

1. Síntesis

El tema principal de este PG, que se encuentra en la categoría de Investigación, es el de la fotografía antropológica en el carnaval de Oruro y su importancia a la hora de poder comprender y analizar la identidad andino boliviana.

La fotografía es un mecanismo por el cual uno se acerca a distintos mundos que confluyen en el imaginario personal. Es una reconstrucción de algo ya existente, pero que cobra otra forma y trasciende en cada espectador de maneras totalmente distintas, pero que enlazan puntos en común.

Para su desarrollo primero se realizó una breve reseña histórica del nacimiento de la fotografía en el mundo y cómo llegó a Latinoamérica, para así marcar el contexto que nos ayudará a entender a la fotografía antropológica. Esto permite tener el conocimiento previo necesario para entender los procesos que se dieron en la fotografía antes de su llegada a Latinoamérica y más específicamente a Bolivia.

Después se hizo un recorrido por la historia de la fotografía boliviana desde sus inicios. Interesa especialmente su desarrollo en el siglo XX y principios del siglo XXI. Fue en el contexto de este periodo en que nos aproximamos en concreto a la fotografía antropológica en el país. En la primera parte, se estudió a los fotógrafos bolivianos más significativos desde 1900 a 1952 la llamada Revolución Nacional, como por ejemplo Arturo Posnansky, Julio Cordero y Hans Ertl. En la segunda parte, se estudió a los fotógrafos más importantes desde 1952 postrevolución hasta 2008, como por ejemplo Gustavo Törlichen, Gastón Ugalde, Antonio Suárez y Patricio Crooker. Este capítulo se hizo con base a entrevistas y referencias bibliográficas.

De este modo, se obtuvo un panorama global de los protagonistas de ésta poco conocida historia.

Para adentrarnos en nuestro tema principal de análisis se hizo una explicación del carnaval de Oruro como proceso social y su significación en la cultura andino-boliviana. Se analizó su contenido y se abordó los temas más importantes de la fiesta, como el sincretismo cultural y religioso.

Se buscó confirmar la hipótesis de que el carnaval de Oruro es un retrato antropológico que permite interpretar gran parte de la sociedad. Se abordó a los antropólogos e historiadores que hayan estudiado el carnaval de Oruro y a los fotógrafos que hayan hecho un registro fotográfico de éste durante su Historia.

Se tomó mediante una selección valorativa, a los fotógrafos contemporáneos que sobresalieron por su trabajo en torno a este acontecimiento. Se hizo un análisis comparativo de su obra y de cómo a través de sus imágenes fueron construyendo una identidad individual y colectiva.

El último capítulo fue dedicado a dar una mirada personal sobre el carnaval de Oruro. Un análisis sobre como uno puede entender su identidad a través de la fotografía y como se transmite dicha identidad al mundo.

Se trato de crear una visión de mundo que permita descubrir la interioridad individual, el pasado personal a través del pasado colectivo, y la identidad propia en el contexto de la identidad común, todo a través de imágenes fotográficas.

Este PG realizó aportes significativos en el área de la historia de la fotografía en Bolivia, que es un tema muy poco estudiado en Bolivia y en el mundo, pero que es de suma importancia para poder realizar un integro recorrido histórico a través de la fotografía en Latinoamérica. Por esto se investigó acerca de los distintos protagonistas que hicieron esta magnifica historia.

2. Logros de mi proyecto de graduación

Para mí el elemento más importante y en el que este PG ha contribuido de manera significativa, es el aporte que hace a la investigación acerca de la historia de la fotografía en Bolivia. Hasta la fecha no hay ningún libro que trate exclusivamente del tema y sólo se han escrito muy pocos artículos de manera genérica y poco descriptiva sobre algunos de los protagonistas que fueron parte de esta historia.

Mi trabajo compila un análisis e investigación sobre el mismo, intenta a través de un seguimiento cronológico, dar una mirada diferente, interior y descriptiva de los protagonistas que hicieron esa historia.

Se detalla la importancia que tiene el ver, mirar y analizar estas imágenes para poder comprender a Bolivia como un todo, con sus diferencias, sus particularidades y sus distintas creencias a través de un recorrido histórico.

Por otra parte también he podido hacer un análisis bastante integral acerca del carnaval de Oruro y sus múltiples retratos. Es un aporte al estudio y análisis del sincretismo en el carnaval de Oruro, explicando de forma descriptiva el nacimiento de este carnaval, sus mitos y leyendas combinados con una lectura de la realidad actual. Los elementos que lo componen y como se construyó esta identidad tan fuerte e intrínseca de la cultura andina boliviana. Vinculando su origen, su actual histórica y el sincretismo que existe en él.

Basándome en varias de las materias cursadas en el transcurso de la carrera de fotografía, como Diseño de imagen y marcas, Taller de reflexión artística y Discurso audiovisual contemporáneo, utilicé a la fotografía como una herramienta de construcción histórica y simbólica, que me ha ayudado a entender su importancia en el estudio de la identidad andino boliviana. La fotografía es un mecanismo de construcción del imaginario del pasado, el presente y del futuro. Su desarrollo me ha permitido hilar eventos, acontecimientos y personas que han sido protagonistas de la historia de mi país y en especial de este evento tan impactante, no solo por su estética si no por toda la iconografía que en ellas se encuentra.

Contribuye a una nueva mirada fotográfica sobre el carnaval de Oruro, ya que mi investigación fotográfica tuvo como base principal el sincretismo y no el Folklore, el baile y la belleza estética, que fueron los elementos principales de la mayoría de los trabajos fotográficos que se hicieron sobre este carnaval hasta la fecha. Mi trabajo recorre una mirada más interna, religiosa y espiritual.

3. Introducción

3.1. Contenido del proyecto

El presente Proyecto de grado aborda un tema central, el carnaval de Oruro en Bolivia. El tema ha sido escogido porque es pertinente ligar la fotografía como expresión artístico-antropológica a una determinada realidad cultural y social, con un objetivo muy concreto, la búsqueda de una identidad a través del hecho fotografiado, tanto en el devenir de la historia, como en el presente. El trabajo cobra sentido en la medida en que sea capaz de integrarse al proyecto con un aporte subjetivo de quien lo escribe, ligado a su visión personal. La fotografía como experiencia creativa, en una perspectiva individual y el desafío que plantean las preguntas surgidas del propio carnaval, sobre identidades colectivas e identidad individual.

3.2.Relevancia

La fotografía no es solamente una experiencia creativa y estética, este PG pretende reafirmar a través de la historia de la fotografía, su capacidad de representar una realidad, desentrañarla, entenderla y aportar a una lectura en profundidad de los espectadores, sean estos externos o parte del hecho retratado. Era relevante en tanto encontrar un tema que estuviera próximo a la sensibilidad de quién realiza este PG. La hipótesis es ,en consecuencia, que la fotografía puede perfectamente combinar sus valores estéticos, culturales y sociales de manera simultánea, es así como se busca explicar la fotografía en el ámbito antropológico.

3.3. Pertinencia.

No tendría sentido suponer que la fotografía es unidimensional, por esa razón la importancia de una búsqueda que trascienda determinados límites, como los que plantea, por ejemplo, la fotografía de estudio, o la fotografía entendida meramente como un elemento técnico. Es pertinente el valor añadido del texto como cuerpo central de este PG, de ese modo se busca una combinación de la investigación conceptual de un hecho de la relevancia del carnaval de Oruro, para intentar explicar la compleja realidad boliviana, con la imagen. Pero

precisamente escogerlo fue intencional, su fuerza visual, le permite a la fotografía apoyar la investigación y el reconocimiento del carnaval como uno de los ejes centrales de la identidad social boliviana. Combinar ambos elementos, las ideas escritas y las ideas fotografiadas, es lo que le da una pertinencia a lo aprendido en el programa de materias teóricas desarrolladas en la carrera.

3.4. Contextualización y alcances

Fotografía y ser humano, fotografía y sociedad, fotografía y cultura, fotografía e idea de nación, son los elementos a partir de los cuales se construyó la idea de este PG. Para entenderlo hay que hacer un seguimiento de los valores intrínsecos del hecho escogido.

Sus límites, o mejor sus alcances, son ciertamente ambiciosos, pero a la vez son una contribución a la búsqueda que se hace en Bolivia en un momento crucial de cambio como el que vive este país. Por ello, la idea es demostrar que se puede interpretar a una sociedad en su fragmentación a partir de un solo fenómeno. Es razonable sostener la idea de que la sociedad boliviana tiene en esa supuesta fragmentación mayores elementos de unión de los que se ven cuando se hace una lectura superficial de los temas y problemas bolivianos. Se puede pensar y este es el alcance más importante del presente PG, que un hecho teóricamente adjetivo como un carnaval, es en realidad sustantivo y refleja los elementos constitutivos de la fuerte unidad interna de lo boliviano.

3.5. Razones de la elección.

Era una responsabilidad individual muy fuerte, el escoger un tema referido a la sociedad de origen de quien hace el PG, mucho más en un medio como el argentino. Las razones son dos, un compromiso con las raíces que ligan a quien desarrolla el presente trabajo y la oportunidad de contribuir a una mejor comprensión de un medio y una sociedad que se conoce de modo más o menos superficial en la Argentina y en particular en la universidad de Palermo. Era, en consecuencia, un doble desafío, una búsqueda personal e interior y una obligación de aportar una lectura adecuada de la realidad de Bolivia.

3.6. Grado de creatividad e innovación.

Se pensó que era posible una combinación equilibrada entre valor estético y valor antropológico, la idea fue buscar dos caminos que se encontraran, imágenes con una fuerza expresiva con valor propio, ligar temáticamente las fotografías a un texto de investigación, demostrando que ese texto sólo podría explicarse completamente si se le añadían imágenes del pasado y del presente que además podían ser un aporte a la comprensión del propio carnaval.

Introducción

La fotografía nació por la incansable búsqueda del hombre de encontrar un dispositivo (mecanismo, técnica, instrumento) capaz de captar una realidad tangible del mundo que lo rodeaba. Este esfuerzo dio fruto cuando en 1839 Luis-Jacques Mandé Daguerre, luego de los estudios realizados por Nicéphore Niépce, presentó un nuevo invento llamado daguerrotipo, el primer proceso capaz de representar la realidad de una forma precisa. Consistía en una placa pulida procesada con químicos sensibles a la luz, que después de ser expuesta a ésta para revelar la imagen, se exponía a un vapor de mercurio calentado sobre una lámpara de alcohol. Como último proceso, se preparaba una solución de sal común -entre otras soluciones- con la que se lavaba la placa, y así la imagen quedaba fijada. Durante los años siguientes a este invento, se fueron perfeccionando muchas técnicas y mejorando su proceso. Hasta hoy no se ha podido crear una técnica que tenga tanta calidad de imagen como el Daguerrotipo.

Desde entonces, se empezó a conocer el mundo y a mirarlo de otra forma. Haciendo una metáfora, podríamos decir que éste estaba listo para ser descubierto fotográficamente. Susan Sontag dice en su libro "Sobre la fotografía" que tras la aparición del daguerrotipo y los avances técnicos posteriores, los fotógrafos comenzaron a hacer un nuevo inventario del mundo. (2006, p. 90)

Aunque el daguerrotipo fue perdiendo uso por la creación de inventos más rápidos, fáciles y accesibles, que lo fueron reemplazando progresivamente, con el daguerrotipo se dio, sin duda, el primer gran paso de lo que serían más de ciento sesenta años fructíferos de la historia fotográfica.

El nacimiento de la fotografía y de la fotografía antropológica fue casi simultáneo. La razón es muy evidente, rápidamente el hombre, su cultura y su comportamiento se convirtieron en uno de los objetos fundamentales del lente. Esto explica por qué no pasó mucho tiempo hasta que los antropólogos la utilizaran como un medio de investigación y catalogación para sustentar su trabajo. Aunque muchos fotógrafos antropológicos no fueran especialistas en el tema, sino viajeros y pintores explorando el mundo a través de la fotografía, sus registros de imágenes acabaron formando parte del archivo que desentrañaría la

historia del mundo desde la perspectiva de los seres humanos que lo habitaron, sus relaciones, su cultura y sus costumbres. La fotografía antropológica obligó a los pueblos, especialmente de Occidente, a ver más allá de sus fronteras, a darse cuenta de que existían otras realidades culturales, diferentes y diversas, de las cuales se podían extraer nuevas experiencias. En el transcurso del siglo XX, la fotografía se convirtió en un vehículo eficaz que contribuyó a poner en contacto a distintas sociedades entre sí y para facilitar los intercambios culturales que se dieron cada vez con mayor intensidad.

Con los años la fotografía ha luchado para ser considerada una nueva herramienta del arte o, más que eso, una de las artes. Aunque dicha afirmación fue cuestionada por muchos, está claro que es un lugar que la fotografía se ha ganado por la combinación de su aporte creativo y técnico. Nace así una estética propia que ha sido capaz primero de copiar, luego manipular, pero sobre todo crear. Una estética que ha ido evolucionado y creciendo, y que hoy es parte fundamental del mundo de las artes visuales. Probablemente, como ocurre siempre cuando por peso propio las cosas se imponen, el debate es ya estéril. La fotografía está donde tiene que estar y el arte es uno de sus ámbitos naturales.

Finalidad del proyecto

A través de la fotografía sobre el Carnaval de Oruro, lograr una aproximación a la compleja realidad cultural y múltiples identidades de la sociedad boliviana, fuertemente influidas por el mundo andino, profundizando en el proceso creativo-analítico y en la relación existente entre objeto, fotógrafo y espectador.

Objetivos principales

1. Realizar una aproximación a la historia de la fotografía boliviana en el contexto latinoamericano, en términos cronológicos y temáticos, para comprender su importancia en la documentación de testimonios del pasado y la interpretación de los fenómenos sociales y culturales.
2. Analizar la fiesta del Carnaval de Oruro, desde una perspectiva antropológica y fotográfica, extrayendo elementos simbólicos e iconográficos sobre la identidad andino-boliviana.

3. Contribuir a la documentación de imágenes fotográficas de la fiesta del carnaval, focalizando la atención en el sincretismo, las relaciones interculturales y la simbología de la fiesta.

Objetivo secundario

Aportar a la historia de la fotografía boliviana, particularmente antropológica, para fortalecer la materia de historia de la fotografía en la Universidad de Palermo, incentivando la realización de Proyectos de Graduación que profundicen temas vinculados al conocimiento e interpretación de la fotografía en Latinoamérica.

Metodología

Para poder abordar la temática del Carnaval de Oruro y llegar a comprender, a través de la fotografía antropológica, la identidad cultural y el papel del fotógrafo como mediador, es fundamental analizar primero cuándo surge la fotografía antropológica y cómo ésta ha influido en el desarrollo de la fotografía latinoamericana, particularmente de la boliviana. El conocimiento previo de esta experiencia será el punto de partida para insertar este trabajo en el marco referencial de lo latinoamericano, identificando hitos y aportes sustantivos que orienten el análisis y reflexión.

En un siguiente paso, se abordará la historia de la fotografía en Bolivia para dar seguimiento al desarrollo de la misma y al camino recorrido hasta el momento. Una hipótesis de trabajo es que la fotografía antropológica se constituyó en una especie de hilo conductor de esa historia. Para ello, se hará referencia a los principales protagonistas de la fotografía boliviana, quienes, a través de su propia mirada de la realidad, produjeron un extenso material sobre el territorio andino y no andino del país, desde 1900 hasta la fecha. Para realizar este trabajo, se ha considerado necesario hacer una división histórica que en Bolivia es crucial y que ayudará a comprender el salto de la Nación de un sistema liberal semifeudal a otro nacional revolucionario, en el que el tema indígena tuvo una importancia central. Esta división establece dos etapas cronológicas: 1900-1952 y 1952-2008. El punto de corte es la Revolución de 1952, cuyas medidas transformaron la historia del país, las más importantes están referidas a la

Reforma Agraria (1953), al voto universal (1952) y a la Reforma Educativa (1955). La Revolución de 1952 marca un hito en la política cultural boliviana, que intenta recuperar el pasado prehispánico como sustento principal de la construcción de una cultura mestiza.

