

IMÁGENES DE LA GUERRA: FLUJOS VISUALES EN TORNO A LAS
FOTOGRAFÍAS DE RODOLFO TORRICO ZAMUDIO EN SU *ÁLBUM
FOTOGRAFÍCO DE LA GUERRA DEL CHACO* (1932-1935)¹.

Federico Ignacio Fort

Magíster en Comunicación y Cultura | UBA

Becario doctoral | IEALC| UBA

Email: federicoignaciofort@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar las fotografías recopiladas en el *Álbum Fotográfico de la Guerra del Chaco (1932-1935)*, un trabajo publicado en 2017 por la "Fundación Cultural Torrico Zamudio" a partir del álbum original realizado por el fotógrafo boliviano. En otras palabras, el trabajo apunta a la pregunta sobre el flujo visual que opera en el álbum y cómo contribuyó a conformar una cierta visualidad sobre la guerra: ¿Cómo construir un "informe" en imágenes sobre la derrota militar más importante de la historia boliviana? ¿Qué roles tuvieron las fotografías, y su orden particular en el álbum, debido a la visualización del evento traumático?, son algunas de las preguntas que guían el análisis.

Palabras clave: Flujos visuales; Fotografía de guerra; Guerra del Chaco; Nacionalismo.

IMAGES OF WAR: VISUAL FLOWS AROUND PHOTOGRAPHS OF
RODOLFO TORRICO ZAMUDIO IN YOUR *PHOTOGRAPHIC ALBUM OF
THE GUERRA DEL CHACO* (1932-1935)

Abstract

The present article aims to analyze the photographs compiled in the *Photographic Album of the Guerra del Chaco (1932-1935)*, a work published in 2017 by the "Fundación Cultural Torrico Zamudio" from the original album made by the Bolivian photographer. In other words, the work points to the question about the visual flow that operates on the album and how it contributed

¹ Agradezco profundamente la amabilidad de la "Fundación Cultural Torrico Zamudio" (<http://fundacionculturaltorricozamudio.blogspot.com/>), no sólo por facilitarme conseguir en Buenos Aires el álbum de fotografías que se analiza en el presente escrito (y, además de ello, por interesarse y alentar mi trabajo) sino por su amabilidad para reconstruir y contextualizar otros hechos de la vida de Rodolfo Torrico Zamudio. Asimismo, también agradezco su autorización para reproducir algunas de esas imágenes en el presente trabajo.

to conform a certain visuality about the War: How to build a "report" in images about the most important military defeat in Bolivian history? What roles did the photographs have, and their particular ordering in the album, due to the visualization of the traumatic event? are some of the questions that guide the analysis.

Keywords: visual flows; war photography; Chaco War; nationalism.

1. Introducción.

El presente artículo tiene por objeto analizar las fotografías compiladas en el *Álbum fotográfico de la Guerra del Chaco (1932-1935)*², obra editada en 2017 por la “Fundación Cultural Torrico Zamudio” a partir del álbum original hecho por el fotógrafo boliviano.³

Rodolfo Torrico Zamudio es una de las personalidades más relevantes de la fotografía boliviana. Apodado “el turista”, con su cámara ha recorrido casi todo el territorio boliviano, captando imágenes de una gran belleza y riqueza técnica que han contribuido a construir —junto a las imágenes de otros importantes fotógrafos, como Max T. Vargas, Luigi Doménico Gismondi o Julio Cordero, entre otros —, ciertos imaginarios de nación (cristalizados, por ejemplo, en la obra celebratoria, alentada por el gobierno boliviano: *Bolivia en el primer centenario de su independencia*, 1925).

Así, desde una perspectiva que atañe fundamentalmente a los estudios de la cultura visual (Mitchell, 2017), y sin descuidar parte de la bibliografía específica que reflexiona sobre las “imágenes de la guerra” (Burke, 2005; Didi-Huberman, 2008; García Varas, 2013; Burucúa y Kwiatkowski, 2014; Díaz-Duhalde S., 2015), el artículo tiene por fin reflexionar sobre la importancia de las fotografías de Torrico Zamudio sobre la Guerra del Chaco en lo referente a la construcción de una determinada visualidad sobre el conflicto. En otras palabras, el trabajo apunta a indagar sobre el flujo visual que opera en el álbum y cómo el mismo contribuyó a conformar cierta visualidad sobre la guerra: ¿Cómo construir un “relato” en imágenes sobre la derrota militar más importante en la historia boliviana? ¿Qué papel jugaron las fotografías, y su particular ordenamiento en el álbum, en función de la *visibilización* del traumático evento?, son

² Para una verdadera aprehensión de la dimensión y calidad de las fotografías, se sugiere al lector consultar directamente el álbum. A lo largo de este escrito sólo pondremos algunas de dichas imágenes, las cuales se encontrarán, lógicamente, en menor tamaño y calidad que las dispuestas en la obra original.

³ El presente artículo se enmarca en una investigación doctoral más amplia, en donde se estudia la construcción, a partir de imágenes, de ciertas ideas de la nación y el orden, producidas por las clases gobernantes bolivianas, entre 1925 y 1952; financiada por una beca doctoral “Universidad de Buenos Aires Ciencia y Tecnología”.

algunos de los interrogantes que guían nuestro análisis. Asimismo, a partir de dicha idea de “flujo visual”, nos detendremos en dos cuestiones esenciales que hacen al álbum y que son centrales en el tratamiento de la cuestión bélica: ¿cómo es mostrado el “enemigo” paraguayo? y ¿qué tratamiento realiza Torrico Zamudio respecto a la muerte? Por último, marcaremos ciertas tensiones, que creemos detectar, entre las imágenes de Zamudio y el discurso “propagandista” que el ejército boliviano precisaba construir a partir de dichas imágenes.

2. Imágenes de la Guerra: antecedentes específicos sobre la Guerra del Chaco.

Si bien la bibliografía sobre “imágenes de guerra” es extensa⁴, no nos interesa aquí reponer dichas discusiones en general sino reseñar solo los textos que se ocupan de nuestra problemática: hemos encontrado algunos estudios que, en particular, se enfocan en la producción de imágenes en torno a la Guerra del Chaco (Dalla-Corte Caballero 2010, 2016a, 2016b; Querejazu Leyton, 2017 y Díaz-Duhalde, 2022), que abordan diversos aspectos sobre las fotografías del conflicto.

