografía, cuyo objeto sería aglutinar a los profesionales de la fotografía a través de una plataforma de incentivo de su arte. Esto con una clara intención de reivindicar el arte hecho en Bolivia a partir de los principales portadores de estos registros.

Este impulso fue decisivo en una época en que la superposición cultural, sobre todo en la urbe paceña²⁶ a finales del siglo XX genera una policromía estética simbolizada por el sincretismo religioso, el mestizaje cultural y las costumbres adoptadas por los ciudadanos. De esta veta tendrán material artistas de la fotografía como Christian Lombardi, Antonio Suárez, Patricio Crooker, Alejan-

26 Gastón Dick, a principios de los ochenta, comenzó a publicar una serie de revistas tituladas *La Paz, ayer y hoy*, recuperando un valioso material fotográfico, principalmente del archivo del fotógrafo paceño Julio Cordero.

dro Azcuy, Enzo de Lucca, Víctor Hugo Ordoñez, David Mercado o Andrés Rojas. Es en esta época que en definitiva Bolivia pasa de ser un paisaje natural a ser un fenómeno social, con un caso de estudio específico: El Alto. A esta nueva fisonomía del país se debe en parte el repunte de las fotografías postales, de la mano de Carmelo Corzón, Eric Bauer, Sergio Ballivián, Omar Trujillo o Juan Carlos Rocha. Ellos resguardaron la expresividad de una época en la que coinciden varios gestos culturales derivados del folklore y de diversas manifestaciones populares. En efecto, el marcado contexto natural y humano boliviano pone ante los ojos del fotógrafo un complejo fenómeno de contrastes, una mixtura de colores y un sinnúmero de acciones que se manifiestan con espontaneidad: el júbilo en una fiesta, el coraje en una revuelta y el orgullo social de la emergente clase chola.

Ahora bien, investigar lo que ocurre culturalmente en las ciudades le significó a la fotografía superar su nivel tecnológico, por última vez en la era analógica. En una época en la que el mundo ya está patentando procedimientos para la fotografía digital en dispositivos móviles, más la consecuente generación de paquetes de edición digital como el Photoshop (1990), los recursos del fotógrafo boliviano están más del lado de su objeto de estudio que en el de su objetivo²⁷. Por ejemplo, en 1993 Carlos Gutiérrez publica en el periódico *Presencia* retratos de personajes de su natal Ajllata (provincia Omasuyos). Por su parte, Sabino Pinto expone sus tomas antropológicas sobre la cultura afro en el Museo Nacional de Arte. Siguen esta línea muestras como las de Gabriela Zamorano sobre grupos indígenas en Bolivia, Vassil Anastasov acerca de los reclusos del penal de San Pedro, en La Paz, y Alain Messili, a través de su continua colaboración en la revista *Pie Izquierdo*.

A esta coyuntura hay que sumar valiosas políticas municipales²⁸ que tienden a recuperar el material fotográfico que documenta nuestra cultura, tal el caso de las copias del archivo Cordero, con las que Rolando Costa Arduz publica dos tomos con fotografías bajo el título *La Paz: sus rostros en el tiempo*. Esto último coincide con el proceso de democratización de la fotografía a nivel mundial, poniéndola al alcance de la población a través de cámaras de consumo popular, lo que en el tiempo será determinante en el circuito de producción fotográfica. En tanto, en la última parte del siglo XX se publican obras fotográficas de gran calidad, como la serie de libros del fotógrafo cruceño Willy Kenning, “Santa

27 Nombre que técnicamente se da al sistema óptico encargado de recoger la luz en una cámara fotográfica.

28 Al respecto, cabe mencionar que en 1994 se decreta la Ley de Participación Popular, con la creación de 311 autonomías municipales que potencian las culturas regionales e indígenas en el país. Poco después, el 18 de octubre de 1996, la Ley INRA entra en vigor con el reconocimiento de las tierras comunitarias de origen.