Una vez desarrollado un panorama sucinto de la fotografía en Bolivia, se pasará al tema central del trabajo, el análisis del carnaval de Oruro como un hecho antropológico que explica el proceso de mestizaje cultural y la permanencia de las tradiciones de los pueblos indígenas en relación a la representación simbólica de la fiesta y la ritualidad. Se ha indagado en los orígenes del carnaval, los mitos vinculados, las ceremonias y danzas y su relación con el sincretismo religioso: cultos andinos prehispánicos, liturgia cristiana, iconografía religiosa (tanto andina como católica), así como en las distintas miradas que lo capturaron fotográficamente y que contribuyeron a plasmar esta fiesta.

Finalmente, se trabajará en el desarrollo de una visión personal de la fiesta del carnaval de Oruro, a través de la imagen fotográfica, con el objetivo de documentar la fiesta, reconstruirla en su propio escenario, con su fuerza vital y creativa, y de dar lugar a que las fotografías confluyan en una mirada interna de lo que es Bolivia: una cultura fuertemente enraizada en la tradición indígena y en el mestizaje cultural.

La investigación será abordada a través de la revisión de información y archivos fotográficos, la realización de entrevistas clave y la documentación fotográfica de las diferentes etapas de desarrollo del carnaval de Oruro.

Se hará una revisión de información bibliográfica, documental y fotográfica sobre los siguientes aspectos:

- Fotografía Latinoamericana, particularmente de países de tradición indígena.
- Estudios históricos y antropológicos sobre la cultura andina, la fiesta y el carnaval de Oruro, en Bolivia.
- Archivos de imágenes de fotógrafos relevantes en temas vinculados con la antropología y la fiesta en Bolivia.

Se realizarán entrevistas clave a especialistas en temas culturales vinculados a la fiesta, a fraternidades que participan en el carnaval de Oruro y a danzantes, a fin de identificar los momentos clave del desarrollo de la fiesta, su significación religiosa, cultural y social.

La documentación fotográfica se realizará mediante el recorrido y seguimiento de las ceremonias de la víspera y de la entrada del carnaval de Oruro, tratando de captar imágenes que revelen los acontecimientos y el sincretismo de la fiesta. Asimismo, se tomarán fotografías de máscaras antiguas que se conservan en museos y de esculturas del carnaval de Oruro.

Situación de la fotografía en Bolivia y la representación del carnaval de Oruro

La historia de la fotografía boliviana es un tema aún poco estudiado y del que se tiene escasos aportes bibliográficos. No existe un libro de historia que trate específicamente sobre la historia de la fotografía en Bolivia. Esto se explica, en parte, por la falta de fuentes de referencia y la todavía modesta catalogación de material fotográfico.

El presente Proyecto de Graduación, que corresponde a la categoría de investigación, abordará una de las ramas más importantes de la fotografía boliviana, la fotografía antropológica, sobre la que hay sólo aproximaciones preliminares, intentando realizar aportes a su historia. La composición cultural, étnica y el desarrollo de civilizaciones prehispánicas en su territorio, han sido fuente de inspiración de muchos fotógrafos bolivianos, quienes intentaron comprender, a través del objetivo, lo esencial de esa identidad y cultura, registrando sus tradiciones culturales, expresiones artísticas y producción económica. Dado que buena parte de los fotógrafos han sido extranjeros o bolivianos de origen criollo y mestizo, con alguna excepción notable de fotógrafos indígenas de quienes se hará referencia más adelante, la identidad (o identidades) étnica o mestiza les ha sido muchas veces ajena. Fotografiarla se convirtió en una forma de descubrir, de encontrar, de mirar –y también mirarse– en esa realidad caracterizada por su gran diversidad cultural.

En este contexto, la importancia de la fotografía antropológica está referida al hecho de que es parte de un mecanismo que ayuda a comprender la identidad cultural. Analizando las complejas y frecuentemente duras relaciones

interculturales mediante imágenes, se generan nuevos códigos iconográficos que marcan la visión sobre el país y la diferencia en la diversidad. La fotografía antropológica sumerge al observador en las raíces culturales, en un gran espectro de historias y personajes que definieron el pasado histórico, frecuentemente congelado en el tiempo, que afirman el presente y pueden proyectar un futuro común. Es una forma de explorar en retrospectiva a la sociedad, en este caso la boliviana. A través de la fotografía es posible un acercamiento a la vida de sus habitantes, a sus orígenes, a su trayectoria histórica, plasmados en lugares, momentos y personas que vivieron y viven en las fotografías, que cuentan historias, que entretienen una realidad pasada. Hoy más que nunca estas fotografías tienen un valor importante, ya que muestran forma y fondo del espíritu de sociedades que convivieron y conviven, que estuvieron y no estuvieron, que fueron centro y periferia, que dominaron y fueron dominadas, que chocaron y fueron excluidas, que permanecieron y cambiaron.

La experiencia fotográfica contribuye a comprender que, aún en la diferencia, las regiones, comunidades y grupos culturales forman parte de una sola comunidad: Bolivia. Que nacieron en un mismo lugar y los une una misma historia, aunque los tiempos y las formas de ver el mundo se superpongan y eventualmente se enfrenten.

Una manera de interpretar esa búsqueda de identidad común es centrar el esfuerzo de mirada, lectura e interpretación en un hecho cultural trascendente en la sociedad boliviana: el carnaval de Oruro, para buscar comprender la o las identidades bolivianas. Se ha elegido esta fiesta folklórica porque transmite, como ninguna otra, la conjunción de historia, culturas, mestizaje, espíritu y cuerpo del país, permitiendo una visión totalizadora de la cultura boliviana. En el ritmo y pasos de las danzas, en el diseño de las vestimentas y en el sonido de la música, se manifiestan la religión y el sincretismo de lo católico y lo andino. A través del carnaval orureño es posible desentrañar a Bolivia desde lo más profundo de su ser.

1. Los comienzos de la era fotográfica en el mundo

1.1. La fotografía en el mundo

Fig.1



Nicéphore Niépce. "view from the study window" 1827

Fuente: KOETZLE, M,K. (2002). Photo Icons, the story behind the pictures, volume I

1.1.1. Daguerrotipo

Aunque Luís-Jacques Mandé Daguerre está considerado por la historia como el padre de la fotografía, el crédito sin duda alguna es de Nicéphore Niépce, quien fue en realidad el que descubrió cómo proyectar una imagen negativa a una superficie. Fue Daguerre quien, en base a este descubrimiento, pudo perfeccionar técnicas para poder fijar esa imagen en positivo. Aunque éste fue un descubrimiento imprescindible, no podemos negarle a Niepce un lugar fundamental en la historia de la fotografía.

Muchas investigaciones parecidas ya estaban ocurriendo paralelamente en otros países, a esos investigadores nunca se les dio el crédito que merecían. Tal es el caso de los franceses Hyppolyte Bayard y Hercule Florence, este último vivía en Brasil. En 1832, descubrió un proceso para reproducir imágenes al que, varios años antes de John Herschel, le dio el nombre de fotografía. Hyppolyte Bayard

es tal vez el personaje más olvidado de la historia fotográfica, y quien en realidad debería ser considerado uno de los más importantes, ya que inventó independiente y paralelamente un proceso similar al de Daguerre, en el que la imagen se reproducía sobre una hoja de papel preparada especialmente con capas sensibles a la luz, donde se proyectaba una imagen positiva única. Bayar no hizo público su invento porque estaba todavía en una etapa de mejoras y perfeccionamiento, era un invento con muchos defectos, al igual que el de Daguerre, quien por su lado y debido a muchas presiones terminó por darlo a conocer antes de ser perfeccionado. El Gobierno francés anunció el invento de Daguerre y lo patentó como propio el 19 de agosto de 1839. Como se puede ver “la fotografía es el resultado de un gran espectro de energías moviéndose juntas hacia una misma dirección” (Koetzle, 2002, p. 33)

Si bien el daguerrotipo fue el inicio de la era fotográfica, fue un dispositivo que por ser pionero y todavía poco estudiado, padecía de muchas anomalías que se irían perfeccionando con el tiempo. Las imágenes que se proyectaban y quedaban fijadas en la placa, eran únicas e irreproducibles. Al atraer la fotografía a un creciente número de personas, el daguerrotipo fue un invento con limitaciones para responder a una gran demanda, muy pronto se puso en evidencia que su reproducción masiva era una necesidad. El tiempo de exposición era todavía largo, lo que obligaba a los fotógrafos a utilizar aparatos especiales para poder acomodar a sus sujetos de forma tal que pudieran quedar inmobilizados por minutos. En sus comienzos, un retrato a plena luz del día tardaba en realizarse alrededor de diez minutos, con los años el tiempo de exposición se iría reduciendo. Este proceso fue perdiendo uso por la creación de inventos más rápidos, fáciles y accesibles que lo fueron reemplazando definitivamente.

1.1.2. Calotipo

William Henry Fox Talbot, que si bien no fue quien inventó la fotografía, fue quien descubrió la base fundamental en la cual se sustenta el proceso que sería utilizado durante los siguientes ciento sesenta años de la historia de la fotografía, es el padre de la fotografía moderna. Nació en febrero de 1800, en Melbury, Inglaterra. Estudió matemáticas en Cambridge, pero gracias a sus muchas otras pasiones e intereses (también se desempeñó como arqueólogo, filósofo, filólogo y político), Talbot, tras experimentar e investigar exhaustivamente con la cámara

oscura, en 1835 logró plasmar en papel la imagen de una galería del sur de la abadía de Lacock. En 1839 se dio a conocer el invento de Daguerre, mientras Talbot continuaba sus investigaciones. El problema de Talbot era que su invento tenía muchas imperfecciones, el tiempo de exposición era todavía muy largo, necesitaba casi una hora para poder lograr resultados que en su mayoría eran mediocres y no tenían casi nada de detalle, y no se comparaban al Daguerrotipo que era indiscutiblemente superior. A fines de 1840, Talbot ensayó una modificación al proceso y lo logró mejorar. El 8 de febrero de 1841, presentó en Westminster una solicitud de patente para su nuevo procedimiento, con el cual se podía obtener una imagen negativa de la cual se obtenía otra positiva con una segunda operación. A este proceso se lo denominó Calotipo que proviene de la palabra en latín “kalos”, que significa bello, y “typos”, que significa forma.

Éste proceso nunca pudo llegar a ser perfeccionado del todo, siempre tuvo falencias que Talbot no pudo solucionar, al estar patentado nunca pudo difundirse demasiado, y fue así como poco a poco el uso del Calotipo fue desapareciendo. Finalmente, culminó su uso un tiempo después de la llegada del colodión húmedo, en 1851, que fue el momento clave para la masificación de la fotografía y el inicio de su incorporación como herramienta de trabajo en las ramas de la ciencia, el arte y la política, influenciando en las mismas y vinculándose así directamente con la cultura y la sociedad.

1.1.3. Colodión húmedo

Fue descubierto por Scott Archer, en 1851. El proceso consistía en barnizar una placa de vidrio con yoduro de potasio para luego sumergirla por dos minutos en una solución de nitrato de plata. La placa se exponía húmeda, se revelaba con ácido gálico y se fijaba con hiposulfito de sodio.

Una de las grandes falencias de este invento fue su fragilidad, ya que la placa de vidrio se rayaba y rompía muy fácilmente. Con este procedimiento se llegó a reducir el tiempo de exposición a un máximo de trece segundos. El colodión húmedo puso fin a dos grandes descubrimientos, el daguerrotipo y el calotipo.

Posteriormente, en 1888, el americano George Eastman dio el gran salto al fabricar una película flexible enrollada para Kodak, que fue el último paso para la masificación de la fotografía y la facilitación para obtener y producir imágenes

fotográficas de la mano del famoso slogan: “Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”.

1.2. La fotografía en Latinoamérica

Como está desarrollado líneas arriba, el descubrimiento de la fotografía fue producto de muchas investigaciones y descubrimientos que se hacían paralelamente en varios rincones del mundo. También en Latinoamérica existieron científicos e investigadores que estaban experimentando varias técnicas y procesos que fueran capaces de registrar la realidad que los rodeaba.

En México se tiene el dato de que, en 1805, Esteban Martínez hizo experimentos con la cámara oscura y cloruro de plata sobre una plancha de metal.

En Brasil aparece quien es tal vez la figura más importante de los inicios de la fotografía en Latinoamérica y en el mundo, el ya citado Francés Hercule Florence (1804-1879), que llegó a dicho país en 1824 y se afincó en Villa San Carlos en Campinas. Hercule logró realizar impresiones fotográficas en papel a las que denominó fotografías, mucho antes de John Herschel. Tras enterarse del descubrimiento del daguerrotipo se dio cuenta que la falta de estímulos y el encontrarse tan lejos de Europa, limitaba sus posibilidades de difundir sus innovaciones y experiencias en el trabajo fotográfico.

1.2.1. La llegada del daguerrotipo y otros procesos

El daguerrotipo llegó a Latinoamérica gracias a las excursiones realizadas por la escuela francesa L´Oriental, que promovían viajes por todo el mundo, reclutando a jóvenes aristócratas. L´ Oriental llegó a Bahía y a Río de Janeiro (Brasil), en enero de 1840, portando una cámara para daguerrotipos, de la mano de Louis Compte, quien ya había tenido contacto con Daguerre anteriormente. En esta visita Compte tomó fotografías de la familia real, el palacio y otros edificios. Las fotografías se mostraban en público y se explicaba el procedimiento que se necesitaba para obtenerlas. De acuerdo a Facio y D´amico (1996) la noticia no tardó en ser publicada en varios periódicos y llegó a Montevideo (Uruguay) de la

mano del *diario El Nacional*. En febrero del mismo año, L'Oriental llegó a Montevideo y después a Valparaíso (Chile).

En Colombia, el Barón Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870), hijo del renombrado pintor Antoine de Gros, realizó sus primeros daguerrotipos alrededor de 1842. Gros estuvo vinculado con la sociedad francesa de fotografía. El mismo año el daguerrotipo llegó a Perú de la mano de Maximiliano Danti. La mayoría de los fotógrafos en Latinoamérica por esas épocas eran europeos.

En Brasil y Argentina hubo anuncios para la confección de ambrotipos desde 1856, y aunque los calotipos se venían realizando desde tres años antes, su uso se prolongaría hasta 1872. El ferrotipo, que era más económico, también alcanzó gran aceptación. A finales del siglo XIX y principios del XX, la fotografía instantánea llegó a Latinoamérica con una gran aceptación, dejando de lado los antiguos procesos y dando comienzo a la nueva era fotográfica y a lo que sería por más de cien años, antes de la fotografía digital, la base técnica que se utilizó en la fotografía en el mundo.

1.2.2. Primeros fotógrafos en Latinoamérica

Los primeros fotógrafos que llegaron a Latinoamérica fueron viajeros, exploradores y arqueólogos, que en su mayoría llegaron de Europa, favorecidos por los gobiernos para descubrir territorios aún poco conocidos. Estos fotógrafos vinieron para explorar nuevos paisajes; para representar, entender y enamorarse de las tradiciones de culturas nativas que los habitaban, y así se establecieron en diferentes países del continente.

Poco tiempo después surgieron fotógrafos latinoamericanos que aprendieron la técnica y el arte de la fotografía, a través de estos viajeros y exploradores europeos que llegaron al continente y se quedaron a trabajar, algunos de ellos conseguían instalar estudios fotográficos, para los que elegían aprendices.