En este sentido, los trabajos de Dalla-Corte Caballero se centran en el estudio de las imágenes de dos fotógrafos: Carlos de Sanctis y Víctor Martínez. Si bien dichos trabajos tienen por objeto fotografías que conforman cierta visualidad de la guerra, sólo abordan la construida, esencialmente, del “lado paraguayo”. Asimismo, el trabajo de Díaz-Duhalde (2022), también elude la producción de imágenes desde el “bando boliviano”, focalizando su estudio en el importante papel que jugó “fotografía humanitaria” en la contienda

A diferencia de ello, el texto de Querejazu Leyton (2017) sí explora en las imágenes, producidas por fotógrafos y/o artistas bolivianos durante el conflicto. Su trabajo realiza una revisión sobre las “representaciones visuales” (p. 105) construidas sobre los habitantes del Chaco Boreal. En este sentido, las fotografías de Torrico Zamudio sobre el conflicto no son mencionadas.

Ahora bien, es necesario mencionar un trabajo más que, si bien no estudia a la Guerra del Chaco, sí realiza un importante estudio sobre otra de las guerras más importantes de nuestro continente, adoptando además una perspectiva cercana a la nuestra: el trabajo de Díaz-Duhalde, *La última guerra: cultura visual de la guerra contra el Paraguay* (2015).

⁴ Por sólo citar algunos textos se sugiere ver Burke, 2005; Didi-Huberman, 2008; Sánchez Biosca, 2009, 2012; García Varas, 2013; Burucúa y Kwiatkowski, 2014.

Dicho aporte nos es útil por dos cuestiones: en primer lugar, el autor parte de supuestos comunes a nosotros, considerando que el campo de “la visualidad, la visión y la visibilidad son prácticas definidas culturalmente” (Díaz-Duhalde, 2015, p. 64). En segundo lugar, la Guerra contra Paraguay, es la “primera guerra fotografiada en América del Sur” (p. 53), posibilitando así nuevas formas de visualizar y “mostrar” el conflicto. Ello permite a nuestro análisis tener un gran punto de comparabilidad respecto a los cambios sucedidos en la producción de imágenes respecto al conflicto estudiado por nosotros. Como veremos, dichos cambios responden tanto a “progresos” técnicos de la fotografía como a otras particularidades de nuestro objeto.

3. El álbum fotográfico de la Guerra del Chaco⁵

El *Álbum fotográfico de la Guerra del Chaco* (2017), cuenta con 118 fotografías que, tal como expone Valeria de Ugarte Torrico (integrante de la fundación), fueron tomadas por Zamudio tanto en el frente de batalla como en los departamentos de Beni, Santa Cruz y Cochabamba⁶.

Es preciso advertir que Zamudio compuso dos álbumes respecto a la guerra, siendo el álbum editado por la fundación sólo un resumen del primero, mientras que el segundo (así como también otras fotografías sueltas y una gran cantidad de negativos) son parte del archivo de la institución.

Si bien el álbum cuenta con imágenes que abarcan todos los años del conflicto⁷, el ordenamiento de las mismas, realizado por el fotógrafo, busca construir antes que una mecánica continuidad cronológica, un “relato”⁸ visual. Por ello, encontraremos que el álbum construye distintas series de imágenes, agrupando fotografías de distintos años del conflicto.

⁵ Para el análisis de nuestro material, nos situamos en una perspectiva afín a los estudios de la cultura visual: ya que no nos interesa tanto preguntarnos por lógicas intrínsecas a las imágenes sino sobre la visualidad que construyen: en el sentido de observar cómo lo visual contribuye a construir lo social (y viceversa) (Mitchell, 2017).

⁶ Dichas palabras fueron pronunciadas el 23 de marzo del 2017, en el marco de la presentación del *Álbum Fotográfico de la Guerra del Chaco*, en el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño.

⁷ Incluso, llamativamente, hay una fotografía de un gran avión trimotor, que data con anterioridad al inicio de las hostilidades, tomada en febrero de 1932, su pie de foto que reza “el poderoso trimotor Huanuni. Febrero 1932. Junkers JU 52”.

⁸ Debemos advertir que, pese a la comodidad del término “relato visual” para dar cuenta de la construcción de una “historia” a partir de imágenes, conlleva ciertos problemas teóricos y metodológicos que colisionan en, cierto sentido, con nuestro marco teórico. Cuando se habla de “relato visual” o “narrativa visual” se corre el riesgo de entender una primacía del *logos* por sobre el *ícono* ... como si las imágenes nos “contaran historias” siguiendo un sentido predicativo —al igual que las palabras y su escritura— y no icónico. Dicha tesis, respecto al proceder “no predicativo” de las imágenes, es central en el pensamiento de Boehm (1996; 2011), nosotros mantenemos dicha idea como supuesto de nuestro trabajo: las imágenes producen sentido a través de medios icónicos.

Asimismo, es necesario considerar que la mayoría de las fotografías de Zamudio fueron tomadas en dos contextos de la contienda: el primero, durante “el año 1934, cuando el ejército paraguayo realiza su gran avanzada hacia territorio boliviano [...]”; el segundo, durante 1935, cuando el ejército boliviano inicia una poderosa contra-ofensiva militar” (Sánchez Canedo, 2017, p. 8). Prestar atención a dichos “momentos” es fundamental por una de las problemáticas que nos interesa analizar: la regulación del “flujo visual” (Díaz Duhalde, 2015, p. 198) en el álbum. Ello se relaciona, a nuestro entender, con la tarea del “montaje” de las fotografías: ¿en qué orden se han dispuesto las mismas? ¿a qué motivos responde dicho ordenamiento?

4. Análisis

4.1 Primera parte del álbum: ¿en dónde está la guerra?

En esta dirección, el álbum, lejos de adentrarnos inmediatamente en el terreno de la guerra — y, luego de cuatro fotografías que retratan al Comando Superior, a algunos generales, comandantes o bien jefes del ejército boliviano (además de aparecer el expresidente Ismael Montes en una de esas fotografías)— comienza con unas vistas urbanas de Cochabamba. Allí observamos una multitudinaria “Misa de Campaña” (Fig. 1) y la salida de los primeros regimientos hacia el Chaco. Zamudio no sólo nos muestra a las tropas marchando por las calles de Cochabamba, sino que también observamos a las mismas arribando al ferrocarril (Fig. 2).