Cruz, Bolivia desde el aire”; el libro *Bolivia*, de Fernando Soria; la serie de libros auspiciados por la Sociedad Boliviana de Cemento sobre distintas ciudades, *En los cimientos de La Paz*; las publicaciones del fotógrafo Jaime Cisneros, *Misiones de Chiquitos*”; los dos tomos de *Oruro inmortal*, auspiciada por la empresa Ferrari Ghezzi; y finalmente la extraordinaria obra del fotógrafo Javier Palza, *El desfile fantástico*, sobre la diversidad de danzas folklóricas de nuestro territorio. A partir de estas y otras obras, la fotografía boliviana renueva cierta identidad y toma impulso hacia los retos del nuevo milenio.

6. Instantánea 2003: retrato social en el proceso de cambio

Lecturas del pasado...

El nuevo milenio trajo consigo una seguidilla de eventos²⁹ trascendentales para el país, hechos históricos que corrieron por la mirada de una generación hasta entonces ajena a la convulsión social. Como nunca, pues, Bolivia se debatía en temas pendientes de su pasado: la salida soberana al mar, la descolonización, la tenencia de la tierra, la nacionalización de los recursos, ello en contraste con procesos como la globalización y los mercados libres que cautivaban al resto del mundo. Surge en este contexto todo un aparato de la información, y con él, la fotografía en su versión más viciada: fotomontajes de personalidades públicas, tergiversación de documentos y manipulación de las imágenes en general. Ello por la influencia que ejercen los mass media en el público, más la consecuente funcionalidad de la fotografía a favor de ciertas ideologías y discursos. Ante esta realidad, la fotografía pasa a ser un recurso inverosímil que deriva en la formalización de dos tipos de fotógrafos: los que desean capturar la realidad en su complejidad más manifiesta (lucha de clases, sincretismo religioso, movimiento transgénero, etc.), y los que en cambio la conceptualizan hacia una estética propia (imágenes del absurdo, hiperfotografía, etc.).

En cuanto a la tecnología, el primer teléfono móvil con una cámara integrada revoluciona el mercado mundial. Pasarían varios años para que uno de esos aparatos³⁰ llegue a Bolivia; sin embargo, era evidente que el ojo humano tenía

29 Socialmente en ese periodo se llega al máximo nivel de erradicación de hoja de coca, con el consecuente incremento de la tensión entre Gobierno y cocaleros. Asimismo, en abril de 2000 se desarrolla la llamada “guerra del agua”, que obliga al Gobierno a rescindir contrato con la transnacional Bechtel, que tenía la concesión de agua en Cochabamba. Ambos son preámbulos de los alzamientos históricamente conocidos como “Octubre negro”, en 2003.

30 De hecho, para el año 2002 las ventas de cámaras digitales compactas superan a las analógicas. En 2013, Kodak anuncia la discontinuación de las cámaras filmadoras a cinta. Un año después también hace el anuncio de que no se producirá más papel fotográfico para blanco y negro. Agfa y Nikon siguen la misma senda, cancelando la fabricación

un nuevo comportamiento, más agudo en todo caso, producto de una cotidianidad que demanda un continuo ejercicio de miradas, de lecturas en el sentido más amplio. En efecto, una generación de fotógrafos emerge bajo un sino artístico en sus obras, las mismas que, a pesar de cierta sofisticación, no dejan de tomar como concepto motivos locales. Además de los ya nombrados Javier Palza y Vassil Anastasov, deben sumarse nombres como Fabian Soria, Siladi, Fernando Urioste, Sandra Boulanger³¹, Alicia Kavlin, Fernando Soria, Diego Gullco, Fernando Cuéllar y Julio González; ello sin desmerecer el trabajo en imagen fija de artistas plásticos de la talla de Roberto Valcárcel (fotografía conceptual), Gastón Ugalde (instalaciones al aire libre), Cecilia Lampo (pinceladas sobre papel fotográfico), Guiomar Mesa (mosaicos fotográficos) o Sol Mateo (desnudos bizarros).