Los primeros fotógrafos latinoamericanos, como también ocurría en Europa, eran en su mayoría pintores, sobre todo retratistas, quienes fueron los primeros que se adhirieron rápidamente a la fotografía como herramienta de trabajo y que paulatinamente la fue reemplazando a su labor sobre el lienzo. En Latinoamérica rescatamos como dos ejemplos pioneros al colombiano Luís García Hevia (1816-

1887), quien en 1862 documentó el convento de San Agustín en Bogotá después de las guerras civiles, y al argentino Carlos E. Pellegrini (1800- 1875) que comenzó registrando paisajes urbanos. (Gutierrez, 1996).

En Brasil, compañías inglesas contrataron fotógrafos para documentar las construcciones de ferrocarriles, como el de Gran Pará en 1852 y el de Recife a San Francisco y su extensión hasta Bahía, fotografiados por Bejamín Hullock.

En muchos casos la fotografía logró sustituir a la pintura de retrato. Progresivamente el tiempo de exposición se hizo más corto y se empezaron a utilizar técnicas de coloreado.

En 1898 en Argentina se fundó la revista *Caras y Caretas*, que fue el medio por el que la fotografía se difundió masivamente, las mismas ilustraban cada número. Caras y Caretas contrató a los primeros reporteros gráficos: Salomón Vargas y Francisco Martínez. Durante la misma época los periódicos La Nación y La prensa comenzaron a editar sus suplementos con fotograbados.

Uno de los fotógrafos latinoamericanos más destacados es Martín Chambi, nacido en Coaza, Perú, el 5 de noviembre de 1891, en una región situada al norte del lago Titicaca. Chambi fue el primer fotógrafo indígena del Perú, quien supo plasmar en sus imágenes a su propio pueblo y a su propia cultura, desde una perspectiva interna y personal. En 1908 entró a trabajar en el estudio de Max T. Vargas en calidad de aprendiz, durante esos años Chambi experimentó con el pictorialismo, influenciado por Vargas, quien era una figura muy importante de ese movimiento. En 1920 Chambi se radica en Cuzco, donde abre un estudio fotográfico, donde comienza a formar parte de la escuela de fotografía cuzqueña, de la cual fue su principal figura.

Fig. 2



Martín Chambi, indígena

Fuente: www.martinchambi.com/gindex.html

Durante los siguientes años Chambi se dedica a fotografiar situaciones cotidianas de la sociedad, bodas, cumpleaños, fiestas, etc, que le daban sus principales ingresos, con ese dinero hacia excursiones y fotografiaba ruinas arqueológicas, paisajes y la vida cotidiana de las distintas comunidades indígenas, dejando un legado muy importante en la historia antropológica de la fotografía peruana y de toda Latinoamérica. Chambi es considerado el fotógrafo indígena más simbólico e importante del Perú porque fue capaz de transmitir la voz de su pueblo.

Leí que en Chile se cree que los indígenas no tienen cultura, que son incivilizados, que son artística e intelectualmente inferiores cuando se los compara con los blancos y europeos. Más elocuentes que mi opinión, son los testimonios gráficos. Tengo la esperanza que testigos imparciales y objetivos examinaran esta evidencia. Siento que soy representante de mi raza, mi gente habla a través de mis fotografías.

– Martín Chambi

(www.martinchambi.com)

2. La Fotografía en Bolivia

2.1. Los inicios de la fotografía en Bolivia

Fig. 3



La historia de la fotografía en Bolivia ha sido muy poco estudiada e investigada, esto hace muy difícil recopilar y crear un breve esbozo de su significación. Esta es una pequeña reseña de esa historia.

El historiador argentino Vicente Gesualdo (1990) indica que fueron los hermanos Charles y Jacob Ward, procedentes de New Jersey, quienes visitando Chile, Perú y Bolivia, entre 1845 y 1848, tomaron los primeros daguerrotipos de Bolivia (Mariaca, 2002. p.12). Llevando su equipo fotográfico sobre una mula, hicieron fotografías de La Paz, Oruro y Chuquisaca.

Mariano Pablo Rosquellas (1790-1859), nacido en Madrid, fue el primer fotógrafo amateur de Bolivia. Rosquellas violinista y empresario minero, conoció a Amadeo Gras, un francés, músico y pintor radicado desde 1832 en Argentina. En 1849 Rosquellas le pidió a Gras un equipo de daguerrotipia, que utilizó junto con su hijo Luís, poeta y compositor. Esto le permitió realizar daguerrotipos en Bolivia.

Cuando en 1856 Evaristo Butrón obtuvo el privilegio de exclusividad para ejercer la fotografía sobre vidrio y papel en Bolivia, argumentando su carácter pionero en el desarrollo de esa técnica, Manuel Ugalde, pintor y fotógrafo ecuatoriano radicado en Cochabamba, hizo público su disgusto y su total desacuerdo con esta ventaja y lo absurdo del privilegio, ya que él mismo, poco antes, se había anunciado como fotógrafo en varios periódicos, como "La Época" de La Paz y "Nueva Era" de Sucre. Ugalde aprendió fotografía en Tacna con Antonio Díaz Peña. Son precisamente sus daguerrotipos los que se encuentran entre los pocos hechos registrados en esa época, en Bolivia.

Tomás Frías, quien llegó a ser Presidente de Bolivia (1872-73 y 1874-1876), habría comprado del propio Daguerre un equipo de daguerrotipia con todos sus implementos

(Buck). Aunque no se tiene ningún dato, ni ningún daguerrotipo para comprobar si efectivamente logró traerlo a Bolivia, se tiene la información de que lo compró en París al famoso pionero de la técnica clásica de la fotografía.

Gesualdo (1990,p.72) nombra a Francisco Solano Ortega (1810-1897) como el primer fotógrafo profesional nacido en Bolivia, quien aprendió fotografía con William Helsby, fotógrafo inglés que trabajó junto a sus hermanos, así como al explorador Squier, quien estuvo en Bolivia e hizo varias visitas a Tiwanaku, realizando tomas fotográficas. Ortega posteriormente se afincó en Salta (Argentina) en 1875, donde trabajo por muchos años. Murió en Rosario (Argentina) en 1897 a los 87 años de edad.

El francés Charles Weiner utilizaba la fotografía como base para sus dibujos, que son de gran calidad y notable testimonio de registro de un momento de la vida del país. Recorrió Bolivia entre 1875 y 1888.

Pero quien es considerado como uno de los mejores fotógrafos bolivianos del siglo XIX, es Ricardo Villalba, nació probablemente en Corocoro (departamento de La Paz) (Buck). Villalba se caracterizó por sus variados retratos de indígenas (cosa muy poco frecuente en esa época) procedentes de Oruro y La Paz. Estas fotografías aparecieron en muchas cartas de visita y postales alrededor de 1872. Se podría decir, en consecuencia, que Villalba fue el primer fotógrafo boliviano que hizo fotografía antropológica, aunque probablemente ese no fuera su interés, sino el elemento “exótico” que este tipo de registro representaba. Muchas de ellas se conservan actualmente en el museo Peabody de Nueva York y en la colección de Charles Wiener en el Musée d'Éthnographie en París. Villalba se trasladó a vivir a Francia en 1880. Fue el primer y único boliviano en formar parte de la sociedad francesa de fotografía.

El alemán Alphons Stübel recorrió Perú y Bolivia, entre 1870 y 1880, junto con el fotógrafo George Von Grumbkow, quien a su vez fue contratado por el gobierno boliviano. Von Grumbkow tomó fotografías de Tiwanaku, que fueron publicadas por Stübel y Max Uhle en el libro *Die ruinstätte von Tiwanaku im hochlande des alten Peru*, en 1892

(Ranney, 2003, p.95). Su foto más celebre data de 1877 (fig.4). En ella se ve a Stübel parado con un poncho, apoyado en la Puerta del Sol, el monumento más representativo de Tiwanaku. Von Grumbkow también hizo una serie e fotografías de la pirámide de Akapana y del conjunto de Puma Punku, en el mismo sitio arqueológico. Éstas fueron las primeras fotografías en mostrar claramente el lugar donde se encontraban los testimonios del más importante complejo arqueológico preincaico en el altiplano boliviano.

Fig. 4



Georges B. von Grumbkow Puerta del sol, tiwanaku, Bolivia. 1877

Fuente: GUITIERRES, R. (1996). Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica siglos XXI y XX

2.2. La fotografía en el período 1900 – 1952

A comienzos del siglo XX aparecieron en Bolivia dos de las figuras más importantes de la fotografía boliviana, Luís Gismondi y Julio Cordero. Luís Gismondi era de origen italiano, nació en San Remo y llegó a Bolivia en 1904. Gismondi abrió un estudio fotográfico en la esquina de la calle Comercio y Yanacocha, en la ciudad de La Paz, a mediados de los años veinte. También realizó retratos de indígenas para postales y cartas de visita, pero la diferencia con los antecedentes conocidos, es que estos estaban hechos en estudio “ambientado”, lo que los distingue de los de Villalba. Sus fotografías hoy están dispersas entre varios de sus herederos radicados en La Paz y Lima. Gismondi proyecta en sus fotografías un redescubrimiento de la cultura indígena, sus retratos plasman una nueva mirada de una sociedad arraigada a sus creencias y a una cosmovisión propia. Nos lleva a esa época y nos introduce en la vida de sus personajes de una manera muy profunda y sobre todo con una intención estética que le da un toque de singular hermosura.

Fig. 5



Luis Gismondi, Anciano aymara. 1909

Fuente: VARIOS.(2006). Fotográfica 06, una mirada a la fotografía en Bolivia

Julio Cordero nació en Pucarani, zona aymara del altiplano boliviano, el 17 de agosto de 1879. Muy joven se trasladó a la ciudad de La Paz donde empezó a trabajar como ayudante en el estudio fotográfico de los hermanos Valdez. En 1900, Cordero decidió montar su propio estudio fotográfico sobre la calle Ayacucho, en La Paz, casa fotográfica que alcanzó gran popularidad entre 1900 y 1920, donde se iban a retratar personas de todo tipo de sectores sociales, de clase alta, media o popular. Se recuerda que Julio Cordero atendía personalmente a sus clientes, con quienes entablaba todo tipo de conversaciones, mientras los distraía y esperaba el momento oportuno para fotografiarlos, así los distendía y lograba su objetivo, mayor naturalidad o determinadas poses que el fotógrafo buscaba especialmente.

El estudio Cordero no solamente retrató personas o grupos de personas, sino un momento histórico, político y social del país. Cordero logró recopilar un

fragmento fundamental de la Bolivia de aquella época. Personajes que fueron inmortalizados por la cámara y que quedaron eternizados en imágenes. Hoy en día el archivo Cordero está en manos de su nieto que lleva el mismo nombre de su abuelo, quien se ha dedicado a clasificar, limpiar y conservar las placas y las fotografías del gran fotógrafo. (Galindo, 2004) Hay tres consideraciones importantes que hacer sobre Cordero. La primera, el hecho indiscutible de que fue el más importante fotógrafo boliviano de la primera mitad del siglo XX y quizás la figura fundamental de la fotografía boliviana. Algunas de sus obras son de una calidad extraordinaria y sin haber hecho una búsqueda consciente de la fotografía como arte mayor (piénsese en el caso de Chambi en el Perú), logró resultados de altísima calidad artística. La segunda, su origen, ya que nació en una comunidad aymara del altiplano paceño, no deja de ser una muestra notable de una sociedad entonces marcada por la discriminación y la exclusión, que un hombre de origen indígena lograra insertarse de ese modo en la sociedad local. La tercera, el hecho de que Cordero combinó la fotografía popular, el retrato de gente humilde (incluso prostitutas) con los grandes personajes de la época, ya que hizo prácticamente todos los retratos oficiales de los presidentes bolivianos de ese periodo (1904-1937).

Fig. 6



Julio Cordero. Novios, 1910.

Fuente: VARIOS (2006). Fotográfica 06, una mirada a la fotografía en Bolivia

Otra figura destacada de ese momento fue la de Arturo Posnansky, arqueólogo de origen austriaco, al que puede considerárselo como austriaco-boliviano, ya que pasó la mayor parte de su vida en Bolivia. Llegó al país en 1896 y durante

varios años recorrió el Acre, territorio boliviano que sería arrebatado a Bolivia por Brasil en la guerra del Acre (1899-1903). Radicado en La Paz, fue el principal estudioso y divulgador de la cultura Tiwanaku. Como arqueólogo, utilizó la fotografía como herramienta. Aunque no era un fotógrafo profesional, con la ayuda de su amigo el fotógrafo Luís Castillo Gonzáles, pudo trabajar con esta técnica y perfeccionarla. Ya en los años 20 fundó su propia compañía cinematográfica, que produjo uno de los primeros largometrajes bolivianos: *La gloria de la raza* (Gumucio, 1983). En el caso de Posnansky, la fotografía sí tuvo un sentido antropológico, los intereses científicos de éste lo motivaron a realizar una larga serie de fotos con el objetivo de llevar adelante estudios del mundo indígena boliviano y son un material invaluable para la historia de los registros antropológicos del país. Producto de ese gigantesco esfuerzo fue la publicación del libro monumental en dos tomos *Tiahuanacu, Cuna de la Civilización Americana*, en el que usó algunas de sus mejores fotografías, tanto de indígenas aymaras como del propio complejo arqueológico.

Luís Castillo por su lado fue uno de los primeros fotógrafos de prensa en Bolivia. Trabajó durante veinte años en el periódico *El Diario* cubriendo los más importantes acontecimientos de la vida social y política del país. Castillo fue también uno de los pioneros del cine boliviano, autor de las primeras filmaciones realizadas en Bolivia a comienzos de siglo.

En 1925, se publicó el libro *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*, una lujosa edición patrocinada por el gobierno boliviano, bajo la dirección de Daniel Alarcón, editada en Nueva York, con más de mil páginas y varios centenares de fotografías que nos permiten considerar a este libro como el más importante y completo registro fotográfico del país en todos sus aspectos (tipos humanos, geografía, paisaje, áreas económicas, medios de transportes, comunicaciones, etc.) que se había hecho en Bolivia hasta entonces. Al no haber una indicación del crédito fotográfico de ese material, la referencia debe ser genérica, pero su importancia es más que evidente. Se puede inferir que la mayor parte de las fotografías del libro fueron hechas por fotógrafos bolivianos.

En la década de los años veinte aparecieron en el país dos fotógrafos alemanes, Roberto Gerstmann y Hans Ertl. Gerstmann publicó un libro con el nombre de *Bolivia* en el que, a la usanza de los varios libros de viajes de estudiosos y exploradores europeos en el siglo XIX, hizo un recorrido entre paisajístico y

antropológico del país, con énfasis en una región hasta entonces poco conocida, el área amazónica. Las fotografías, de muy buena calidad, registran tipos humanos de los diversos pueblos indígenas, de gran valor documental. Ertl llegó en esa época a Bolivia para quedarse, hizo indistintamente cine y fotografía, y se recluyó en el este de Santa Cruz, donde murió en soledad. El trabajo de Ertl, disperso y documental, tiene características similares a las antes mencionadas en el caso de Gerstmann.

En los años treinta se destacó el fotógrafo boliviano Luis Bazoberry cuya mayor contribución a la fotografía boliviana fue su extraordinario trabajo durante la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1934-1935). Bazoberry produjo y dirigió el largometraje *La guerra del Chaco* (1936) y simultáneamente hizo numerosas fotografías en el campo de batalla, que se han convertido en el mayor patrimonio gráfico de la contienda, recogido en dos o tres libros sobre esta guerra. Su especialidad fue la fotografía aérea de la que quedan importantes ejemplos. Como tal, contribuyó desde los aviones militares bolivianos a la toma de fotografías que usó el alto mando militar de Bolivia en la guerra.