Fig.1 “1932. Salida de los primeros regimientos desde Cochabamba. Plaza 14 de septiembre”. (Torrice Zamudio, 2017, p. 23)



Fig. 2 “Triste despedida, salida de un tren de Cochabamba 1932” (Torrice Zamudio, 2017, p. 29)

De esta forma, luego de la partida de las tropas desde Beni y Cochabamba, pasamos por diversas imágenes que muestran a algunos vehículos militares, como camiones y chalanas, dirigiéndose hacia el territorio en disputa, mientras atraviesan distintas zonas “naturales”. El conjunto de estas imágenes contiene fotografías de 1932, 1933 y 1935: es decir, pese a que fueron tomadas en distintos momentos y contextos de la guerra, Zamudio las agrupa en vistas a construir una determinada continuidad visual.

Dicha continuidad está dada no sólo por ser imágenes de “despedida”, es decir, de regimientos abandonando la “urbanidad” para sumergirse poco a poco en el terreno inhóspito de la guerra, sino también por la presencia de flujos de personas trasladándose de un punto a otro. Dicha cuestión, que podría parecer menor, da cuenta de uno de los grandes tópicos que “hacen” a las fotografías de Torrico Zamudio y, asimismo, de la construcción de una Bolivia moderna: la conectividad del país andino. Construir la imagen de una Bolivia que ya no es un “territorio inaccesible”, con áreas remotas que no tienen contacto entre sí, sino comunicado a partir de rutas, caminos, ferrocarriles y embarcaciones es una cuestión que Zamudio ya exploraba a partir de sus fotografías paisajísticas (Sánchez Canedo, 2009, p. 32), las cuales fueron incluidas — como expusimos anteriormente— en la gran obra conmemorativa *Bolivia en el primer Centenario de su Independencia* (1925).

Recién con posterioridad a ello, el álbum procede a mostrarnos escenas de campamentos militares y/o fortines en reposo, próximos al frente de batalla. Mientras que la primera serie nos muestra imágenes de las despedidas y traslados, la segunda nos muestra un primer punto de “llegada” a la zona del conflicto. Sin embargo, las fotografías aún no nos invitan a sumergirnos en escenas de combate: la guerra está presente, pero llama la atención la ausencia tanto de un enemigo, que se va configurando como “invisible”, como del conflicto armado propiamente dicho.

En este punto, las escenas de los campamentos son interrumpidas por 17 fotografías que giran en torno a las aeronaves militares bolivianas⁹. Esa serie de fotografías culmina con una bella fotografía página completa (Fig. 3), “enaltecedora”, del “Cruz del Sur”, una de las grandes aeronaves bolivianas. El pie de foto reza: “avión Cruz del sur antes de su accidente” (Torrigo Zamudio, 2017, p. 72).

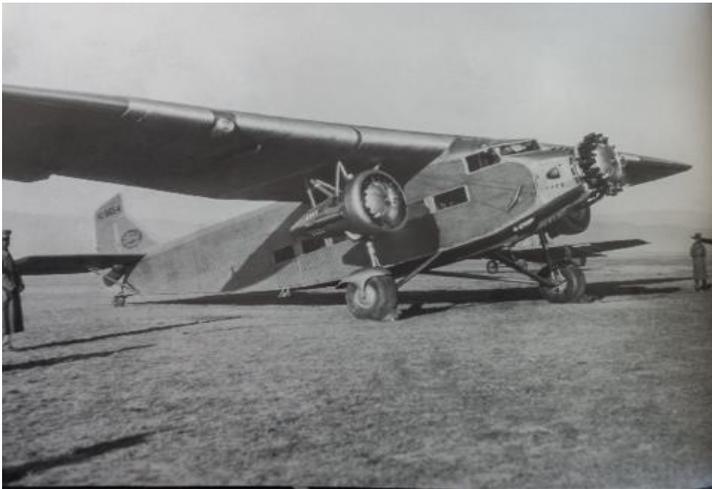


Fig. 3. “Avión Cruz del Sur antes de su accidente” (Torrigo Zamudio, 2017, p. 72)

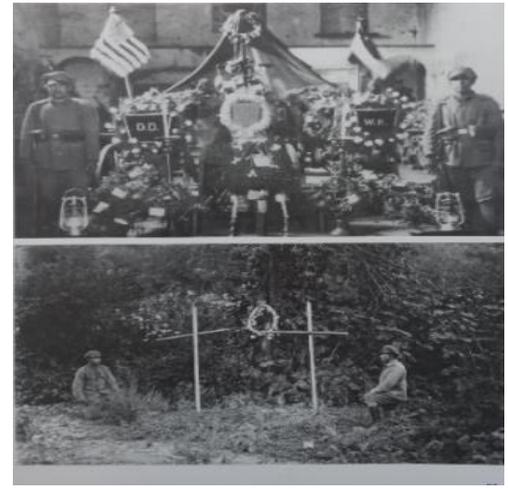


Fig. 4. “Capilla ardiente de los pilotos del Cruz del Sur y su cristiana sepultura”. (Torrigo Zamudio, 2017, p. 73)

Asistimos así a una de las primeras aproximaciones a la muerte que observamos en el álbum, a través de dos imágenes: una de la “capilla ardiente” y otra que retrata la sepultura de los pilotos fallecidos en el accidente aéreo (Fig. 4). No es casual que, en esta dirección, el flujo visual del álbum se interrumpa con las imágenes de la capilla ardiente y la “cristiana sepultura” (p. 73) de ambos pilotos. La forma en la que Torrigo Zamudio elige mostrar el hecho parece querer escapar del belicismo: no se observa relación, en las imágenes, entre dichos decesos y el evento bélico (más allá que el accidente, según hemos podido reconstruir, acaeció mientras el avión despegaba de Villa Montes).

4.1.1 ¿En dónde está el enemigo?