Precisamente la exhaustiva búsqueda conceptual para representar problemáticas de nuestra coyuntura lleva a los artistas de estos años a indagar mediante procesos estéticos y puestas en imagen las grandes interrogantes identitarias y culturales de nuestro país. Confluye con este interés el de rescatar el trabajo de autores anteriores y hacer relectura de un pasado que quizás ofrezca matices a estas exploraciones. Una de esas búsquedas la lleva adelante el Instituto Earthwatch, organización compuesta por voluntarios a la cabeza de la investigadora peruana Adelma Benavente García y de la Dra. Michell Penhall. Este grupo de trabajo se dio a la tarea de clasificar el Archivo Cordero, en propiedad de don Julio Cordero Benavides, abriendo la posibilidad de estudio de otras fuentes documentales fotográficas importantes, como el propio archivo Gismondi y la clasificación definitiva del material que alberga el Archivo de La Paz, propiedad de la Universidad Mayor de San Andrés.

En este panorama irrumpe un hecho histórico en Bolivia: la denominada “guerra del gas” y el protagonismo de un nuevo grupo social, formado por gremiales, fabriles, campesinos e indígenas: la ciudad de El Alto. Cansada de verdades a medias y falsos discursos (muchos de ellos forjados vía fotográfica), esta población se levanta para liderar las protestas nacionales contra las políticas gubernamentales. En estas manifestaciones la urbe alteña es sitiada, y decenas de sus ciudadanos, muertos, a pesar de lo cual su lucha continúa,

de cámaras analógicas desde 2006. En 2008 cierra la última fábrica Polaroid del mundo, en Enschede, Países Bajos, y se anuncia el cese de la producción de todo material instantáneo. Al año siguiente Kodak hace lo propio con los rollos de película a color, luego de 74 años de producción continua. En 2011, Fujifilm, la única empresa sobreviviente, cesa la producción de los rollos de películas ante la caída de las ventas.

31 Sandra Boulanger es una de las más entusiastas gestoras de la fotografía en el medio. Ha organizado el año 2005 el primer FotoEncuentro en Bolivia. Su reciente publicación de 2012 antologa el panorama actual de la fotografía en nuestro país bajo el título de “Fotografía boliviana”, y es el reflejo de la labor de 65 fotógrafos bolivianos y extranjeros residentes en Bolivia.

con un heroísmo que la prensa de esos años recoge. Su principal consigna: “El Alto de pie, nunca de rodillas”, reafirma una vocación que explica visualmente su imaginario de lucha. De ahí las fotografías más batalladoras de ese mes de octubre de 2003, entre ellas la tomada por José Luis Quintana.

Paradigmática en el género del fotoperiodismo, esta imagen es sin duda la más representativa de las tomadas durante las revueltas de la “guerra del gas” en el recordado “Octubre negro”. En medio de una tensa convulsión, la fotografía trabajada por José Luis Quintana³² ofrece una imagen con una serie de simbolismos. La pendiente de la calle asume la dirección que tomó la revuelta: desatada en la ciudad de El Alto, se dirige a la hoyada, sede de Gobierno, a través de una



“Guerra del gas”, de José Luis Quintana

avenida en pendiente. Dato curioso es que esa pendiente se arrastra desde el cementerio (más de 30 muertes se produjeron esa jornada) y se extiende hasta el punto neurálgico de la ciudad de La Paz. La composición pone detrás del primer plano elementos significativos de la revuelta, entre ellas una bandera boliviana con crespón negro, fogatas y grupos de protestantes. La imagen congelada del manifestante saltando sobre una barricada, a la manera de un ninja de traje oscuro y con un arma en la mano derecha, resume la agitación con que la población vivió esos días. Retrato social también ese sentido, por las anónimas identidades manifiestas tras un pasamontañas que refleja esa rebeldía. Su paso en contrasentido al pasacalles que se extiende con consignas escritas en rojo otorgan mayor acción a una escena que ilustra la radicalidad de una movilización social que dio un giro a la historia de Bolivia.

Cabe recordar, por su parte, que durante ese “Octubre negro”³³ de 2003 varios edificios institucionales fueron severamente dañados por el fuego o por el saqueo. Las consecuencias históricas de este levantamiento fueron el cambio ra-

32 Como mucho en el arte actual, se ha puesto en duda la autenticidad de esta fotografía. A decir de algunos fotreporteros presentes ese día, la imagen en cuestión recoge elementos naturales de la convulsión (encapuchados, barricadas, humos) para armar sin embargo una suerte de escena montada. El fotógrafo habría editado, pues, al personaje vestido de “ninja” que salta repetidas veces sobre esa montonera de piedra.