Entre 1939 y 1967, el alemán Johannes Lein realizó fotografías sobre sus exploraciones en Bolivia y las publicó en el libro *Paititi, Tras las Huellas de los Incas*. Lein fue muy amigo del gran geólogo Federico Ahlfeld e hizo registros fotográficos y cinematográficos sobre varios temas, entre ellos el carnaval de Oruro que aparece en el mencionado libro.

2.3. La fotografía en el período 1952- 2008

El proceso de la Revolución de 1952 generó un intenso movimiento propagandístico y cultural, en el que más de una vez se mezclaron uno y otro. La creación del *Instituto Cinematográfico Boliviano* fue uno de los pasos importantes en esa dirección. En 1952, la Dirección de Informaciones dirigida por José Fellman Velarde publicó un libro titulado *El álbum de la Revolución*, un importante registro documental fotográfico del hecho revolucionario (abril de 1952), así como de diversas imágenes del país, con el objeto de resaltar apologeticamente la significación de la Revolución.

En la década de los años cincuenta llegó a Bolivia el alemán Gustavo Thorlichen que publicó dos libros, uno sobre la ciudad de La Paz y otro sobre los grupos indígenas sobre todo del Altiplano, que se llamó *El Indio*, ambos bajo el auspicio del gobierno revolucionario de Paz Estenssoro. Este segundo trabajo fotográfico es muy importante, pues hizo un retrato colectivo de aymaras y quechuas, con unas pocas fotografías del oriente del país. En este libro, en un contexto de muy buena calidad creativa, el autor dejó un testimonio antropológico significativo del mundo indígena boliviano en pleno momento de cambio (tras la reforma agraria, el voto universal y la reforma educativa, pues la obra se publicó en 1955).

Fig. 7



Jorge Ruiz

Fuente: Boulanger, Sandra (coord.)(2006). Fotográfica 06.

Jorge Ruiz el gran cineasta boliviano de la posrevolución, autor de una obra maestra, como el docu-ficción *Vuelve Sebastiana* (1953) sobre la cultura chipaya, desarrolló un importante trabajo fotográfico en el que se mezcla el registro antropológico, el descubrimiento del entorno telúrico como parte de la cultura andina y el comienzo de lo que luego sería la fotografía paisajística y ecológica, en la que Willy Kenning se destacó como un verdadero maestro a partir de los años noventa.

Tal vez el trabajo de fotografía periodística boliviana más importante del siglo XX sea el de Freddy Alborta. La foto emblemática de esta obra es, sin duda, la tomada en octubre de 1967 al cadáver del Che Guevara luego de ser capturado

y muerto por el ejército boliviano (fig.8). Esta última imagen del Che tiene el rostro con los ojos extrañamente abiertos y de tono “jesucristiano”. En el libro “Fotográfica 06”, coordinado por Sandra Boulanger, se menciona que esta fotografía figura entre las 250 fotografías más importantes de los últimos años. Es una imagen que repercutió en la historia; sin embargo, Freddy Alborta, su autor, ha quedado casi en el anonimato y el olvido fuera de su tierra natal. Es la cruda realidad de cómo los fotógrafos bolivianos no han podido trascender en la historia de la fotografía latinoamericana y mucho menos mundial, pese al aporte que le han hecho a la misma. En contraste, el icónico rostro del Che con la boina multiplicado por millones por el marketing mundial, la foto de Korda, siempre ha sido reconocida internacionalmente destacando a su autor.

Fig. 8



Freddy Alborta. Cadáver del che Guevara rodeado de militares bolivianos, Higuera, 1967.

Fuente Boulanger, Sandra (coord.)(2006). Fotográfica 06.

En el fotorreportaje periodístico, Lucio Flores cubrió una etapa muy significativa de la década de los años 60 y 70, en el viejo estilo del fotógrafo de prensa poco

consciente de su capacidad creativa, pero con un gran sentido de oportunidad y como testigo de su tiempo.

En el periodo entre 1970 y 2008, empezó a surgir una nueva generación de fotógrafos bolivianos que marcó una nueva etapa de la fotografía en Bolivia y que generó una nueva mirada y una nueva era del arte, la imagen y la comunicación. Los fotógrafos que más se destacan en este período son: Vassily Anastasov, Antonio Eguino (uno de los referentes del cine boliviano), Alfonso Gumucio, Pedro Querejazu, Felipe Sanjinés, Omar Trujillo y Armando Urioste.

Es interesante subrayar el hecho de que muchos artistas plásticos incursionaron en la fotografía, ya sea como expresión en sí misma o como elementos complementarios e insertados en su obra pictórica o de instalación. En alguna ocasión, la fotografía fue referente como modelo o construcción expresa tomada para ser punto de partida de la creación pictórica. Entre estos creadores se deben destacar a Erika Ewel, Cecilia Lampo, Sol Mateo, Teresa Guiomar Mesa, Joaquín Sánchez, Gastón Ugalde y Roberto Valcárcel.

Finalmente, debemos hacer referencia a fotógrafos en plena vigencia hoy, que han publicado libros de fotografía, ya sea temática o artística, es el caso de Sandra Boulanger (editora de la serie anual *Fotográfica*), Sixto Choque, Jaime Cisneros, Patricio Crooker, Enzo de Luca, Willy Kenning, Peter McFarren, Enrique Menacho, Alain Mesili, Roger Ortiz, Javier Palza, Adrián Rodríguez, Jorge Ruiz, Ricardo Salama, Fernando Soria, Antonio Suárez, Ives Van Damme y Julia Vargas-Weise.

Específicamente para una aproximación antropológica debemos citar las siguientes obras: *Estudio Archivo Cordero Bolivia 1900-1961* (Cordero), *La Paz Sus Rostros en el Tiempo* (Costa, coordinador), *Testimonio Memoria Fotográfica Homenaje a los Ex Combatientes de la Guerra del Chaco* (Crooker y Nuñez), *Aymara Poder e Identidad* (De Luca), *Bolivia 1928* (Gerstmann), *Album Fotográfico de las Misiones Franciscanas en la República de Bolivia 1898* (Giannecchini y Mascio, coordinadores), *Vilacayma Un Pueblo Quechua* (McFarren), *Raza* (Ortiz), *Gesta y Fotografía Historia de Warisata en Imágenes* (Salazar), *Bolivia de las Raíces al Futuro* (Soria) *El Indio* (Torlichen), *Nosotros y Nosotras* (Van Damme y Salama) *Tierra Adentro* (Vargas-Weise), *Mujer y Vida Cotidiana* (Varios) y *Mineros Bolivia* (Wicky).

En torno al tema de la fiesta folklórica se deben considerar de manera especial las siguientes obras que la documentan: *Fiesta Boliviana* (Boero), *Máscaras de los Andes Bolivianos* (McFarren y Choque) *El Desfile Fantástico* (Palza) y *Entre Ángeles y Diablos* (Suárez y Cisneros).

Este proceso de desarrollo y profesionalización de la fotografía se plasmó en la década de los noventa del siglo pasado, cuando se creó la Sociedad de Fotógrafos Bolivianos. Este grupo de artistas ha logrado crear una nueva vanguardia, ubicando a la fotografía como una herramienta artística de gran importancia. Sus trabajos han sido expuestos en museos y galerías de arte.

Fig.9



Sol mateo, Los cuatro vientos.

Fuente: Boulanger, Sandra (coord.)(2006). *Fotográfica 06*

En el comienzo del siglo XXI, se han dado pequeños pero importantes pasos para lograr que la fotografía boliviana sea considerada y conservada como un importante archivo histórico y como objeto intrínseco del arte. Como un ejemplo se puede tomar al *Foto encuentro* coordinado por Sandra Boulanger, un evento anual en el que participan decenas de fotógrafos bolivianos de todas las edades. Sus trabajos se exponen en las distintas galerías y museos de la ciudad de La

Paz, este encuentro de fotógrafos fomenta este arte e impulsa a las nuevas generaciones de fotógrafos a sentirse motivados y a seguir produciendo fotografías. También posiciona a la fotografía boliviana dentro de un marco más amplio, en términos temáticos y geográficos, que ha llegado a tener repercusiones en el continente latinoamericano.

Fig.10



Vassily Anastasov, Calvario

Fuente: Boulanger, Sandra (coord.)(2006). Fotográfica 06

3. El carnaval de Oruro

Fig.11



Guiomar de Mesa

3.1. Contexto

La fiesta es uno de los elementos esenciales de la cultura andina. Quizás uno de los aspectos más notables de su desarrollo histórico se dio en el proceso de conquista y evangelización, en el que se produjo de hecho un camino hacia el mestizaje cultural en el más pleno sentido de la palabra. El mundo prehispánico se apoyaba en la fiesta como un componente fundamental de su sociedad. La llegada de los españoles marcó un cambio traumático de la cosmovisión andina, pero en el ámbito de la religión, la fiesta se insumió, penetró, “contaminó” y fue “contaminada” por el mundo cristiano. La fiesta precolonial se transformó en

fiesta cristiana, acomodándose a las fechas del santoral en una especie de decisión no escrita pero mutuamente consentida de sincretismo. La evolución de la fiesta mantuvo aportes indígenas e incluyó aportes europeos, y la mezcla de las visiones religiosas “pagana” y cristiana constituye una de las fusiones más interesantes de la cultura universal. Por eso, no se puede entender el mundo andino sin la fiesta, como no se puede entender ésta sin comprender el desarrollo histórico de ese proceso de mestizaje en el paso del mundo indígena al colonial y al republicano.

3.2. La ciudad, el escenario de la fiesta

En 1605, al descubrir la abundancia de minerales ricos en plata en un cerro de la región de los Urus (hoy Oruro), varios españoles se trasladaron a esta región para explotar dicho metal. Así nació y creció esta nueva población, que tras la solicitud de los vecinos que la conformaban, se fundó el 1° de noviembre del 1606, a la cabeza de Don Manuel Castro Padilla, con el nombre de “Real Villa de Don Felipe de Austria” en honor al monarca reinante Felipe III. Oruro inicialmente fue una ciudad minera. Su población fue creciendo considerablemente en el transcurso de su primer año, llegando a tener casi 4.000 habitantes. Hacia la mitad del siglo XVII, se habían construido residencias, iglesias y conventos. Oruro progresó mucho durante el siglo XVII, llegando a ser en ese tiempo la segunda ciudad más importante del Alto Perú, después de Potosí. (Mesa, Gisbert y Mesa Gisbert, 2008)

En el periodo republicano, Oruro mantuvo e incrementó su importancia social y económica en Bolivia. En 1892, el presidente Aniceto Arce (1888-1892) inauguró el tramo del ferrocarril Uyuni–Oruro, que fue el primer ferrocarril construido en Bolivia y que tuvo una gran importancia para el intercambio comercial interno, pero sobre todo para la exportación de minerales al Pacífico. Oruro fue, hasta la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1932-1935), la segunda ciudad del país y su centro de comunicaciones, finanzas y comercio minero. (Mesa, Gisbert y Mesa Gisbert, 2008). En las décadas siguientes, fue perdiendo preeminencia debido a la construcción de carreteras y a la llegada del avión, las cuales opacaron al tren en rapidez y precio. También contribuyó a su declinación las duras condiciones ambientales, ya que al ser una ciudad árida y estar emplazada en la meseta altiplánica, con escasa fauna y flora, no pudo encontrar

actividades económicas alternativas a la minería. Por estas razones Oruro fue situándose a lo largo del siglo XX como la quinta ciudad de Bolivia y una de las regiones más pobres del país.

3.3. Origen del carnaval de Oruro

El carnaval como tal tiene origen en Roma, donde se realizaban fiestas en honor al dios Baco, el dios del vino, las saturnales y las lupercales romanas. Dicha fiesta fue asumida después por el mundo medieval y formó parte del santoral cristiano.

Esta fiesta llega a Latinoamérica con los españoles en la época colonial. El primer dato que se tiene del carnaval en Bolivia llega de la mano de Bartolomé de Arzans de Orsúa y Vela. En su crónica sobre Potosí hace referencia al carnaval de 1588 en Potosí y a las actividades que se realizaban: corridas de toros y danzas callejeras. (Arsans de Orsúa,1965) En lo referente al origen del carnaval de Oruro, debemos señalar que la información es heterogénea y en ella se mezclan mitos, leyendas y referencias históricas. Es muy difícil aproximarse a una fecha exacta que marque el inicio del carnaval o a la razón que dio origen a su surgimiento.

Para poder entender el origen del carnaval de Oruro, hay que empezar subrayando que esté reúne tres elementos o tradiciones que son esenciales para su existencia. T. Gisbert (comunicación personal, 28 julio de 2008) menciona que el primer elemento es la parte religiosa que está claramente representada por la Virgen (denominada Virgen del Socavón y que fue en origen la Virgen Candelaria), que es el aspecto positivo de la fiesta, y por el Tío de la mina (figura que más adelante se explicará a detalle), que es el negativo. Un segundo elemento de la fiesta, es la tradición religiosa del pueblo aymará, representada por los Apus (grandes montañas considerados dioses) y la Pachamama o tierra (diosa de la fertilidad). Finalmente, el tercer elemento está vinculado con la tradición incaica, que se ve incorporada mediante la adoración al dios sol, la más importante deidad de los incas. Son estos tres elementos que se reúnen en el carnaval de Oruro, tres tradiciones que se fusionan en él, haciéndolos parte de una sola cosa.

T. Gisbert (comunicación personal, 28 julio de 2008) indica que la inserción de la Virgen del Socavón en el carnaval de Oruro está relacionada con la fecha de celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, que es el 2 de febrero, y la época de lluvias en la que se realizaban ritos vinculados a la fertilidad de la tierra (Pachamama), los meses de febrero y marzo son meses de labranza, de apareamiento del ganado y de transquile en las comunidades aymaras (Bouysse Cassagne, 1987), por lo que se cree que esta fusión se debe a que ambos hechos se encontraban muy próximos. Esta unión es explicada en una famosa leyenda llamada Chiru-Chiru, la cual fue mutando y cambiando conforme quien la iba contando. Augusto Beltrán Heredia, hace referencia a este mito, que data de 1789, en su libro titulado "Carnaval de Oruro". Dicha leyenda cuenta que en un socavón abandonado de una mina conocida como "pie de gallo", vivía un ladrón llamado Anselmo Belarmino, apodado el Chiru-Chiru (pequeña ave del tamaño de un ratón, que se mueve rápidamente entre las ramas de los arbustos cazando insectos) o el "ninanina", quien era temido por todo el pueblo. Una noche el ladrón fue herido mortalmente por un hombre, ya moribundo fue conducido por una mujer muy hermosa, vestida de negro, a un hospital, al llegar la mujer encargó que se llamara a un cura para que le diera la extremaunción. Inmediatamente después, la mujer desapareció. Así fue como llegó el párroco de Oruro, Don Carlos Borromeo Mantilla, quien recibió la confesión del enfermo, éste le confesó que era devoto de la Virgen de la Candelaria, cuya imagen estaba en un solar abandonado de la ciudad, a la que le encendía todos los sábados una vela. Confesó también que él era el famoso ladrón apodado *Chiru-Chiru*, y que quien lo había auxiliado era la misma Virgen que él veneraba. (Beltrán, 1956)

Otras versiones indican que está misteriosa mujer llevó al Chiru-Chiru directamente al lugar donde éste veneraba a la Virgen y que lo dejó allí para morir. Poco después unos lugareños lo encontraron al lado de la bella imagen, custodiando su cabecera. Algún tiempo después los mineros acordaron que ese lugar se llamaría el Santuario de la Virgen o Socavón de la Virgen (El socavón es la entrada, el espacio físico en el interior del cerro donde se extrae el mineral). Es muy importante por el hecho de que quienes nombraron a la Virgen hayan sido mineros, y que sea considerada la Virgen de la Mina.

Con el tiempo, la Virgen sería venerada por todos los habitantes y trabajadores mineros, nombrándola protectora del pueblo de los urus. Posteriormente se le levantó una pequeña capilla en el interior del socavón abandonado, colocando

dentro de ella la imagen encontrada pintada sobre una pared, previamente retocada por un pintor.