En esta dirección, es de extrañar que luego de transcurrido más de la mitad de las fotografías, aún no observemos imágenes que den cuenta del conflicto armado o bien del enemigo: Paraguay y la “guerra” parecen ser las dos grandes omisiones de la primera mitad del álbum. Podríamos pensar que la ausencia de imágenes del conflicto “cuerpo a cuerpo”, se relaciona, tal

⁹ Incluso se observan algunas fotografías realizadas en pleno vuelo, a bordo de una de las aeronaves: imágenes seguramente captadas en el marco de tareas de aerofotogrametría, ya que Torrigo Zamudio (al igual que Luis Bazoberry) era parte “del servicio topográfico del ejército” (Sánchez Canedo, 2017, p. 11).

como destaca Díaz-Duhalde, con un “procedimiento inaugurado por la cámara bélica: hace la guerra visible, pero a través de un resto, de una traza de la violencia entre las naciones en el momento del enfrentamiento bélico” (2015, p. 128). Básicamente, la “cámara bélica”, durante la Guerra contra Paraguay, captaba escenas de absoluta quietud (p. 127).

Ahora bien, dicha cuestión está íntimamente relacionada con un aspecto técnico a la que Díaz-Duhalde (2015) atribuye gran importancia: en la Guerra contra Paraguay, las fotografías eran tomadas con cámaras que precisaban estar montadas sobre un trípode y, además, lógicamente por su tamaño, no eran “portables”. Sumado a ello —siendo esto lo principal— la máquina lograba fijar los rayos de luz, que captaba por su lente, a partir de una “placa de vidrio de colodión húmedo” (p. 111). Como es de esperarse, dicho procedimiento precisaba de varios segundos de exposición que iban de “20 segundos a 5 minutos aproximadamente” (p. 125) para lograr fijar a la imagen sobre la placa, la cual luego debía ser cuidadosamente revelada.

Sin embargo, a raíz de los avances de la fotografía durante las primeras décadas del siglo XX, dicha tecnología no era la que se usó durante la Guerra del Chaco. Zamudio tomó sus fotografías con una “Zeiss terciada”, siendo “su principal característica la de ser pequeña, manual y usar negativo [...] este cambio tecnológico le aseguraba una mayor movilidad en el uso de cámaras, así como un tratamiento mucho más rápido en el revelado de las fotografías” (Sánchez Canedo, 2017, p. 8)

Por lo tanto, creemos que la cuestión de la “invisibilidad” del enemigo en el álbum —sobre todo en la primera mitad del mismo— no guarda relación con un motivo técnico sino con otras cuestiones, a saber: 1) el lugar “personal” de Zamudio durante el devenir de los acontecimientos, 2) las características propias del terreno y 3) la “etapa” que estaba atravesando la guerra al momento de tomarse las fotografías. Dichos motivos fueron los configuradores de una determinada visualidad sobre la guerra en el álbum, la cual se relaciona íntimamente con la construcción de cierta espacialidad y temporalidad de los acontecimientos.

El primer motivo se relaciona con que Zamudio obtuvo la autorización para “penetrar en zonas de trincheras” en marzo de 1935, a partir de una comunicación del “comandante del sector Sur”. Hasta ese momento, se encontraba en Villa Montes, centro neurálgico para las operaciones del ejército boliviano en la guerra. Por tanto, su ingreso a la “zona de trincheras” se da hacia el final del conflicto.

Respecto al segundo motivo, es fundamental considerar la topografía propia del Chaco Boreal, la cual se puede dividir en dos grandes áreas (según características topográficas y climatológicas): el “chaco húmedo” y el “chaco seco”. La primera era la zona controlada por las fuerzas paraguayas, caracterizada “por extensos palmares, altos pastizales, selva en galería e islas de bosques rodeados por bañados y esteros que dificultan el acceso y el tránsito” (Trejo, 2019, p. 38). Por otro lado, el “chaco seco”, zona controlada por el ejército boliviano, es inhóspito, desértico y árido, con vegetación hostil y muchos árboles espinosos y venenosos (Ramírez de Rojas, 2018, p. 10). En dicho terreno, a las fuerzas bolivianas “les costó adaptarse al desierto espinoso con temperaturas extremas y sin horizonte visible en la enmarañada vegetación” (Trejo, 2019, p. 39). Entre otras cosas, se hacía imposible una “vista despejada”. La densidad de la vegetación tanto del chaco “seco” como “húmedo” dificulta la visión del enemigo: configurando a este último como invisible. Los combates no se darán en grandes explanadas descubiertas sino entre abundante vegetación. A ello debemos sumar otra cuestión: para Bolivia, el enemigo no era solo “Paraguay” sino las múltiples enfermedades (que azotaron a ambos ejércitos) y, asimismo, la falta de agua que afectó particularmente al ejército boliviano. Dichas afecciones también contribuyen a la ausencia figurativa del adversario¹⁰.

Por último, el tercer motivo a destacar tiene que ver con que muchas de las imágenes del álbum, sobre todo las realizadas en el frente mismo de batalla, fueron tomadas durante la contraofensiva militar llevada a cabo por Bolivia, previa a la firma del protocolo de paz, en junio de 1935. Dicha contraofensiva militar, cuando ya Enrique Peñaranda había sido nombrado comandante del Ejército Boliviano, desplazando al emblemático Hans Kundt, se caracterizó por “una importante movilización y la creación de un segundo ejército [...] mientras tanto [las] tropas [...] realizaron una importante defensa elástica” (Trejo, 2019, p. 43). A ello debemos agregar, además, una particular etapa de debilidad del ejército paraguayo, que en función de su ofensiva al “chaco seco” comenzaba a sufrir la falta de agua y grandes problemas lógicos debido al alejamiento de sus bases (siendo que, además, no conocían el terreno en profundidad).

Por lo tanto, las fotografías tomadas por Zamudio durante dicho periodo tenían “un objetivo, más allá de su valor estético: mostrar el potencial del ejército boliviano que para junio de 1935 era superior al ejército paraguayo” (Sánchez Canedo, 2017, p. 12). Así, las mismas se centaban

¹⁰ Aunque, sin embargo, Torrico Zamudio tampoco decide, al menos en las fotografías que componen el álbum que aquí estudiamos, retratar el padecimiento de los cuerpos de los soldados bolivianos en función de esas afecciones.

en el armamento renovado, en el buen semblante de los soldados bolivianos y en la efectividad de las defensas erigidas y no, particularmente, en el enemigo paraguayo. Sin embargo, veremos cómo dicho “primer sentido propagandista” en las fotografías de Zamudio será puesto en tensión a partir de algunas de sus imágenes.