33 En este hecho se da una ola de protestas populares en contra de la exportación del gas por Chile, mismas que una acción militar-policial contrarresta con un saldo de 67 muertes. Ante el repudio nacional, el Presidente Sánchez de Lozada renuncia al mando del país.

dical en la mentalidad del país, consolidado con el ascenso del primer indígena a la presidencia, Evo Morales Ayma. Pero las consecuencias físicas de aquella semana en la que el país estuvo paralizado sirvieron para tomar consciencia de la magnitud de documentos que estaban a expensas, si no del olvido, al menos del fuego³⁴.

Prefecturas, ministerios, alcaldías y demás reparticiones se vieron afectadas en su patrimonio, lo que sin duda llevó a pensar en la preservación digital de estos archivos, algunos de ellos fotográficos.

Si los años de democracia han posibilitado la estabilización de nuestro presente, es el proceso de cambio reciente el que permite fijar nuestra mirada y advertir una realidad más de fondo, aquélla que en alguna medida encierran los anales de nuestra historia. Este interés por desarrollar investigación con estos documentos es el que determina un necesario intercambio de miradas con nuestro pasado, una lectura propiamente dicha. En este punto los paradigmas de la historia y de la creación artística coinciden en un debate a estas alturas trillado: “lo boliviano”, dando lugar al repaso de la textura del presente a partir de los textos del pasado. En esta labor la imagen es clave, pues se cree que el discurso colonizador entra también por los ojos, y son las imágenes de nuestro tiempo las que deben solventar con los nuevos imaginarios de paisaje y de país. Así, en 2005 se inicia la etapa de autoafirmación de las identidades como desenlace de un largo proceso que lleva a definir a Bolivia como un Estado multicultural y plurinacional³⁵, con las nuevas formas y los nuevos colores que esto supone para los cultores de la imagen.

Las connotaciones de este proceso, análogas en alguna medida a la revolución de 1952, demandan un fuerte compromiso de los artistas con el cambio. Producto de este compromiso emergen artistas de la talla de Mamani Mamani, y cobran fuerza manifestaciones cholos y mestizas como las entradas folklóricas, que marcan un género especial de fotografía, con cultores como Tony Suárez y Jaime Cisneros. A ellos se suma una camada de fotógrafos dedicados a retratar la nueva Bolivia desde diversos estilos, entre ellos Mateo Caballero, Pedro Laguna, Sebastián Ormachea, Gabriel Osorio, Mauricio Acevedo, Iván Canelas, Wara Vargas, Pere Fernández, Juan Gabriel Estellano, Daniel Burgui, Alex Ayala Ugarte, Dado Galtieri, Javier Badani, Ignacio Uribe, David Lanza,

34 Algo de esto también tiene que ver con los ataques del 11.09.11 en los Estados Unidos, los mismos que dieron paso a la pérdida de invaluable material financiero y militar en varios edificios públicos de ese país.

35 El 7 de febrero de 2009 el presidente Evo Morales promulga una nueva Constitución, por la que oficialmente Bolivia se convierte en un Estado Plurinacional, visibilizando así a las naciones y pueblos indígenas con su propio sistema judicial. Asimismo, se incorporan las autonomías y se reconoce la ciudadanía colectiva.

Stephen Ferry, Richard Sánchez, Renato Cuéllar, Cecilia Lanza, Nicolás Reoano, David Mercado, Juan Pablo Meneses, Juan Gabriel Estelano o Joaquín Sánchez, entre muchos otros.

Paralelamente, esta etapa de cambios sociales va acompañada de una inédita tecnologización del país, sobre todo porque ya se empieza a experimentar con los celulares y las cámaras digitales, que no tardan en apropiarse del mercado. La nueva generación de fotógrafos es amplia por este motivo, y los trabajos como nunca antes se diversifican hasta el absurdo. A través de este fenómeno cobra validez el eslogan que Kodak lanza para sus productos una década antes: “Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto”. En esta etapa, pues, el oficio de fotógrafo parece entrar en crisis, por su decantada identidad en circunstancias en que todos pueden agarrar una cámara y ensayar unas tomas. Además de todo, el fotógrafo choca con una sociedad que consume imágenes de una forma descontrolada a través de spots publicitarios, slogans, propagandas en la calle, películas a granel, etcétera, rasgando su retina.