3.4. Sincretismo

El carnaval de Oruro es en realidad el resultado de un sincretismo entre la religión católica, que llega en la época de la colonial de manos de los españoles, y de la mitología andina e incaica, relacionada con el culto a la pachamama (diosa de la fertilidad, madre naturaleza), la adoración al dios sol y la devoción a unas gigantes formas pétreas (las grandes montañas de la cordillera, en toda la zona andina, eran considerados dioses o Apus en la terminología quechua-aymara), que se encuentran en los alrededores de la ciudad de Oruro. O. Navia (Comunicación personal, 25 de enero de 2008) explica que estas formas pétreas son conocidas popularmente como “las hormigas”, “la víbora”, “el sapo”, “el lagarto” y “el cóndor”. Es curioso que con referencia al carnaval siempre se alude a estos animales petrificados que acosan a los urus, encabezados por huari, quien es un demonio local. Personajes que no intervienen en el carnaval pero que están relacionados con él. El pueblo ve en los demonios que danzan, cubiertos con máscaras llenas de lagartos, sapos y serpientes. T. Gisbert (comunicación personal, 28 julio de 2008) menciona una relación que alude al mito de huari vinculado con la devoción a la alpaca y vicuña.

Este sincretismo-fusión cultural y religioso, entre la religión católica y la mitología andina e incaica, se puede ver a lo largo de toda la región andina en Bolivia. Pequeñas y grandes comunidades indígenas, en los pueblos y en la ciudad, aymaras, quechuas y mestizos, han podido entablar una armonía entre los ritos, dioses y mitos indígenas y la religión católica.

3.5. El carnaval hoy

El carnaval en Oruro como se lo conoce hoy, se inicia oficialmente con el primer convite (reunión de personas donde se ofrece comida, bebidas alcohólicas y se reza a la Virgen del Socavón), que se realiza en noviembre, el primer domingo después de Todos Santos. En este primer convite se lleva a cabo el primer ensayo oficial y la promesa a la Virgen. Esta promesa se realiza pidiendo una recompensa o pago por bailar tres años consecutivos en el carnaval,

generalmente se pide algo de antemano que tendrá que ser “proporcionado” por la Virgen cumpliendo los tres años de peregrinaje. (Cajias, 2004)

En el transcurso de los siguientes meses, antes de llegar a las fechas del carnaval, se efectúan veladas o ensayos organizados por cada fraternidad (grupos de las distintas danzas folklóricas). En estas “veladas” se pijcha (acto de mascar coca) la hoja de coca, se toma ponche y se dedica una o más oraciones a la Virgen.

Una semana antes del carnaval, que comienza un día viernes, se lleva a cabo el segundo convite, que consiste en una “misa solemne de comunión” donde se ratifican las promesas hechas a la Virgen en el primer convite. Es importante subrayar que este convite tiene un carácter exclusivamente religioso, cosa infrecuente o ya inexistente en cualquier inicio de celebración del carnaval en otras partes del mundo. Es un elemento extraordinariamente importante para comprender la integración entre fiesta pagana y fiesta cristiana. En este momento, quienes no asistieron al primer convite, hacen su promesa y al día siguiente, el sábado, se realiza el último ensayo de las fraternidades.

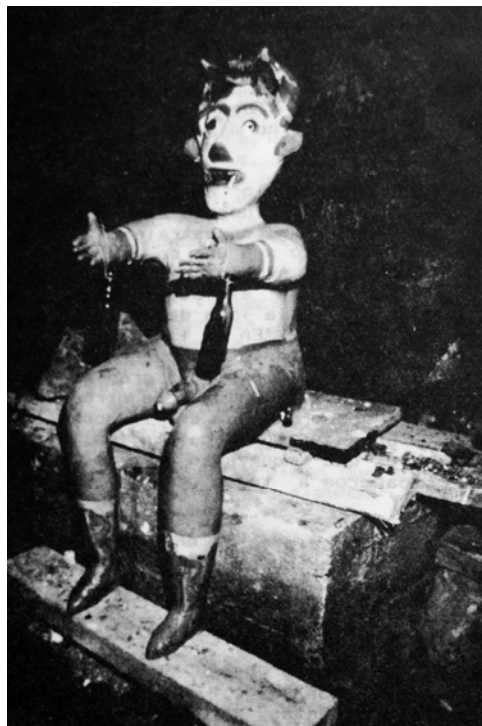
El viernes de carnaval es el día dedicado al “Tío de la mina”. El Tío de la mina es la segunda figura más importante del carnaval después de la Virgen del Socavón. El demonio o comúnmente llamado el Tío de la mina, es un híbrido entre el dios Supay de la mitología andina y el diablo. Él es el protector de la mina y a quien se le tiene que hacer culto para que éste conceda el permiso de extraer los minerales de la misma. Todos los días antes de empezar a trabajar en la mina, los mineros le hacen una pequeña ofrenda con hojas de coca, cigarrillos y alcohol. El tío es un ser sobrenatural y subterráneo, dueño de los metales, que puede proporcionar grandes riquezas o causar la muerte en los socavones, no es una figura ni buena ni mala.

En investigaciones antropológicas realizadas en la zona del altiplano, la representación del Tío es fundamental en el trabajo de la mina:... En el interior, a veces a la entrada, se dispone una especie de altar que lleva una representación del Tío según la concepción del diablo europeo. Se le pone un cigarrillo prendido o no en la boca, y en

sus muñecas cuelgan pequeños frasquitos de alcohol. Luego se desarrolla un ritual con ofrendas apropiadas, a veces con un sacrificio animal, mientras los mineros presentan sus peticiones a la futura riqueza de la mina. Es interesante subrayar que este ritual no solamente es dirigido al Tío, sino también a la Pachamama... lo que lleva a pensar pues, que, al menos para los minero, este “demonio” tiene un papel y un poder igualmente importantes y determinantes que los de la diosa. (Girault, 1988, p.81 y 83).

Este día se recuerda también en la mitología andina; en el paralelismo entre visión cristiana y visión andina, debemos destacar la diferencia entre cielo e infierno, arriba y abajo, mundo de la superficie y mundo subterráneo. Alaxpacha, el cielo; manqhapacha, el mundo subterráneo; akhapacha, el mundo del medio en el que estamos; y suphay, el diablo. (Van Den Berg, 1985)

Fig.12



Tío de la mina, anónimo

Fuente: GIRAULT, L. (1988) Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú.

El sábado de carnaval es el día de la gran entrada folklórica en la que los grupos y fraternidades recorren bailando buena parte de la ciudad, que concluye y tiene como elemento principal, y otra vez paradójica, la peregrinación al templo de la Virgen, que actualmente es la Iglesia del Socavón. Los bailarines deben mantenerse con las máscaras puestas hasta la llegada al templo, que finaliza al compás de la canción “A vuestros pies, Madre”, mientras los fraternos (miembros de cada fraternidad) recorren de rodillas la nave de la iglesia hasta el altar de la Virgen. En esta ceremonia hay una idea muy clara del sometimiento del mundo subterráneo al de la superficie y al celestial, diablos, morenos, caporales, se prosternan y le expresan su veneración y sumisión a la Virgen-Pachamama.

El domingo al amanecer tiene lugar lo que popularmente se denomina el “alba”, que es el culto al sol y de nuevo el saludo a la Virgen del Socavón. Es, como todo en el carnaval orureño, una muestra del fuerte sincretismo de esta manifestación folklórica. Al alba (amanecer) se le da la bienvenida con un repertorio de las distintas bandas que componen las fraternidades que participan en el carnaval, las cuales tocan al mismo tiempo venerando al sol.

El lunes, todas las fraternidades se despiden del baile con una misa. Ese día tiene lugar una ceremonia muy importante, inspirada en los autos sacramentales (pieza teatral religiosa) de la época colonial, la teatralización del combate entre los siete pecados capitales representados por siete bailarines de la principal diablada del carnaval, contra el Arcángel San Miguel, que los va derrotando sucesivamente hasta su total destrucción. En medio de este acto, que tiene un texto que se repite cada año, la China Supay (representación femenina del demonio) acompaña a los diablos en su inútil combate. (Fortún, 1961). El martes es denominado el “martes de Ch’alla”, el rito de comer y beber con la Madre Tierra, y como lo explica el historiador Fernando Cajías: “La razón de la ch’alla carnavalesca es renovar el compromiso con las fuerzas tutelares andinas para proteger la casa y los instrumentos de trabajo” (2004, p.6). Pero no sólo es el momento de compartir con la Pachamama, sino el de la ofrenda. La ch’alla es una costumbre que trasciende el carnaval y está destinada al compromiso de retribución ser humano-tierra. Los humanos hacen una ofrenda-sacrificio, a veces en una ceremonia donde hay un sacerdote andino que prepara una “mesa”, que es un altar de ofertorio de tradición andina, con un feto de llama, confites, lanas de colores, figuras de diverso tipo según el caso y alcohol que se riega generosamente. La mesa se entierra. La construcción de edificios/casas, el

momento de su techado o de su estreno, viene acompañado siempre de este acto denominado ch'alla, que es realizado en cualquiera de los estamentos sociales.

3.6. Danzas del carnaval de Oruro

El carnaval de Oruro consta de más de 60 danzas que se originan en distintos pueblos y comunidades de los 9 departamentos de Bolivia, que caracterizan a cada cultura y región del país, usando trajes y elementos típicos de cada uno. A su vez cada danza se divide en fraternidades, que son los diferentes grupos o asociaciones de personas que bailan en el carnaval. Para poder ejecutar sus danzas en el carnaval, las fraternidades tienen que estar inscritas y legitimadas por el comité que se encarga del carnaval de Oruro. Entre las danzas más importantes se encuentran la diablada, la morenada, los tobas, waka thoquris, kullawada, los doctorcitos y otras danzas.

3.6.1. La diablada

La diablada es una de las danzas más vistosas y originales de Bolivia, Esta danza es icónica del carnaval de Oruro, es la que tiene más importancia y significación cultural y religiosa. Se originó en la colonia como una representación de la lucha entre el bien y el mal, que es la lucha entre el Arcángel San Miguel y Lucifer, seguido por los diablos que representan los 7 pecados capitales (lujuria, ira, gula, avaricia, envidia, soberbia y pereza), estos diablos a su vez son acompañados por siete "tentaciones" o "chinas *supay*", que son las diablas. Además se encuentran a sus alrededores otros personajes, como el "cóndor mallku", majestuosa ave altoandina, y el oso, habitante de cuevas y cavernas, que realiza piruetas mientras danza. Todos estos personajes son dirigidos por el arcángel Miguel, representante de las fuerzas divinas.

Detrás de los diablos se expresan conceptos y se esconden personajes andinos, como el Tío de la mina, ser sobrenatural y subterráneo, dueño de los metales que puede proporcionar grandes riquezas o causar la muerte en los socavones. A su vez, el cerro de la mina está asociado con la Virgen, en cuyo homenaje surgió la danza de la Diablada.

El vestuario del Diablo está inspirado en los legionarios romanos, consta del traje y la máscara. Los sastres suelen adornar a mano el disfraz, mientras las bordadoras tejen las figuras del traje minuciosamente, en especial la capa que es uno de los elementos más importantes del vestuario. El traje del diablo consta de un enterizo blanco de algodón que es la base del mismo, encima se coloca un pantalón y camisa de nylon, una falda bordada con monedas, una pechera, guantes y una capa bordada meticulosamente con dibujos de diablos y fuego. Traje que el bailarín se pone meticulosamente y que, por lo general, se coloca con la ayuda de alguien. La máscara es confeccionada por artesanos especializados, que siguen pautas estéticas establecidas en una época determinada. La máscara de diablo está compuesta por unos ojos muy grandes de vidrio, cuernos y serpientes que se enredan en ellos.

El Arcángel va de blanco y celeste, con un casco al estilo romano, con una máscara que tiene los ojos vidriosos, una espada, escudo y alas pequeñas hechas con plumas.

3.6.2. La morenada

La morenada es un baile típico del departamento de Oruro. Es una imitación a las danzas de carácter social, bailadas en los altos salones virreinales y por las cofradías de negros quienes satirizaron a sus propios señores, utilizando trajes de la época de Felipe III adicionando la matraca propia de la cultura negra. Hoy en día los morenos llevan traje bordado con hilos dorados sobre una casaca dieciochesca y debajo tienen un amplio y tieso faldón, que también está bordado. Sobre la cabeza un casco de minero adornado con plumas y en la mano una matraca que hacen sonar constantemente. Se dice que se trataban de esclavos destinados al trabajo de las minas en Potosí, sin embargo, de acuerdo a estudios realizados por la historiadora Teresa Gisbert y publicados en su libro “La fiesta

en el tiempo”, existe la posibilidad de que estos grupos estuvieran destinados a labores más domesticas, ya que eran traídos desde África en condiciones precarias, donde la mayoría de ellos moría antes de llegar a su destino, lo que los hacía extremadamente caros y delicados como para destinarlos a la mina, ya que no resistían las condiciones de temperatura y altitud en el trabajo minero.

3.6.3. Los tobas

La danza de los Tobas es una representación figurativa de las tribus del Chaco boliviano. Desde antes de la colonia la relación entre la cultura andina y la amazónica fue de dominación y resistencia. En sus incursiones, el ejército incaico tomó prisioneros selvícolas. La apropiación incluyó también la representación imaginaria de la cultura Tacana, con máscaras de madera elegantemente adornadas con plumas. El resto de la indumentaria consta de calzoncillos largos, camisa de seda, una espaldera o capa pequeña y una falda de colores vivos hasta la rodilla, todo bordado con sencillez y adornado con cuentas y espejuelos. La coreografía de la danza consta de saltos y agilidad excepcional y es una de las pocas danzas andinas que requiere tanto movimiento. Un aspecto importante de la decoración de los trajes de los tobas es la presencia de animales que tuvieron una fuerte significación simbólica, tanto en el mundo andino como amazónico: serpientes y felinos.

3.6.4. Los waka waka o waka thoquris

Los Waka Thoquris es una danza de encuentros. Inicialmente rural, fue prontamente introducido a los pueblos grandes y a la ciudad de La Paz, mediante las fiestas que los indios y mestizos celebraban en honor de un santo o una virgen. Resume en su coreografía la introducción del ganado vacuno a los Andes, acontecimiento importantísimo para la producción agrícola que inició a varias familias aymaras y mestizas en la cría de reces y la comercialización de su leche, carne y cuero. Lo que más se destaca en esta danza son las innumerables polleras que las lecheras y carniceras visten, la mantilla de alpaca que cubre hasta la cabeza y el corpiño aflecado y bordado. Los animales están

representados por armazones en forma de ganado, los cuales se colocan en la cintura para poder movilizarlos.

3.6.5. La kullawa o kullawada

La kullawada es una danza de origen prehispánico, adaptada durante la colonia y readaptada en años recientes, sin que por esos procesos haya perdido su relación directa con los tejedores aymaras y quechuas. Prueba de lo anterior es la rueca (*kapu* en aymara y *pushka* en quechua) de madera que portan en una mano los bailarines. El Waphuri es el único bailarín enmascarado; los rasgos de su máscara revelan el mestizaje del baile: nariz excesivamente larga, chapas y ojos grandes. En realidad, son dos rostros, laterales, en uno. Los varones llevan un disfraz que incluye un pantalón corto, camisa de color, un ponchillo azul y rojo con flecos dorados, y sobre la espalda bolsas bordadas con monedas de plata; cruzan su cuerpo con una soga; y como complemento perfecto, llevan en la cabeza un sombrero de copa redonda ricamente adornado. A la vez del sombrero, las mujeres visten polleras, denominadas *urkhu*, una mantilla de colores vistosos y una prensa similar a la blusa.