4.2 Segunda parte: reconstrucción, movimiento y tiempo.

Ahora bien, luego de las fotografías de las aeronaves y de la sepultura de los pilotos fallecidos en el accidente, concluye —para nosotros— la “primera parte” del álbum. La segunda parte se inaugura con dos imágenes que retratan, con un énfasis que no se encuentra en el resto de las fotografías, parte de la destrucción y desastre ocasionado por la guerra, en torno al bombardeo de 1935 sobre el convento de Tarairí (Fig.5).

Pese a la destrucción total sufrida por el histórico convento luego de un bombardeo¹¹, Zamudio retrata la presencia de soldados bolivianos, que parecieran estar conversando sobre el estado del edificio. De esta forma, la presencia humana, minúscula ante la enormidad del edificio destruído, sugiere dos cuestiones que operan



Fig. 5. “Histórico convento de Tarairí”. (Torríco Zamudio, 2017, p. 75)

simultáneamente: 1) una

primera aproximación, de las fotografías de Zamudio, a cierta crítica a los desastres ocasionados por la guerra, puntualizando, en ese sentido, la pequeñez de la presencia humana ante tamaña destrucción y 2) que, incluso en el marco de ese desastre, la vida insiste, inaugurando así una apertura a la posibilidad de reconstrucción.

¹¹ Sin embargo, hay cierta controversia respecto a los hechos que ocasionaron la destrucción del convento. Si bien en el álbum de Torrío Zamudio se sugiere que el mismo fue bombardeado, otras fuentes afirman que el mismo fue incendiado por el ejército paraguayo, previo a emprender su retirada, cuando las tropas bolivianas se aproximaban a recuperar la zona.

Esta última cuestión, se vincula estrechamente con la serie de imágenes siguientes que giran en torno a hospitales de campaña¹² (Figs. 6 y 7), en donde se destaca una fuerte presencia de mujeres que oficiaban como enfermeras (Monte de López Moreira, 2018). Justamente, en dicha serie, el fotógrafo boliviano elige no mostrar la crudeza de heridas de guerra, o el contacto con la muerte, sino que destaca, por el contrario, una dimensión del cuidado y la afectividad: apunta a mostrarnos, sobre todo, la recuperación y buen semblante de los soldados heridos en combate. Justamente, ello también se vincula con la idea de “reconstrucción boliviana”, de la mano de cierto nacionalismo, afín al objetivo “propagandista” que mencionamos previamente. Aunque,



Fig. 6. Enfermeras y soldados recuperados. (Torrigo Zamudio, 2017, p. 78)



Fig. 7. Interior de hospital de campaña. (Torrigo Zamudio, 2017, p. 79)

como destacamos respecto a la destrucción del convento de Tarairí y la pequeñez de la presencia humana, el sentido nacionalista y propagandista no se reproduce “mecánicamente” en las imágenes del álbum sin que Zamudio logre ponerlo en tensión: dejando entrever cierta mirada crítica hacia la idea de la “guerra”.

Luego de ello, el álbum introduce las primeras escenas “activas” del conflicto, en donde observamos a las tropas en “acción”. Hasta el momento, Zamudio sólo mostró imágenes en donde se destaca cierta pasividad de las tropas en lo que hace a las acciones concretas de conflicto armado. En esta dirección, luego de las imágenes de los hospitales de campaña, vemos unas fotografías que retratan acciones logísticas por parte del ejército boliviano: puntualmente, la apertura de caminos a través de picadas. Dicha cuestión, que hace a lo “impenetrable” del Chaco Boreal, fue una de las mayores dificultades a las que se enfrentó el ejército boliviano y explica gran parte de sus dificultades no sólo para reponer armamento y alimentos sino,

¹² Allí es la primera vez que el álbum nos muestra uno de los roles que han cumplido las mujeres en el conflicto, en tanto enfermeras: “lo que demuestra que pueden exponer sus cuerpos incluso a la muerte” (Ramírez Soruco y Sánchez Canedo, 2014, p. 205).

fundamentalmente, agua. Es interesante destacar que en dicha serie de fotografías, se hace presente por primera vez el “enemigo”. Pero, lejos de ser presentado en escenas de combate, Torrico Zamudio elige mostrarlo en tanto “prisionero de guerra” (Fig. 8) y desarmado: es decir, en una actitud completamente sumisa, siendo su fuerza de trabajo absorbida por el ejército boliviano, justamente, para la apertura de caminos.

En este punto, el álbum comienza a tramar su desenlace, el cual va a estar dado por dos cuestiones centrales: imágenes de combate armado y, finalmente, la presencia de la muerte. Respecto a la primera, Zamudio comienza a mostrarnos a soldados en puestos de defensa antiaérea o bien en torres de observación. Dicha entrada a las escenas de combate bélico, que nos propone el fotógrafo, no es menor si consideramos que, en rigor, antes que pasar a una “contraofensiva”, el ejército boliviano estaba apostando sus últimas cartas para defender (antes que “atacar”) la avanzada paraguaya sobre Villa Montes, centro neurálgico de las operaciones militares bolivianas.

Luego de dichas imágenes de soldados en puestos de defensa, Zamudio muestra finalmente escenas de combates armados. Dichas imágenes marcan una de las grandes diferencias de la visualidad construida sobre este conflicto bélico respecto a la “cultura visual” de la guerra contra el Paraguay: son fotografías que tienden a “capturar” el movimiento bélico. A diferencia de la “cámara bélica” (Díaz-Duhalde, 2015), en las imágenes de Zamudio podemos apreciar que no se retrata simplemente la “quietud” de acontecimientos pasados, sino el “movimiento” del combate.