En materia de incentivos a las obras personales, por estos años surge con más fuerza el concurso de fotografía más importante del país, el “Freddy Albor-ta”, denominado así en homenaje al fotoperiodista fallecido el año 2005. Este espacio permite evaluar la labor fotográfica de nuevos autores a través de una diversidad de temáticas que sin embargo exploran mayormente el contexto paceño. En esta época también surgen una gran cantidad de concursos fotográficos lanzados por entidades privadas o por instituciones públicas de los distintos departamentos. Si bien la ola de concursos es un incentivo para los artistas del ramo, es muy cuestionable la proyección que se logra de estas jóvenes expresiones. De hecho, algunos concursos son sólo la formalización de una instancia que tiene como fin el hacerse de la propiedad de esas fotos para uso institucional o para robustecer sendos bancos de imágenes. A raíz de esta coyuntura, surge por primera vez en el país un debate sobre los derechos de autor y la propiedad intelectual de las obras fotográficas, aunque existe una ley³⁶ que ampara a los artistas visuales desde hace más de veinte años. Este problema, sumado al de la no titulación y el consecuente ejercicio profesional libre en el mercado, hacen que los fotógrafos por lo general opten por dedicarse a otras ramas del audiovisual, antes que al solo ensanche de los militantes de la fotografía.

36 La ley en cuestión es la número 1322, de 13 de abril de 1992, que protege los bienes intelectuales registrados en Bolivia. Del mismo modo, existe un ente que regula esta ley, el Servicio Nacional de Propiedad Intelectual (SENAPI).

De igual manera, en medio de la sobreproducción gráfica³⁷, ciertos fotógrafos optan por aislarse del magma fotográfico más convencional, dedicándose a la fotografía social, publicitaria y artística, como Alejandro Dorado, José Prada Medina, Juan Prada Medina, Mimmo Cattarinich, Pablo Manzoni, Daniel Mariscal, Andrés Unterladstaetter, Gustavo Castro y John Orellana. Otros en cambio vuelcan su mirada a las fuentes históricas de la fotografía hecha en Bolivia. En este último caso es paradigmático el estudio Gismondi, que en 2007 celebra sus 100 años a través de la digitalización de las 300 imágenes más antiguas de su archivo. Lo mismo ocurre años después con el proyecto de escaneo de fotografías resguardadas por los habitantes del área rural en la región que comprende los departamentos de Sucre y Potosí. Ambos proyectos expresan la necesidad de revisar nuestro pasado en imágenes, antes que sobrecargar la información generada en la actualidad.

En esta misma dirección, instituciones como el Archivo de La Paz desarrollan programas como el de “Descripción archivística y digitalización de archivos fotográficos”, a partir del cual se escanearon y organizaron alrededor de cien mil fotografías de la colección donada por el desaparecido periódico *Última Hora*. Esto mismo ocurre con los archivos audiovisuales del Museo de Etnografía y Folklore y del Museo Tambo Quirquincho, que tienen un gran banco de fotografías compuesto por diapositivas, copias y negativos a color y en blanco y negro. Por su parte, el proyecto más reciente lo lleva adelante el Archivo y Biblioteca Nacional, que está en pleno proceso de digitalización de parte de las 50 mil imágenes de su archivo fotográfico, algunas de la Guerra del Pacífico, la Guerra del Chaco y la Revolución de 1952. Esta labor presupone que el fotógrafo no es sólo quien “pinta con la luz”, sino además quien saca a la luz material otrora destinado al olvido. No por nada los scanners se convierten en una herramienta sustancial para los cultores de la imagen: ya no se trata sólo de disparar.