3.6.6. Los doctorcitos

Los doctorcitos es una danza del siglo XIX, que hace una sátira a los abogados (*wayralevas*), quienes en el imaginario popular son los responsables del mal manejo de la administración pública y de los innumerables pleitos que se suscitan entre los litigantes. Su ritmo es pausado y lento, como un juicio o un papeleo en los tribunales. Inicialmente, fue estrictamente para varones, pero en años recientes las abogadas también son burlescamente imitadas. La vestimenta es sencilla. Un característico sombrero bombín, una levita negra, guantes blancos, camisa de fiesta, un bastón, que hace de tercera pierna, pues el bailarín asume una posición inclinada, como si realmente tuviera más de setenta años; además se muestra muy amanerado. La ropa de las mujeres varía en minifalda en vez del clásico pantalón. Todo el vestuario masculino sigue estrictamente la moda de principios del siglo XX. En algunas ocasiones la figura que precede la fraternidad es una mujer disfrazada de la Justicia (ojos vendados y balanza en una de las manos).

3.6.7. Otras danzas importantes

La danza de los ch'utas es tradicional en el carnaval, los hombres llevan un pantalón a media pierna, que identifica a la población mestiza de La Paz, en especial a los zapateros, artesanos, sastres de la época de la colonia. Las mujeres lucen un elegante traje de chola paceña.

La danza de los auki-auki, cuyo vocablo proviene del aymara y significa padre o señor, es una sátira y una pantomimita sobre los patronos o señores que, aún viejos y jorobados, no perdían su libido. La vestimenta consiste en un traje masculino del siglo XIX de estilo europeo, con pantalones en forma de tubo, chaqueta de frac y un sombrero de copa alta.

3.7. La identidad andino-boliviana

La identidad es un tema medular de la sociedad boliviana y está relacionada con la diversidad cultural y las particularidades étnicas y regionales que caracterizaron al país desde la época prehispánica. Actualmente, Bolivia vive un momento trascendente de su historia, de reconocimiento y valoración de esa diversidad cultural y de superación de los problemas de exclusión e integración social y regional. Es en ese contexto que debe entenderse la importancia del carnaval de Oruro, como una expresión intensa y plena de la compleja construcción de esa identidad, que nos refiere el pasado boliviano a través del pasado prehispánico, colonial y republicano. El carnaval es en esencia una expresión cultural muy arraigada en la vida de la sociedad boliviana. No es sólo cosmovisión andina y religión católica, es una visión de los bolivianos sobre sí mismos. Es una fiesta en la que se pueden ver los efectos del mestizaje, parte intrínseca y fundamental de la sociedad para comprender a Bolivia como República. Es una muestra, paradójicamente, de cómo el mestizaje y la fusión andino-occidental pudieron encontrar un punto de aceptación y celebración, tanto para la sociedad aymara, quechua, guaraní y de otros pueblos indígenas, como para la sociedad criolla y mestiza.

Lo importante es distinguir una expresión bella y explosiva en su fuerza artística, en su dinámica interminable, en su transformación constante, de una realidad desigual, inequitativa, de tradición racista y discriminatoria que se va superando con la inclusión de bailarines de todas las clases sociales en la fiesta a partir de fines de los años ochenta del siglo pasado. Pero aún así, el carnaval expresa implícitamente una esperanza, el escenario común sobre el que se puede construir esos elementos de inclusión e integración. Los problemas sociopolíticos en Bolivia durante el transcurso de toda su historia, son también elementos que puedan apreciarse en la fiesta de modo subterráneo, pero que tiene que ver con una forma de caos, como todo carnaval, como todo momento en que se pierde cualquier orden de referencia en la celebración de la fiesta, tanto de quienes bailan en ella como protagonistas, como de quienes la miran, la disfrutan y, en un momento dado, se mezclan en ella de modo indistinguible. Por eso la importancia y necesidad de entender esta fiesta, para entender Bolivia y a los bolivianos.

El carnaval de Oruro es un acontecimiento que une a toda Bolivia. Las comparsas de los distintos bailes típicos de cada región del país, están integradas por gente, tradiciones, costumbres, bailes y música de toda la nación y de todas las clases sociales. Las previas a este carnaval se sienten no sólo en Oruro, sino en toda Bolivia, cuando las comparsas empiezan a ensayar casi tres meses antes de su inicio, de acuerdo al calendario anual. Es uno de los acontecimientos socioculturales que se han transformado en un referente de Bolivia y de América Latina. Todas las personas que participan de este carnaval, ya sean los bailarines, los espectadores, los organizadores, curas, indígenas, mestizos, blancos, orureños, paceños (gente de La Paz), cambas (gente de Santa Cruz), sienten la fuerza y el alma de esta fiesta.

De la música y las danzas emanan una curiosa magia que empapa a toda la ciudad.

4. Los múltiples retratos del carnaval de Oruro

La fotografía antropológica ha jugado un papel esencial a la hora de entender, clasificar y conocer las distintas identidades que forman parte de las sociedades en todo el mundo durante el desarrollo de su historia, desde mediados del siglo XIX. Ésta ha sido una herramienta indispensable en el trabajo de campo realizado por antropólogos, quienes se han apoyado en la fotografía para registrar procesos humanos, individuales y colectivos en distintas circunstancias.

En el carnaval de Oruro esta situación no difiere, y por esta razón la fiesta ha sido objeto del lente de la mano de artistas, documentalistas, reporteros, antropólogos y turistas. Lo que interesa para este trabajo es enfocar los referentes más importantes dentro de la fotografía del carnaval, no necesariamente antropólogos, sino también fotógrafos que han vivido esta experiencia y la plasmaron en imágenes, que han llegado al público de forma masiva y que se han sumergido en los archivos fotográficos más importantes con referencia a este carnaval. Nos interesa la forma y el fondo de sus imágenes, qué sensaciones despiertan en el espectador y qué función cumplen a la hora de mostrar y redescubrir la identidad andino- boliviana. Como se planteó anteriormente, la fotografía antropológica en Bolivia ha sido la rama de la fotografía más importante y de la que se tiene mayores registros.

4.1. Antonio Suárez y Jaime Cisneros

El primer fotógrafo que se analizará, quien cuenta con una gran cantidad de material fotográfico de éste carnaval, es Antonio Suárez de nacionalidad boliviana nacido en 1949. Suárez publicó junto a Jaime Cisneros, el año 2004, el libro *Entre Ángeles y Diablos*. Este libro compila una serie de fotografías tomadas en el carnaval de Oruro, que muestran las distintas danzas que lo componen, los bailarines, los músicos, el público, los artesanos, la vestimenta, las máscaras y todos los elementos que caracterizan este carnaval, complementadas por una serie de artículos vinculados al tema escritos por antropólogos, sociólogos, poetas, sacerdotes, etc. Las imágenes de Suárez son muy descriptivas, envuelve en ellas todo tipo de sensaciones que emanan de las imágenes. Es uno de los pocos trabajos fotográficos completos sobre el carnaval de Oruro. Lo que interesa es rescatar las imágenes en las que uno como espectador pueda reconstruir una identidad colectiva que represente en este caso, a los bolivianos como país, como sociedad y como cultura.

Fig. 13



Fuente: Suárez y Cisneros. 2004. *Entre ángeles y diablos*. La Paz.

En esta primera fotografía (Fig.13) hay un solo elemento que atrae la atención del espectador, una figura que se halla a la izquierda de cuadro, que es la única que se encuentra en foco ya que todo lo demás está desenfocado. De esta figura sólo se ve la cabeza y un poco del pecho. La máscara, el casco y las alas indican que es un Arcángel, el personaje más importante de la diablada, pues es quien guía a todos los demás bailarines en la danza: diablos, chinas supay, osos, cóndores, etc, hasta el socavón de la Virgen.

Lo que hace atractiva esta imagen es que en sí la fotografía no muestra mucho, pero en ella se pueden decodificar muchos elementos. Las siluetas de las máscaras de diablos, la gran cantidad de colores que componen las máscaras y los trajes de esta danza, se ven los reflejos de los brillos que provienen de los diferentes personajes. En el fondo se descubren las siluetas de los espectadores sentados, que están en total desenfoco, ese desenfoco denota movimiento. La altura de cámara al ser la misma que la de los bailarines y por el tipo de encuadre cerrado, se crea la sensación de ser la imagen subjetiva de algún bailarín más, lo que sumerge al espectador dentro de la escena, dentro del carnaval de Oruro, le da la sensación de estar presente, involucrado dentro de la danza. Esta imagen emana la euforia del carnaval por la sensación de movimiento, multitud y baile.

Una de los elementos más importantes de este carnaval es el momento de la danza, que se combina con la música, propia de cada baile, es un momento intenso, donde los bailarines recorren las calles de la ciudad bailando y bebiendo

al son de la banda, la cual a su vez también danza y bebe. Es una celebración de la cual toman parte los bailarines y los espectadores, el ambiente se llena de euforia y júbilo, y hasta el más agnóstico, puede sentir la fuerza de la fe y la devoción a esta Virgen.

Es importante subrayar la evidente agresividad del Arcángel. El movimiento tiene que ver con su rol, es quien conduce, quien combate, quien derrota. Es el referente fundamental de lo celeste, llega desde el cielo para llevar a los diablos por el camino del bien, hacia la Virgen. San Miguel es quien terminará demostrando que el bien derrota al mal. Es, en suma, el eje del baile y de la fiesta, pero está a la vez perdido en medio de la belleza y majestuosidad de los diablos, mucho más imponentes, mucho más bellos en sus trajes, mucho más desafiantes que él mismo. Paradójicamente, los diablos son los grandes triunfadores de la fiesta porque representan mejor la dualidad entre lo religioso y lo pagano y son celebrados por el público que los ve más sensuales y atrevidos.

Fig.14



Fuente: Suárez y Cisneros. 2004. *Entre ángeles y diablos*. La Paz.

Esta segunda fotografía (Fig. 14) es un retrato muy expresivo, que representa a la mujer y su papel en el carnaval, su rol de protectora que nos vincula a la Pachamama y la Virgen. En este caso es una mujer mayor, quien está agarrando la imagen de la Virgen. Cada comparsa tiene su propia Virgen, la cual es llevada hacia la iglesia del Socavón por una comitiva que precede a los danzarines y a la banda, la Virgen está siempre en manos de la mamá o abuela del pasante (encargados de los principales gastos de la fiesta), quien a su vez la conserva en su casa durante todo el carnaval. Esta es una imagen que nos vincula mucho con la fe y la devoción hacia la Virgen. Lo que llama la atención de esta fotografía son los detalles de la vestimenta de la mujer, el cuello perlado de la camisa, el detalle del broche en el saco. Estos elementos nos connotan la importancia que tiene el carnaval para las personas involucradas en él, se ve que la mujer ha vestido sus mejores galas para este acontecimiento. El encuadre

es un plano pecho cerrado, que acentúa la expresión del rostro, que es afligido y a la vez alegre.

Fig. 15



Fuente: Suárez y Cisneros. 2004. *Entre ángeles y diablos*. La Paz.

La tercera fotografía (Fig.15) es un plano general del interior de la iglesia del Socavón, donde se ve el altar de la Virgen y su imagen ya icónica. En ella se muestran a varias bailarinas de rodillas pasando por el altar, que como ya se mencionó es una muestra del sometimiento del mundo subterráneo al de la superficie y al celestial, en especial a la pachamama. Todas las miradas se dirigen a la Virgen, quien a su vez pareciera mirarlos a ellos. Es una imagen que por el tipo de luz genera una sensación de abrigo y calor. Como este es el punto final del recorrido de la procesión, tiene un sentido muy simbólico, ya que pareciera que la Virgen está recompensando a los bailarines tras su ardua y larga peregrinación. Aunque las bailarinas estén en movimiento se pueden ver los detalles de la vestimenta, las plumas en el sombrero, características de la morenada, el bordado de la falda y las botas, y los colores saturados que se utilizan para los trajes. Es una imagen que resume la esencia del carnaval, la devoción a la Virgen, el misticismo que lo rodea. El símbolo es de nuevo contradictorio, Virgen y tierra, mundo de la carne y mundo del espíritu, la grandiosidad estética y lujuriosa de los trajes y las mujeres que los visten arrodilladas y rendidas con devoción (después de un baile fuertemente

sexualizado) frente a la madre de Dios-identificada con la tierra, que es la pachamama.

La vestimenta es parte fundamental y esencial del carnaval, los trajes son bordados a mano por artesanos con falsas piedras preciosas, hilos de plata y oro, incrustaciones y telas muy elegantes, estos trajes cuestan mucho de dinero. Siendo la sociedad boliviana en su mayoría una sociedad de escasos recursos, esto presenta un esfuerzo económico muy grande entre las familias que participan de forma directa en el carnaval, pero la importancia de este evento hace que ese esfuerzo, que se realiza en todo el año, vaya casi exclusivamente al carnaval. Una muestra más de lo significativa e importante que es esta fiesta para la sociedad boliviana.

Fig. 16



Fuente: Suárez y Cisneros. 2004. *Entre ángeles y diablos*. La Paz.

La figura 16 es una fotografía que consta de un plano general, donde se puede apreciar una de las danzas más importantes y hermosas del carnaval, la morenada. Es una imagen que consta de muchos elementos. En la parte central está uno de los bailarines de la danza de los morenos, en él se puede apreciar todos los detalles de su traje y de la máscara. Los trajes de los bailarines de la morenada son, si no los más complejos, uno de los más complicados del carnaval, los cuales demanda mucho más tiempo y dinero en su confección. Éste consta de varias capas, una primera es un enterizo generalmente de color blanco hecho de algodón que viene a ser el asiento del traje, la otra capa consta de dos partes, la primera que es la falda y la otra que viene a ser la pechera, ambas hechas de materiales sumamente pesados, meticulosamente adornados

con piedras y hilos de colores cocidos a mano. Finalmente, está la mascaró, que dependiendo la fraternidad y el rango del bailarín está hecha de metal o plata, la cual se termina de formar con el sombrero minero adornado por plumas de los colores característicos de cada fraternidad.

En la fotografía se pueden ver los adornos que los envuelven, de color rojo, amarillo, anaranjado y fucsia, en forma de flores y rostros de morenos. Un objeto que llama mucho la atención es el armadillo que el bailarín agarra con sus dos manos, este animal es característico de los andes bolivianos, y que para esta danza se usa como matraca, la cual se pone en su interior. El casco, que es un casco de minero hecho de plata u otro metal parecido, está cubierto por plumas y piedras de color azul y amarillo. La máscara, compuesta por ojos muy grandes y saltones, y una boca muy acentuada y grande, exagera los rasgos de la raza negra. También se puede ver una pipa saliendo de la boca. A los alrededores se ven a los demás bailarines entreteniendo al público, que se encuentra sentado en tarimas, a través de todo el escenario. Al lado izquierdo se ve a la banda, que se coloca a un lado de la calle para dar paso a los bailarines, todos uniformados de chaquetas anaranjadas y pantalones blancos emanan de sus instrumentos la magia del carnaval.

El elemento crucial es la mezcla. Los morenos hacen una referencia a los negros, que llegaron a Bolivia como esclavos y que según el sentir popular inicialmente sirvieron en las minas –por eso el casco- y que luego fueron usados sólo para el servicio doméstico. Los morenos usan un instrumento de remembranza africana, la matraca, en el cuerpo de un animalito andino como el quirquincho y se han integrado estéticamente al contexto de diseño de gran colorido del carnaval andino. Calvos, con barba, una pipa, quizás basada en la imagen de algún anciano negro fumando (una imagen muy característica de determinadas haciendas de esclavos en América del Norte).

Esta fotografía captura uno de los momentos más trascendentales del carnaval, que es la interacción de cuatro elementos esenciales; la vestimenta, el baile, la música y los espectadores.