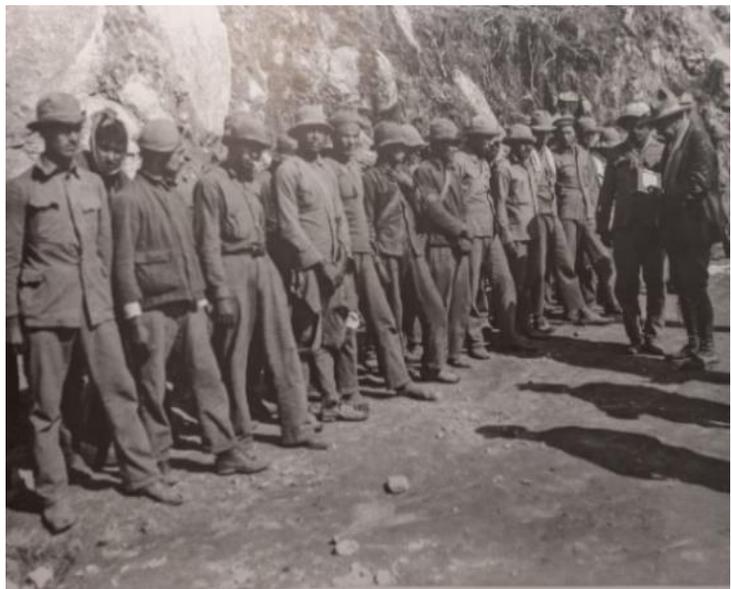


Fig. 8. “Prisioneros formados para trabajar en la apertura de caminos.” (Torrico Zamudio, 2017, p. 91)

En esta dirección, las “estelas” que dejan los cuerpos u objetos en movimiento, no operan sólo en tanto “resto” sino como, precisamente, una forma de visibilización de la acción acaecida:

siendo la “estela” parte del movimiento. Es preciso visualizar a estas fotografías como imágenes que expresan una tensión irresuelta, que resuena a lo que Walter Benjamin llamaba “imágenes dialécticas”. Dicha suspensión, o pausa, expresada en la imagen, dista de una fotografía que “llega a la postre” de los acontecimientos.

Una de las imágenes que logra evidenciar dicho procedimiento es una fotografía a la que Zamudio describe como “Batería Rivera. Grupo Ríos de 105. Caígua 1935” (Fig. 9): un grupo de artillería del ejército. Se observan tres cañones y sus operadores, pero con el detalle de que la imagen logra capturar el humo que sale de la boca de los mismos, dando cuenta así del proyectil recién disparado. Ello contrasta con las pocas fotografías de ese estilo de la Guerra contra Paraguay, en donde se retrata el momento de quietud de acontecimientos “ya pasados” o bien “por suceder” (Fig. 10).

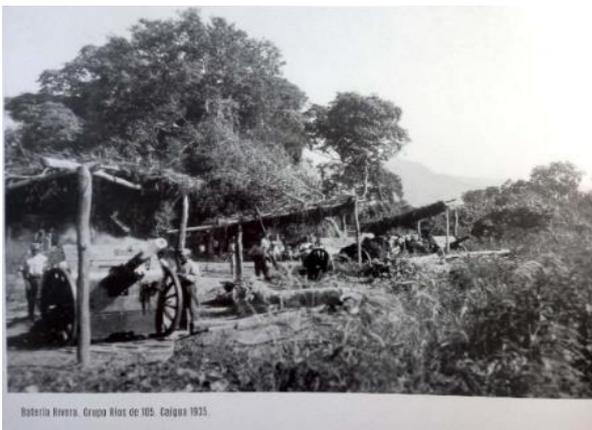


Fig. 9. “Batería Rivera. Grupo Ríos de 105. Caígua 1935”. (Torrico Zamudio, 2017, p. 100)



Fig. 10. Batalla del 18 de julio de 1866 la Guerra contra el Paraguay. Bate y Cia. Biblioteca Nacional de Uruguay. <https://bit.ly/3prjXlp>

Dicha dimensión se muestra aún con mayor precisión en las imágenes de combate “frontal”¹³, en donde el sutil desenfoque que se genera en las figuras retratadas da cuenta de una acción que está aconteciendo en el mismo instante en el que se capta la fotografía. Si bien la dimensión del “esto-ha-sido” (Barthes, 2015) es parte constitutiva de toda fotografía, nos interesa resaltar que no es equiparable una imagen que “capta” el movimiento, a una que se limita a la “pura quietud”: el dramatismo de la acción captada en la primera, sumerge al espectador en una escena que se está “repitiendo” ante él. Dicho aspecto contribuye a la visualidad de una guerra “viva” en donde el “esto-ha-sido” confluye también con el “esto-será” (Barthes, 2015, p. 146). Y si

¹³ Evitamos aquí decir “cuerpo a cuerpo” dado que, como observaremos en las fotografías, la ausencia del enemigo sigue siendo llamativa.

bien Barthes ligaba al “esto-será” a la ineludible muerte, creemos que, en nuestras fotografías, dicha apertura de la acción hacia el futuro se liga tanto al final inexorable de la muerte y la derrota, pero también a una guerra que, tal como nos es presentada en imágenes, se asocia a una posible victoria.

No sólo se trata de la expresión del movimiento en la fotografía sino de la introducción de una dimensión temporal; o, con mayor precisión, es el movimiento expresado en la imagen lo que da paso a la variable determinante: el tiempo. Dicha suspensión del movimiento (en plena acción) de las fotografías “bélicas” de Torrico Zamudio logra abrir a las imágenes a la dimensión temporal, siendo el tiempo el que se inscribe en las imágenes (Agamben, 2010).

Dicho tratamiento del movimiento, y su apertura al tiempo, posibilita la construcción de un determinado “relato” sobre los acontecimientos: una de las grandes características del álbum es que no tenemos ningún indicio de que Bolivia haya, finalmente, “perdido” la guerra. En otras palabras, asistimos a la apertura de un “futuro” que no será necesariamente el de la derrota¹⁴: las imágenes se abren así al tiempo y a su dimensión histórica (que es la de la memoria).