A raíz de este vuelco de página en las corrientes fotográficas, se conforma un nuevo género de fotógrafos documentalistas dedicados a recuperar este tipo de material, sin dejar de lado –claro está– el registro de hechos que dejaron su huella en los últimos años, como los Cabildos Autonómicos, en el Oriente, la “Guerra del agua”, en Cochabamba, y la Marcha por la Defensa del Tipnis. Este interés por desempolvar material de antaño pone de manifiesto la disposición de los fotógrafos a una nueva mirada, una que lee antes que ve. Dicho

37 Coincide con esta época la revolución de los fotoblogs, redes sociales como facebook, youtube o flickr, que definen los nuevos usos de la fotografía, además de software especializado, galerías libres y e-print. Esto supone la conversión de la imagen en objeto de consumo y la consecuente alteración y manipulación de imágenes junto al fotomontaje.

en otras palabras, el fotógrafo no es sólo quien mediante su cámara fotográfica reconstruye la realidad, sino también quien, sin el filtro de su lente, deconstruye las imágenes del pasado, en este caso del pasado boliviano. Cobra entonces trascendencia el concepto de fotografía como un lenguaje que en el tiempo se semantiza, sin perder la nitidez de la *imago* significativa.

Así pues, desde el primer boom de la historiografía de la fotografía a partir de artículos como la “Primera aproximación a la fotografía en Bolivia”, publicada por Alfonso Gumucio Dagron en 1983, en el último tiempo se han sumado esfuerzos como el abordaje de la problemática de género, a cargo del grupo feminista Mujeres Creando, en el libro “Estudio Archivo Cordero. Bolivia 1900–1961.” Entra en este grupo el trabajo de Carlos Salazar Mostajo quien publica el libro “Historia en imágenes”, que documenta la experiencia educativa en Warisata a partir de fotografías que fueron tomadas por los maestros, entre ellos Elizardo Pérez, y algunos de los estudiantes. Esto sin dejar de lado trabajos en torno al sincretismo religioso en Bolivia, la clase obrera o el deporte en el país, que también han merecido sendos estudios a partir de imágenes. Son estos trabajos los que han subrayado la labor de importantes fotógrafos de nuestro medio, quienes por su compromiso, versatilidad y espíritu batallador encarnan el “ser fotógrafo” en Bolivia. En parte esta necesidad neurálgica de retratar la vida y obra de ciertos fotógrafos se ha encauzado en el proyecto cinematográfico “El color del tiempo” (2013), del documentalista Okie Cárdenas, quien retrata la vida del fotógrafo Ricardo Sánchez Quiroga, precisamente desde la perspectiva más evidente de la fotografía: el tiempo.

En este mismo sentido, es vital la generación de antologías y repositorios de la obra de fotógrafos que son referencia en nuestro medio, cuyas fotografías en el tiempo han adquirido un inusitado valor, como la obra de Christian Lombardi, Antonio Suárez o Max Toranzos. En esta tarea es importante el apoyo que el Gobierno central brinda a través del Ministerio de Culturas, y el municipio mediante la oficialía respectiva. En el caso específico de los fotógrafos, a través de fondos destinados a la promoción de proyectos que aborden problemáticas de interés, como las identitarias, los derechos de la mujer o el patrimonio, problemáticas que son exploradas, por ejemplo, en los premios “Eduardo Abaroa”, de reciente creación. En suma, el tiempo actual exige un repaso a la evolución de la fotografía en nuestro medio, como requisito *sine qua non* para proyectar una obra original, dentro o no de los márgenes de lo creativo o lo artístico, que traduzca –en cualquier caso– el espíritu de nuestro tiempo.

7. Metáforas del olvido

Un lector ideal...

La fotografía contemporánea inicia la segunda década del nuevo milenio con dos sucesos que rompen con la tradición de la fotografía. El primero es la publicación de una fotografía de celular³⁸ en la portada de la reconocida revista *Time*, la cual pone en entredicho la necesidad de tener una gran cámara para realizar un trabajo exclusivo, dando como prioridad la presencia del sujeto en el instante de la escena capturada. El segundo tiene que ver con el concurso más importante de fotografía de prensa, el *World Press Photo*, que, contra toda convención, otorga mención de honor a capturas de incidentes insólitos tomadas fortuitamente por cámaras de seguridad, aspecto que decanta incluso el concurso de la mano del hombre sobre la producción de imágenes. Además de esto, cobran fuerza proyectos como el de las fotografías satelitales, los fotoblogs o las galerías de redes sociales, por el acceso que tiene la gente a tomas, otrora impensables.