4.2. Javier Palza

El segundo fotógrafo que analizaremos es Javier Palza, de nacionalidad boliviana, nacido en 1956. Palza se dedicó inicialmente al turismo de aventura y al montañismo, y en sus viajes aprovechó para tomar varias fotografías de lugares poco visitados en el país, las cuales se encuentran actualmente en el banco de imágenes del Instituto Boliviano de Turismo. El año 2000, Palza publicó el libro *El desfile fantástico*, que llegó a ser su trabajo más significativo. Este libro se compone de una serie de fotografías tomadas en el carnaval de Oruro. Lo que hace único a este libro es el trabajo de Palza con su sorprendente manejo de las imágenes en movimiento, recurso técnico que lo caracteriza. Sus imágenes como lo dijo el fotógrafo Roberto Valcárcel son “fotografías convertidas en poesía” (Varios, 2006, p. 210). Se elige a Palza no solo por su gran belleza estética, si no por esa nueva y única mirada a las danzas folklóricas y al carnaval.

Fig. 17



Fuente: Palza. 2000. *El desfile fantástico*.

La figura 17 es una imagen bastante abstracta, pero de la cual se pueden recopilar varios elementos representativos del carnaval. Este plano ambiguo de cámara baja en contrapicado confunde un poco la percepción de la imagen, pero hay dos elementos que nos ubican en el espacio: el cielo y los edificios de estilo colonial. La figura de la izquierda es muy difícil de entender. Lo que resalta en ella son los colores, muy saturados y chillones, como el rojo, el amarillo, el azul y

el verde. En realidad esta figura es la cabeza de un bailarín de la danza *Suri Sicuris*, que se identifica por sus grandes sombreros compuestos por estructuras de maderas que terminan en plumas, y que en el medio constan de hilos de los colores de la *Wipala* (bandera propia de los pueblos indígenas), como rojo, anaranjado, azul, verde, morado, amarillo y blanco. Esta imagen nos remite a un tiempo vacilante, como un sueño, algo magnífico que se esfuma en nuestros recuerdos.

La importancia de esta imagen a la hora de interpretar nuestra identidad es que nos muestra la belleza intrínseca del carnaval, en este caso tomando una danza esencialmente indígena del altiplano, originalmente trabajada sobre composiciones de música de vientos (quenás, zampoñas, por ejemplo), que se adaptó luego a los ritmos del carnaval que se hacen sobre instrumentos de viento europeos. La estética única que proporciona este evento sociocultural que identifica lo andino -boliviano.

Fig. 18

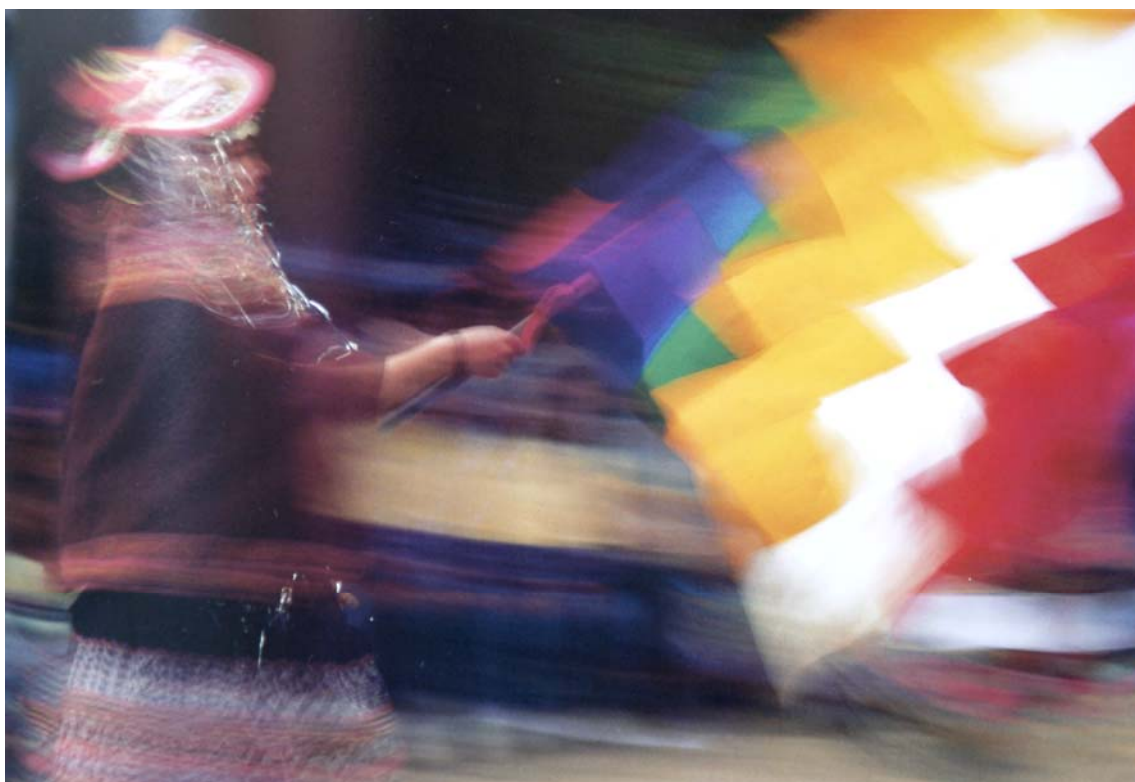


Fuente: Palza. 2000. El desfile fantástico

La figura 18 es una fotografía que muestra a un bailarín de la diablada quitándose la máscara, acto que se realiza únicamente terminado el recorrido de la peregrinación, a puertas de la iglesia en señal de respeto y admiración a la Virgen del socavón.

El destocarse es una muestra de respeto, pero es también parte de uno de los momentos finales de la fiesta. Los bailarines agotados, siguen el baile sin las máscaras en los últimos días de la fiesta.

Fig. 19



Fuente: Palza. 2000. El desfile fantástico

La figura 19 es la imagen de una bailarina de la danza *pujllay*, que está flameando la *wipala*, bandera característica de los pueblos indígenas de los Andes bolivianos.

La nueva Constitución Política de Bolivia, aprobada en febrero de 2009,

establece que el país tendrá dos banderas, la existente de colores rojo, amarillo, y verde, ésta, como una muestra de reconocimiento implícito de los pueblos indígenas que de un modo más radical se definen como “naciones”. La significación de esta imagen retrata un momento de evolución del carnaval que no incluyó en el pasado a la wiphala, un símbolo muy discutido. T. Gisbert (Comunicación personal, 15 de enero de 2008) menciona que es posible que se trate de la herencia de una bandera española de origen medieval traída a Bolivia por los conquistadores, sobre la base de que los incas no usaban banderas como emblemas de identificación. La otra teoría que ella plantea es que la bandera se construyó en el proceso de resistencia a la conquista. En todo caso, no hay muchos testimonios gráficos de la wiphala usada por los indígenas anteriores a 1960, salvo su representación en un *keru* (vaso ceremonial) de la época colonial y los ángeles arcabuceros, que representan un conjunto militar, estos también llevan una wipala.

5. Carnaval de Oruro: Un proceso creativo personal

El carnaval de Oruro presenta una mirada interna y fascinante de la cultura andino-boliviana. A través de él, el fotógrafo encuentra, como si fuera un espejo, su propio mundo tanto social como interior.

Mediante la fotografía, se hace un colage de momentos, personajes, lugares, sentimientos, colores, formas, que construyen un todo. Así, se forman nuevos conceptos y se redescubren nuevas culturas y sociedades.

En el camino participan varios protagonistas, desde el propio objeto a fotografiar (la idea de objeto en sí misma es en este caso debatible, en realidad el objeto es un sujeto vivo colectivo), pasando por el fotógrafo, hasta el espectador. Este capítulo está dedicado al papel que juega el fotógrafo a la hora de interpretar una identidad, en este caso, su propia identidad.

5.1. Proceso

Para este trabajo fotográfico, primero se investigó acerca del significado e importancia del carnaval en la sociedad boliviana. A través de varias entrevistas a historiadores, antropólogos y bailarines, se pudo llegar a trazar una línea de

tiempo en el proceso del carnaval y su significado. El concepto más importante que se rescató fue el del sincretismo, que es la base del carnaval de Oruro. Como vimos en el capítulo tres, el sincretismo es la fusión que hay entre la religión católica y los rituales precolombinos de la región andina boliviana. Todo el carnaval se rige por estos conceptos antagónicos, que en él han encontrado armonía. Esta investigación fotográfica incluyó todos los rituales que hacen una demostración de esta fusión. A través de una investigación de campo en el carnaval de Oruro de 2008, se documentaron los siguientes eventos:

- Procesión de cirios
- Peregrinación a la Virgen del Socavón
- Día de arcos (lunes de carnaval)
- Ch'alla

Estos acontecimientos sintetizan la idea general de la fiesta como un todo. Es a partir de sus fragmentos, cada hecho ceremonial sea cristiano o no cristiano, nos permite conectarnos con lo objetivo y lo subjetivo, con la idea social y la idea individual propuesta en el trabajo.

5.1.1. Procesión de cirios

La procesión de cirios, es el evento que marca la transición entre el fin de la ofrenda católica y el comienzo del carnaval. Tiene lugar el día de víspera de la fiesta, la tarde anterior a la peregrinación a la Virgen del Socavón. La procesión de cirios es un desfile que se hace por el mismo trayecto que el de la peregrinación, encabezada por el párroco de la iglesia del Socavón y del obispo de la ciudad. En esta procesión un regimiento militar acantonado en Oruro lleva en andas la imagen principal de la Virgen, la gente camina con los cirios en la mano mientras el obispo bendice a cada una de las Vírgenes de las distintas fraternidades, que se encuentran en altares localizados en distintos puntos del trayecto, hasta la Iglesia del Socavón. Finalizado el trayecto y al pie del templo se realiza una misa presidida por el obispo.

Fig. 20



Guiomar de Mesa

Se eligió esta imagen (fig 20) ya que en ella se expresa uno de los elementos más importantes del carnaval, la fe, que está simbolizada por la luz que proviene de los cirios. Este es un momento muy importante ya que los monaguillos están por llegar a la Iglesia del Socavón, para dar inicio a la misa.

Fig.21



Guiomar de Mesa

La figura 21 resume la culminación de la procesión de cirios a los pies de la Iglesia del Socavón. Donde todas las personas devotas a la virgen y a este carnaval se reúnen para escuchar la misa, con los cirios en alto. El color de esta imagen, la dominante anaranjada rojiza genera un ambiente acogedor y cálido, donde el juego del movimiento, la gente, los cirios y la fachada de la Iglesia hacen una especie de microclima protector en un sentido simbólico Iglesia-Virgen-fieles.

Fig. 22



Guioamar de mesa

Devoción, esta la idea central de esta fotografía (fig.22), aquí de modo muy evidente se vincula un referente del mundo interior en el rostro del hombre, desconectado de la realidad, reflexivo e iluminado por la luz que lo refiere al significado del cirio que porta en la mano.

5.1.2. Peregrinación a la Virgen del Socavón

La peregrinación se lleva a cabo el día sábado, es el día más importante y esperado del carnaval de Oruro, ya que es la jornada de la gran entrada folklórica. Comenzada “la gran entrada folklórica”, las fraternidades recorren bailando buena parte de la ciudad, baile que concluye y tiene como fin principal la peregrinación dentro del templo de la Virgen, que es la Iglesia del Socavón, el principal templo religioso católico de Oruro (más importante incluso que la catedral). La ceremonia finaliza al compás de la canción “A vuestros pies, Madre” (composición musical que es ya parte del acervo folklórico boliviano). Los hermanos (miembros de cada fraternidad) recorren de rodillas la nave principal de la iglesia hasta el altar de la Virgen.

Se trata de un momento crucial, pues es claramente una referencia del sometimiento del mundo subterráneo al de la superficie y al celestial, diablos, morenos, caporales, tobas, doctorcitos y otros danzantes, se prosternan y le expresan su veneración y sumisión a la Virgen que es simultáneamente la Pachamama. Aquí se encuentra la idea de la fusión de un doble valor simbólico, en el que el elemento femenino es a la vez Ande y Occidente.

Fig. 23



Guiomar de Mesa

Esta fotografía (fig.23) muestra uno de los momentos más importantes de la entrada folklórica. Este acto personal e íntimo se multiplica en cientos de casas

de la ciudad. Se puede ver a un pasante de la fraternidad “La diablada”, en proceso de vestirse, con quien minutos antes de salir hacia el punto de encuentro de su fraternidad, prende dos velas en honor a la Virgen, que se encuentra en un altar hecho especialmente para ella en su casa, y le reza una oración. Es un momento muy espiritual e importante para el pasante, quien hace una última conexión con la Virgen, con su fe antes de encontrarla de nuevo al final del día en el socavón.

Fig. 24



Guiomar de Mesa

En la figura 24 podemos apreciar a uno de los personajes más importantes de la diablada, las Chinas Supay, (belleza, lujuria, tentación, sensualidad, provocación al pecado) que son las diablasas que acompañan a los diablos en esta magnífica danza. Es un plano medio donde podemos valorar el detalle de la máscara, la riqueza de los trajes y la complejidad del peinado. A John Fitzgerald por su apoyo moral y espiritual que me ayudó a seguir adelante y por acompañarme en todo momento.

Fig. 25



Guiomar de Mesa

Este retrato en primer plano (fig.25) de un bailarín de la diablada detalla la grandeza y la belleza de las máscaras de diablo, los colores, el brillo y los elementos que la componen. La serpiente, los ojos, las piedras brillosas, el detalle del bordado dorado del traje, elementos que son propios de esta danza, los que la hacen tan grandiosa e impactante. Este conjunto marca la suma de símbolos que construyen la fusión cultural. Basta mencionar a la serpiente con el doble lenguaje, andino (representa la fecundidad y está vinculada a la

Pachamama) y católico (encarna una faceta del demonio que tienta y provoca el pecado).

Fig. 26



Guiomar de Mesa

El baile, la euforia y la belleza de los trajes, son los elementos más importantes de esta imagen (fig.26). Un grupo de jóvenes de la danza de tobas muestra cómo en este carnaval participan personas de todas las edades, las fraternidades están compuestas por niños, jóvenes, adultos y viejos. Quienes han encontrado en al Virgen y el baile una razón de júbilo, alegría y esperanza. En este grupo de danzantes el arte plumario es el que destaca y hace referencia a los pueblos de la montaña tropical de los Andes

Fig. 27



Guiomar de Mesa

Es una imagen (fig.27) del arcángel San Miguel, el representante celeste que derrotará a todos los diablos, quien los guía hacia la iglesia del Socavón para ser sometidos a ella. La máscara, irónicamente tiene similitud con la de la china supay, pero hay un tratamiento en ojos y boca que definen la expresión diferenciadas entre ambas. En el traje se puede ver claramente la influencia romana de este baile.

Fig. 28



Guiomar de Mesa

De espaldas un bailarín de la danza de tobas (fig.28) está a la cabeza de su fraternidad, se para ya casi llegando a la Iglesia del Socavón para organizar a los bailarines y hacer una última danza a los pies del templo. La belleza de su traje nos muestra una yuxtaposición a los trajes de la diablada, teniendo origen en el oriente boliviano, los trajes de tobas se caracterizan por sus plumas, de colores muy intensos, y decorados con animales disecados típicos de esa región: la

serpiente, el lagarto y el gato montés. Estos elementos hacen a esta danza muy rica estéticamente y de una fuerza que se compara con la diablada.

Fig. 29



Guiomar de Mesa

En pleno baile, se puede ver el esfuerzo físico y la euforia que ponen los bailarines, en este caso es la danza caporales (fig.29), a la hora de bailar en este carnaval. Se puede apreciar el colorido y el detalle de la confección de los trajes de esta danza, típica de la región Noroeste del país.