Fig. 11. Soldados en pleno combate armado. (Torrico Zamudio, 2017, p. 109)

¹⁴ Dicha dimensión de la “esperanza” se vincula con lo que mencionamos sobre las imágenes del convento destruido y los hospitales de campaña: se apunta a construir imaginariamente la idea de una “reconstrucción boliviana” luego de la guerra

4.2.1 Hacia el final del álbum.

Asimismo, a la idea de captar la acción de los sucesos también contribuye la realización de un montaje cuasi “cinematográfico” realizado deliberadamente por Zamudio hacia el final del álbum. El fotógrafo nos introduce a dicho conjunto de imágenes con la siguiente leyenda: “La serie de las siguientes ocho fotografías testimonian el fusilamiento de dos compatriotas desertores de la Guerra”

(Torrice Zamudio, 2017, p.118). Paradójicamente,

los únicos cuerpos sin vida de soldados bolivianos, de

los cuales el álbum guarda registro en imágenes, no

fueron producto de la acción del enemigo sino de un

“ajusticiamiento”, llevado a cabo por el propio

ejército boliviano, resultado de la deserción de dichos

combatientes (Fig. 12).



Fig.12. Parte de las fotografías que componen la serie de ejecución de dos desertores bolivianos. (Torrice Zamudio, 2017, pp. 118-119)

Las fotografías que componen dicha serie parecieran conllevar poder “testimonial”, es decir de “prueba”, de alguna de las difíciles situaciones vividas durante el conflicto. Y, en esta dirección, durante el álbum, antes que mostrarnos los horrores padecidos durante la guerra con fuertes imágenes de cadáveres bolivianos muertos en combate, Zamudio opta por otra estrategia visual. La misma apunta a un especial cuidado en la forma de presentarnos la muerte: como si, a partir de la ausencia de imágenes de cuerpos caídos en combate durante el álbum, intentara preservarlos de la “indigna” representación de un deceso producido en situaciones deleznable.

Sin embargo, es necesario aquí hacer un breve paréntesis y aclarar que —previo a ello— Zamudio sí nos muestra una pequeña serie de fotografías la cual gira en torno a cadáveres de “pilas” (es decir, de soldados del ejército paraguayo), fallecidos entre defensas de alambres de púas y estacadas (Fig. 13). Y, aunque dichas fotografías se toman cierta licencia en el retrato de los cuerpos (a diferencia del respeto que le inspira la muerte de compatriotas), es interesante remarcar que en una de ellas se observa cómo algunos soldados bolivianos proceden a quitar los cuerpos de las estacadas, para darles, según afirma el pie de foto, “cristiana sepultura”. Por lo que entendemos que Zamudio intenta también dignificar no sólo la labor del ejército boliviano sino también la muerte de los enemigos.



Fig. 13. “Dándoles cristiana sepultura a los pilas. Caígua.” (Torrice Zamudio, 2017, p. 114)

Asimismo, dicha dimensión de la “dignidad” también está presente, incluso, en el tratamiento del fusilamiento a los desertores que mencionamos anteriormente: no sólo Zamudio los llama “compatriotas” (como entendiendo “humanamente” la desertión de dichos soldados, antes que considerarla una “traición”) sino que también muestra su “cristiana sepultura” (Fig. 14). Las imágenes del fusilamiento, pese a mostrarnos los cadáveres de dichos soldados, operan como un intento de dotarlos de una dignidad aparentemente perdida por su “traición”. Se produce así cierta equivalencia entre la muerte de dichos desertores y aquellos caídos en combate.



Fig. 14. Sepultura de los soldados ejecutados por desertores. (Torrice Zamudio, 2017, p. 121)

Dicha equivalencia se ve reforzada, además, por las últimas fotografías que suceden al entierro de los cuerpos de los desertores y con las que el álbum concluye: el cementerio militar (Fig. 15). Sostenemos que, a partir de los ángulos para la toma de dichas fotografías y la forma de secuenciar las mismas en el álbum, Zamudio construye cierta visualidad a partir de la se remarca el hecho de que los cuerpos de los desertores ejecutados son enterrados en “el mismo lugar” que el resto de los caídos en combate. Las dos fotografías del cementerio son acompañadas con la siguiente leyenda “Cementerio militar. Aquí descansan los restos de los heroicos defensores de la patria. Recinto sagrado que tiene que ser venerado por todos...” (p. 122). De esta forma, se destaca la visión empática de Zamudio ante todos los bolivianos muertos, sin importar las causas de sus decesos, en distintas circunstancias que hacen a la guerra.

5. Conclusiones: las tensiones de Zamudio con el discurso propagandista.

Hasta aquí hemos visto cómo el álbum construye y regula el flujo visual a partir de dos grandes partes. En la primera, entre otras dimensiones, destacamos la llamativa la ausencia de escenas de combate y/u otras cuestiones que hacen al conflicto armado en sí mismo. Zamudio sólo da algunos indicios respecto a una guerra que pareciera aún no iniciada. De la mano de la ausencia de conflicto armado en las imágenes, también asistimos a un enemigo “invisible”.



Fig. 15. Cementerio militar. (Torrice Zamudio, 2017, p. 123)

Asimismo, la segunda parte del álbum está marcada tanto por puntuales aproximaciones al “desastre” ocasionado por la guerra (y, asimismo, por la idea de una reconstrucción boliviana a partir de ello) y, fundamentalmente, por el “movimiento” que es captado gracias a los avances técnicos de la fotografía (la disminución del tiempo de exposición y la portabilidad de la cámara,

entre otras cuestiones) y su apertura a la dimensión temporal. A partir de ello, el álbum va configurando un posible nuevo desenlace del conflicto: lejos de darnos la impresión de una Bolivia derrotada, las imágenes se abren a la producción imaginaria de un futuro distinto, en donde Bolivia podría ser el bando victorioso.

Sin embargo, dicha apertura operada por el fotógrafo en su álbum no puede verse reducida a una simple cuestión propagandista que efectivamente alentaba los mandos del ejército boliviano: es interesante remarcar también ciertas tensiones con el relato triunfalista y nacionalista que, ya sea de forma explícita o implícita, el fotógrafo dejó entrever con sus imágenes.