Específicamente, en el ámbito de las redes sociales es sugerente la conformación de grupos de fotógrafos que intercambian experiencias y desarrollan propuestas fotográficas diversas. Una de tales iniciativas en Bolivia es la de las comunidades de fotografía, la cual aglutina desde una plataforma virtual a fotógrafos con cierta afinidad temática. Entre los más renombrados destacan “Fotógrafos con altura 5.500”, “La Paz en fotografía”, “Fotógrafos sin fronteras 6.400”, “Fotografía crítica documental”, “Sin motivo fotografía”, “Pendiente 45”, “Fotógrafos para la conservación” y “Fotosíntesis”. El caso de este último es particular, pues constituye una plataforma de gestión de la fotografía y de proyectos relacionados con la imagen³⁹. Ante la necesidad de promocionar a nuevos valores en la fotografía y crear una cultura de la imagen en la sociedad boliviana, “Fotosíntesis” impulsa distintos espacios de socialización de la fotografía y de divulgación de trabajos consistentes, además de la generación de concursos, visionados y curadurías. Estas actividades han sido estructuradas en el Encuentro de Fotografía FotoFest, que en su reciente versión de 2014 ha retomado temas de vital importancia para la comunidad de fotógrafos, como

38 La obra corresponde a Ben Lowy, sobre el huracán “Sandy”, que devastó una región de los Estados Unidos. La revista *Time* publicó también fotos tomadas por la misma gente afectada, a las que denominó periodismo ciudadano.

39 En este marco, “Fotosíntesis” ha propiciado el diálogo entre la fotografía y otros campos del conocimiento, como el proyecto “Narradores visuales”, que relaciona fotografía y literatura a través de la puesta en imagen de textos narrativos; o el abordaje de problemáticas como la intervención urbana “Hora boliviana”, que cuestiona la impuntualidad en nuestro medio. Del mismo modo, “Fotosíntesis” ha lanzado el primer concurso de fotografía de celular como una apertura a las nuevas dinámicas de la fotografía y a la lectura de la realidad en núcleos familiares y ámbitos cotidianos.

la revisión de los derechos de autor en este campo, el desarrollo de talleres con prácticas alternativas, siempre relacionados a la imagen, o la generación de espacios de intercambio entre los fotógrafos y la sociedad.

Cabe mencionar, pues, que, en estos últimos años, mecanismos como las redes sociales y el fortalecimiento de colectivos y clubes de fotografía, sin olvidar a los gremios y asociaciones de fotógrafos, han institucionalizado de alguna manera la labor de los trabajadores de la imagen. Esto ha permitido llevar adelante importantes consignas para hacer de la fotografía un instrumento para el análisis de problemáticas y un medio que viabilice la recuperación de nuestra memoria, como el proyecto de facebook “Fotos antiguas La Paz”, creado en junio de 2013 con el fin de armar una base de datos fotográfica a partir de material de antaño que las personas puedan compartir en esta red social. A estas experiencias hay que sumar la continua creación de blogs y galerías personales que motivan el intercambio de miradas, aunque el lenguaje crítico está en gran medida ausente del circuito de proyectos que se desarrollan hoy en día.

Quizás como respuesta a la anterior preocupación, a principios de 2014 se ha inaugurado la exposición “Huellas del arte fotográfico”, que propone un paseo por la historia de la fotografía en la sede de gobierno. La muestra es una colección ecléctica de imágenes de más de 45 colectivos y artistas, incluyendo las que pertenecen a los archivos de las familias Cordero y Gismondi. Como novedad dentro de esta muestra, se promocionó el trabajo fotográfico de ocho niños de entre 8 y 12 años de edad. Esta experiencia coincide con la voluntad gubernamental de incentivar el lenguaje visual en la educación en aulas, tema aún pendiente en las asignaturas de casi la totalidad de las unidades educativas del país. Esta propuesta tiene que ver con los niveles de análisis de la imagen que el mundo actual exige y del que no pueden estar exentas las nuevas generaciones.