En esta dirección, la particular ausencia de imágenes de un enemigo activo que encontramos en el álbum no solo responde a “borrarlo” para enaltecer al bando boliviano (como una primera lectura “propagandista” podría indicarnos) sino que abre el relato visual sobre la guerra a una cuestión que tiene que ver más con una Bolivia que libra un conflicto, antes que con un enemigo externo, “consigo misma”. Y que, además de ello, logra salir “airosa” del mismo

Ahora bien, esa tensión que Zamudio expresa respecto al sentido nacionalista/triunfalista es también manifiesta en el tratamiento de la muerte. En esta dirección, es recién hacia el final del álbum que Torrico Zamudio no sólo nos sumerge en acciones propiamente bélicas, sino que también explicita en sus imágenes dicha cuestión. Se aprecia en sus fotografías finales la intención de dignificar a todos los muertos producto del conflicto, de forma equivalente: ya sean paraguayos sucumbidos ante las defensas bolivianas, compatriotas ejecutados por desertores o aquellos bolivianos que murieron en el campo de batalla. Dicha equivalencia con la que Zamudio trata a la muerte, sin distinción entre bandos o causas de los decesos, nos habla de cierto aspecto crítico que el fotógrafo tuvo hacia la guerra en su conjunto: en alguna medida, las bajas bolivianas no fueron producto de un accionar que se identifica claramente con un bando agresor, sino que fueron resultado de una situación que excede a quienes pusieron el cuerpo en el conflicto. En otras palabras, los responsables de esas muertes no fueron, solamente, quienes gatillaron sus fusiles. Pareciera que a Zamudio lo interpela, casi en igual medida, la muerte de los soldados paraguayos como de los compatriotas bolivianos.

Esta última cuestión, con la que el álbum cierra, es importante también destacarla debido a que, como expresamos, ayuda a matizar cierta idea “nacionalista” con las que podríamos confundir

a las imágenes, y a los flujos visuales compuestos, si solo las entendiéramos como una producción destinada a realizar propaganda del ejército boliviano.

Una fotografía dispuesta por Zamudio hacia el final del álbum sintetiza dicha cuestión. En la misma se observan tres cadáveres de soldados paraguayos abatidos, mientras que otros militares bolivianos los observan, en actitud contemplativa. Estos últimos tampoco parecen felices ante la muerte que se presenta frente a sus ojos, sino que manifiestan cierta impotencia ante el desastre desplegado, en parte, por sus propias acciones. La imagen dista de un clima de algarabía o a soldados victoriosos luego de abatir al enemigo. El pie de foto que Zamudio elige para dicha imagen cristaliza todo ello con simpleza: “Fríos trofeos de las armas bolivianas”. En vez de realzar victoriosamente las bajas contrarias, el fotógrafo cuestiona así los horrores de la guerra.



Fig. 16. “Fríos trofeos de las armas bolivianas” (Torrico Zamudio, 2017, p. 116)

7. Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Valencia: Pre-Textos, 2010.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida: notas sobre la fotografía**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

BOEHM, Gottfried. **Was ist ein Bild?** Munich: Fink, 1996.

BOEHM, Gottfried. El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En GARCÍA VARGAS, **Filosofía de la imagen**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 58-70.

BURKE, Peter. **Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico.**

Barcelona: Crítica, 2005.

BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás. **"Cómo sucedieron estas cosas":**

Representar masacres y genocidios. Buenos Aires: Katz ediciones, 2014

DALLA-CORTE CABALLERO, Gabriela. **La Guerra del Chaco: ciudadanía, Estado Nación en el siglo XX. La crónica fotográfica de Carlos de Sanctis.** Rosario: Prohistoria Ediciones; TEIAA (Universidad de Barcelona), 2010

DALLA-CORTE CABALLERO, Gabriela. Representaciones fotográficas de un brigadista paraguayo: entre la guerra del chaco, la guerra civil española y el exilio. **Iberoamérica, España, Catalunya. Intercambios desde la Geografía y la Historia**, pp. 149-172, 2016a.

DALLA-CORTE CABALLERO, Gabriela. **De España a Francia: brigadistas paraguayos a través de la fotografía.** Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016b.

DÍAZ-DUHALDE, Sebastián. **La última guerra: cultura visual de la guerra contra Paraguay.** Buenos Aires: Sans Soleil, 2015

DÍAZ-DUHALDE, Sebastián. Fotografía humanitaria: imágenes de prisioneros durante la guerra del Chaco en el Archivo del Comité Internacional de La Cruz Roja (CICR). **A contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos**, 19(2), 147-173, 2022

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición. el ojo de la historia**, 1. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

GARCÍA VARAS, Ana. Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen. **Enrahonar. Quaderns de Filosofia**, 50, 11-29, 2013. Obtenido de <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v50-garcia-varas/92>

MITCHELL, WILLIAM. **Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual.** Madrid: Akal, 2007

MITCHELL, William. **Iconología. Imagen, texto, ideología.** Buenos Aires: Capital intelectual, 2016.

MITCHELL, William. **¿Qué quieren las imágenes?: una crítica de la cultura visual.** Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

MONTE DE LÓPEZ MOREIRA, Mary. Mujeres en la Guerra del Chaco: su protagonismo en la retaguardia y en la vanguardia. **RES GESTA** (54), 31-54, 2018.

QUEREJAZU LEYTON, Pedro. La representación de los habitantes del Chaco desde la imagen. La pintura y la fotografía como registro social de los ignorados. **Historia y Cultura** (40), 145-155, 2017.

RAMÍREZ DE ROJAS, María Elena. **La sanidad en la guerra del chaco**. Asunción: Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social, 2018.

RAMÍREZ SORUCO, Alejandra y SÁNCHEZ CANEDO, Walter. Posando para hacer historia. En RAMÍREZ SORUCO, ALEJANDRA. **Mujeres: poblando el pasado**. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, 2014, pp. 179-211.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. Guerras: cine, imagen e imaginarios. **Historia Social** 63, 77-80, 2009.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. **Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española**. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.

SÁNCHEZ CANEDO, Walter. **Miradas. Ensayo sobre fotógrafos, fotografías y mentalidades en Bolivia**. Editorial Gente Común, 2009.

STRASSERA, Belén y DURÁN, Ignacio. **Fotografías de guerra: un estudio sobre las representaciones y los documentos fotográficos de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, 1865-1870**. [Tesis de Grado, Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA], 2018. <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1620>

TREJO, Patricio. La Guerra del Chaco: una guerra de maniobras en el “Infierno Verde”. **Visión Conjunta**, 11(20), 37-47, 2019.

Recibido en 22- 09- 2022

Revisada en 25 – 11 - 2022

Aprobado en 16 - 01 - 2023