A la espera de un lector ideal⁴⁰ de las representaciones fotográficas contemporáneas en Bolivia, es vital formar criterios éticos y estéticos en nuestra sociedad, promoviendo una cultura de la imagen como principio de valoración de las obras artísticas. Es decisiva en esta tarea la revisión fotográfica documental, pues asume, a través del acercamiento a álbumes familiares o a archivos particulares, el mapeo de nuestra herencia fotográfica más intestina. A la espera también de una verdadera crítica, la fotografía boliviana se mantiene firme en

40 Este concepto, utilizado por el ensayista argentino Alberto Manguel, explica en alguna medida la necesidad de formar a un sujeto que no sólo contemple, sino que sea parte de su obra. En este entendido, Manguel define a su lector ideal como alguien que se “involucra” en su obra, participando de este modo en su creación.

el afán de crear en la gente una verdadera cultura de la fotografía⁴¹, una cultura que ayude a discernir el espectro de representaciones gráficas actuales y que al mismo tiempo sostenga el quehacer de un oficio propenso a desaparecer de la mirada de la gente, como un fotógrafo de plaza obnubilado por un tiempo que no se detiene.

Recibido: mayo de 2014

Aceptado: noviembre de 2014

41 Prueba del potencial de nuestras fotografías son los lauros obtenidos por jóvenes exponentes de la fotografía, como Pablo Calderón, que en 2009 ganó el Premio Iberoamericano de Fotografía, o Mateo Caballero, que obtuvo el segundo premio del Concurso Internacional de Fotografía, convocado por la organización Global Action el año 2012.

Referencias

1. Andreoli, Elisabetta. *Bolivia contemporánea*. La Paz: Plural Editores, 2012.
2. Billeter, Erika. *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860–1993*. Bogotá: Lunwerg Editores, 1993.
3. Boulanger, Sandra (compiladora). *Fotografía boliviana*. La Paz: Ministerio de Culturas, 2012.
4. Buck, Daniel. *Pioneer photography in Bolivia. Directoy of Daguerrotypists & Photographers, 1840–1930*. En *Bolivian Studies* 5:1 1994–1995.
5. Chamorro, Juan Carlos. *Sobreviviendo en El Alto. Crónicas y fotografías desde una urbe inverosímil (2004–2008)*. La Paz: Gobierno Municipal de El Alto, 2009
6. Gesualdo, Vicente. *Historia de la fotografía en América, desde Alaska hasta Tierra del Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires: Ed. Sui Géneris, 1990.
7. Gumucio Dagron, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1982.
8. ----- “Primera aproximación a la fotografía en Bolivia”. Revista, La Paz, Bolivia, 2000, 1983
9. Mariaca, Gabriel y Fernando Cuéllar. “La fotografía en Bolivia: fuente de inspiración, caos en su reglamentación”. *Revista Impresión Gráfica* N° 1. La Paz, Julio-Agosto de 2001.
10. Mariaca, Gabriel. "Primeros esbozos para la memoria de una visión ausente". *Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*. 6.18, La Paz, 2002:7-16.
11. ----- *Primeros esbozos para la memoria de una visión ausente*. Edición digital. Agosto de 2006.
12. Mendieta, Pilar, Eugenia Bridikhina y Lupe Mamani (coordinadoras). *Bolivia en blanco y negro. Fotografías del Archivo Cordero*. La Paz: Plural Editores, 2013.
13. Mesa José de, Teresa Gisbert, y Carlos de Mesa Gisbert. *Historia de Bolivia*. La Paz: Ed. Gisbert, 2001.
14. Querejazu, Pedro. “La fotografía y sus 150 años”. Periódico Presencia. 3 de julio de 1990, La Paz.
15. Suárez Saavedra, Fernando. *Historia de la fotografía en Bolivia*. Tomos I y II. Gobernación de Sucre, 2013.
16. Torrico Zamudio, Rodolfo. *La Paz, memoria fotográfica (1915–1940)*. La Paz: Fundación Cultural Torrico Zamudio, 2014.
17. VV.AA. *Bolivia en el siglo XX. La formación de la Bolivia contemporánea*. La Paz: Harvard Club de Bolivia, 2000.