Fig. 30



Guimar de Mesa

Esta es una imagen (fig.30) donde se puede apreciar las máscaras y los trajes de diablos de una manera diferente, donde la forma domina y el juego de sombras engrandese a los personajes. La penumbra nos remite al mundo de

abajo, los fuegos artificiales transformados en cascada rodeándonos de una sensación de fuego, de luz intensa, que no nos deja ver nada más que siluetas.

Fig. 31



Guiomar de Mesa

Se muestra a la diablada en su forma más simbólica (fig.31), entre oscuridad y fuego, dominada por colores cálidos. Genera movimiento, violencia y fuerza. Donde existe una figura distorsionada y perturbadora que nos remite a los habitantes del reino de los suelos.

Fig. 32



Guiomar de Mesa

Este retrato (fig.32) resume la devoción y la pasión hacia la Virgen del Socavón. Un bailarín de la diablada entra a la iglesia, después de haber bailado todo el día, se saca la máscara, por respeto a la Virgen, y casi en llanto le reza una oración en voz alta. El centro de atención de esta imagen está en el rostro, que

todo lo demás esté desenfocado genera el dramatismo que explica el momento espiritual que vive el personaje.

Fig. 33



Guiomar de Mesa

Varios bailarines de caporales (fig.33), de cuclillas delante del altar de la Virgen dentro de la Iglesia del Socavón, le dan tributo a la Virgen después de haber bailado todo el día. El bailarín que está agachado delante de ella, nos muestra el esfuerzo que realiza, no sólo físico sino también psicológico, y al que se someten

todos los que participan de manera activa en este carnaval. Donde la fe se mezcla con la euforia y el agotamiento. Que tiene su recompensa en este preciso momento.

5.1.3. Día de arcos

El día de arcos se realiza el lunes. Consta de una misa matutina para todas las fraternidades en la Iglesia del Socavón. Tras ella se realiza lo que se llama “los arcos”, que son las ofrendas que se realizan a la Virgen. Los arcos son estructuras de madera en forma de arco de medio punto, que están envueltas en aguayos (textiles de origen indígena) y decoradas con platos de plata de diferentes tamaños, que se colocan uno tras de otro de modo que se crea un pequeño túnel por el que atraviesan los pasantes de cada fraternidad. Al término de ese recorrido, un yatiri (líder espiritual de la comunidad, quien oficia ceremonias y sana a los enfermos) los bendice. Otra vez mundo andino y occidental se mezclan, la Virgen es el objeto último de la veneración, pero en el tránsito de ésta se realiza un ritual indígena, no ya con un sacerdote católico sino con un sacerdote indígena. Tras los arcos se da paso a los dos últimos días de carnaval en los que los bailarines ya no bailan para la Virgen, sino para el Tío de la mina. Las máscaras se desechan y el baile es mucho más libre. El momento más importante de estos dos días es el auto sacramental (pieza teatral religiosa de origen medieval), realizado por la fraternidad “La Diablada Ferroviaria”. Es una teatralización del combate entre los siete pecados capitales, representados por siete diablos bailarines, contra el Arcángel San Miguel, que los va derrotando uno a uno hasta su total destrucción.

Fig. 34



Guimar de Mesa

La imagen 34, es una imagen de la iglesia del Socavón que está rodeada de nubes y un cielo profundamente azul. Debajo de ella se pueden ver parte de los arcos que se encuentran a sus pies. Es una ofrenda destinada a la virgen por

parte de todos los pasantes de este carnaval. Esta imagen nos muestra la belleza y el colorido de los aguayos usados para envolverlos, los platos y cucharas de plata que cuelgan de ellos. Es una fusión entre lo divino y lo terrenal unidos por la ofrenda.

Fig. 35



Guimar de Mesa

Esta fotografía (fig.35) muestra a los arcos alineados en forma de túnel, que recorren todos los pasantes junto a la Virgen de cada fraternidad. Es una imagen que muestra la belleza de los arcos, sus platos y cucharillas de plata. Lo más significativo de este momento es la inspiración en los arcos de triunfo de la antigüedad clásica en homenaje a los emperadores victoriosos. La iconografía cristiana tomó con frecuencia este elemento. En la pintura colonial de Bolivia, el pintor Holguín retrata la entrada a Potosí de uno de los virreyes, en medio de arcos similares. La peculiaridad es que estos arcos son mestizos, en tanto sus elementos son textiles andinos, y objetos de plata también mestizos en su forma y su uso.

5.1.4. Martes de Ch'alla

El martes es denominado el “martes de Ch’alla”, el rito de comer y beber con la Madre Tierra. Pero no sólo es el momento de compartir con la Pachamama, sino el de la ofrenda. La Ch’alla es una costumbre que trasciende el carnaval y está destinada al compromiso de retribución ser humano-tierra. Los humanos hacen una ofrenda-sacrificio, a veces en una ceremonia donde hay un sacerdote andino que prepara una “mesa” que es un altar de ofertorio, con un feto de llama, confites, lanas de colores, figuras de diverso tipo según el caso y alcohol que se riega generosamente. La mesa se entierra. La construcción de edificios/casas, el momento de su techado o de su estreno, viene acompañado siempre de este acto denominado Ch’alla.

Fig. 36



Guiomar de Mesa

Un feto de llama, lanas de colores, figuras andinas ardiendo, esta fotografía (fig.36) resume la ofrenda que se le hace a la Pachamama, donde cada persona,

familia o pareja en agradecimiento por sus dones, a la vez que le piden salud, dinero o cualquier necesidad que tengan en ese momento. Este es un ritual muy importante en Bolivia y no sólo se realiza en el carnaval, si no en distintos momentos del año, éste tiene que estar presidido por un yatiri, que intercede y hace de mediador con la madre tierra, diosa de la fertilidad y la abundancia.

Fig. 37



Guiomar de Mesa

Esta imagen (fig.37) muestra el momento en que un yatiri está en pleno ritual de la quema de la mesa. El sentido estético de la imagen trata de combinar los elementos descriptivos con la significación trascendente del momento. El yatiri está haciendo una ofrenda, dejará caer el alcohol sobre la tierra, pero a la vez está mirando al infinito, aquí se sella un doble compromiso, la tierra que recibe la ofrenda física y la mirada hacía una totalidad que es el arriba y el abajo del mundo andino.

Conclusiones

La fotografía desde sus inicios ha sido parte de un movimiento de exploración, reconocimiento y aceptación de lo nuevo, de lo desconocido y de lo ajeno. Ha sido una forma constante de redescubrimiento del mundo que nos rodea en todos sus aspectos, desde los objetos más simples hasta los más complejos, desde personas, lugares y acontecimientos históricos, hasta sociedades en el mundo.

Uno de los elementos más importantes de este redescubrimiento es la fotografía antropológica. Cuando se habla de fotografía antropológica, se menciona un concepto que está ligado al ser humano y a su relación con el mundo, a la comprensión de los diferentes aspectos que lo caracterizan, ya sea anatómico, cultural, social, etnológico, arqueológico, productivo, etc. Gracias a la antropología se ha podido percibir, conocer y aprender nuevas culturas, la mayoría de ellas ajenas a la realidad del mundo occidental, lo que en un sentido ha cuestionado la idea de ese mundo como universal, en la medida en que siempre Occidente concibió lo universal como valor propio. Es en esa dirección que la fotografía antropológica obligó a replantear la idea de un nosotros único por un nosotros plural, basado en la diversidad cultural, que estableció una nueva relación con el "otro", ese "otro" comenzó también a ser parte del "nosotros". La fotografía permite entrar en esos "otros" en detalle, analizarlos y poder reinventarlos, reconstruyendo sus distintas identidades desde nuestra mirada.

Este es un proceso en el que coexisten tres protagonistas, el objeto en sí, la fotografía que es un retrato de la realidad, el fotógrafo y el espectador. El objeto en este contexto se transforma, deja de ser lo retratado, para convertirse en el soporte que es la fotografía que lo ha transformado en un nuevo objeto y en nueva realidad capturada. El fotógrafo es quien nos brinda un pequeño fragmento de su realidad, el espectador es quien, en calidad de intérprete y

nuevo creador de esa imagen, se apropia de esa nueva realidad y le da un significado propio. El fotógrafo se encarga de decidir qué es lo que quiere mostrar, cómo, dónde y cuándo, el espectador es quien le da vida y sentido a esas imágenes.

El fotógrafo nos entrega una fracción de lo real a través de la subjetividad que transmite su lente, el espectador la convierte en suya. Lo que éste último rescata de las fotografías se queda como una construcción de su historia y de sus personajes, que identifica como propios y que se vuelven símbolos en la construcción de su mundo personal.

La identidad es parte de este proceso. El sólo hecho de analizar las imágenes e interpretarlas, involucra en ellas a quien las mira. En las fotografías uno se encuentra a sí mismo porque inconscientemente la mirada acaba por ser atrapada, la foto deja de ser el objeto mirado para ser el objeto envolvente, así la imagen atrapa una parte de la mente de quien ve y quien ve ha conectado en una visión de ida y vuelta ese microcosmos de la imagen congelada, la totalidad del mundo subconsciente y consciente del que mira ha cambiado y la foto se ha integrado a esa totalidad. Este mecanismo es más intenso cuando se trata de algo que nos es más cercano y familiar.

El presente Proyecto de Grado aborda un tema específico, el carnaval de Oruro, que es parte de una cultura específica, la boliviana. Esto marca una diferencia, el espectador no es ajeno, no es el “nosotros” occidental, es el “otro” que se mira a sí mismo, la vinculación es, en consecuencia, muy distinta. No mira lo diferente, se mira a sí mismo y lee la imagen de un modo diferente. Cuando se muestran estas imágenes en las cuales podemos ver a distintas personas, pueblos, ciudades y acontecimientos que ocurren en ella, los bolivianos tienen un contacto más profundo y cercano a ellas, más que eso, son ellas. Si ven estas imágenes, sentirán que son parte de ellas, de su cultura, de su identidad, aunque nunca hayan bailado o asistido a la fiesta de carnaval.

Estas imágenes desentrañan una sociedad en proceso de cambio, que se encuentra todavía muy arraigada en sus creencias, marcada por una fe sincrética, aislada, incomprensible y solitaria, que ha encontrado en esta fiesta un lugar para el desahogo, para la unión y para rendirle tributo a sus más antiguas creencias, que no han quedado olvidadas sino que parecieran cobrar más fuerza

que nunca. Pero sería un error creer que se trata exclusivamente del mundo indígena. En el carnaval de Oruro lo mestizo se ha impuesto de un modo definitivo y ha roto las barreras cotidianas que existen en los mundos diversos de la sociedad boliviana, en los que los elementos de racismo y discriminación aún permanecen. En la fiesta los bailarines son indistintamente indios, mestizos y blancos.

Las imágenes nos brindan una conciencia de identidad como miembros de la sociedad de un país al que pertenecen. Todo aquello que fue y es (el folklóres es probablemente la manifestación más dinámica y que mejor integra pasado y presente) determina lo que somos ahora. Estas imágenes pertenecen ya al pasado y lo serán siempre, pero en ellas los bolivianos encuentran su presente y su futuro.

Hallazgos y aportes del Proyecto de Graduación

Este trabajo compila investigación y análisis sobre la historia de la fotografía en Bolivia, que ha sido muy poco estudiada. Intenta, a través de un seguimiento cronológico, dar una mirada diferente, interior y descriptiva de los protagonistas que hicieron esa historia.

Se detalla la importancia que tiene el ver, mirar y analizar estas imágenes para poder comprender a Bolivia como un todo, con sus diferencias, sus particularidades y sus distintas creencias a través de un recorrido histórico.

En el tema específico escogido para desarrollar el PG en detalle, es un aporte al estudio y análisis del sincretismo en el carnaval de Oruro. Explica de forma descriptiva el nacimiento de este carnaval, sus mitos y leyendas combinados con una lectura de la realidad actual. Los elementos que lo componen y como se construyó esta identidad tan fuerte e intrínseca de la cultura andina boliviana.

Mediante el Proyecto de Graduación se utiliza la fotografía como una herramienta de construcción histórica, que ha dado pautas para poder entender su importancia en el estudio de la identidad humana. La fotografía es un mecanismo de construcción del imaginario del pasado, el presente y del futuro. Su desarrollo ha permitido hilar eventos, acontecimientos y personas que han sido protagonistas de la historia del mundo.

Recomendaciones

En la licenciatura, dado el extraordinario contenido y profundidad con la que se abordó la materia de historia de la fotografía y su notable desarrollo metodológico, se tendría que profundizar en algunos temas, ampliándola de dos a tres semestres, porque el tema es muy vasto e importante para todos los estudiantes, sobre todo en lo referido a América Latina, que debería ampliar su espacio más allá de Argentina, Brasil y México.

Es muy importante poder analizar y conocer la fotografía desde sus inicios, darnos cuenta de que si no se entiende el porqué del nacimiento de la fotografía no se podrá entender nada relacionado con ella. La fotografía, como se ve en el capítulo 1 y 2, es el resultado de la necesidad del hombre de plasmar el mundo que lo rodea. En el siglo XIX, tras los grandes avances tecnológicos y las investigaciones realizadas hasta ese momento, se dieron todas las condiciones para el nacimiento de la fotografía. Así ocurrió no sólo en Europa sino en diversas partes del mundo. Varios científicos hicieron aportes que, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, habían convertido a la fotografía en un arte y a la vez en una forma cotidiana de retratar la realidad.

Los principales objetos del lente fueron las distintas sociedades y su cultura, y estos fueron de mucha importancia para generar archivos históricos que hoy en día nos ayudan a entender, estudiar y analizar las mismas y reconstruir sus distintas identidades.

Si bien el enfoque principal de la carrera subraya temas referidos a la fotografía publicitaria, podría ser útil asimismo ampliar líneas de investigación con base en la importancia de la fotografía antropológica, pues este trabajo nos ha permitido ratificar que de modo general es casi imposible desprenderse de un punto de partida antropológico para cualquier acercamiento a la creación fotográfica, su desarrollo y su vertiente creativa.

Dado que como ya se anotó, la fotografía en Bolivia es todavía una historia poco estudiada y catalogada, es necesario hacer su inventario, recuperación y digitalización. Es indispensable escribir analíticamente su historia. Ese trabajo nos ayudara a conocerla y a darle la importancia que merece, ya que es parte de

la construcción de nuestra identidad que corre el peligro de perderse en el tiempo. En este contexto la primera prioridad es catalogar los archivos más importantes de fotógrafos bolivianos, como el archivo Posnansky, Cordero, Gismondi y Alborta.

La palabra más importante en este Proyecto de Graduación ha sido: Descubrimiento. En el caso particular de la autora, el descubrimiento de un mundo colectivo que es a la vez un mundo interior. La fotografía y, en particular los días de trabajo de campo en Oruro de 2008, en las fechas de carnaval, permitieron una experiencia no sólo profesional sino profundamente personal, para una mejor comprensión de la realidad de la sociedad boliviana y de la identidad de quien fotografiaba, a la que la lente acercó más de lo que en una primera lectura se podría haber supuesto. Descubrimiento de múltiples almas, visiones y sensibilidades. En este caso fue verdad la teoría de que el triángulo objeto-fotógrafo-espectador, pueden ser uno y que hay instantes en que se hizo imposible separar uno del otro.

Referencias bibliográficas

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, B. (1965) **Historia de la villa imperial de Potosí**. Tomo I. Brown University press. México.

BELTRAN, A. (1956) **Carnaval de Oruro**. Editorial Universitaria. Oruro

BUCK.D. **Pioneer photography in Bolivia**.

<http://ourworld.compuserve.com/homepages/dbuck/>

CAJÍAS, F. (2004) **Gestión cultural turística del carnaval de Oruro**. La Paz.

FACIO,S. D´AMICO,A. Capitulo: La fotografía 1840-1930, **Historia general del arte en la Argentina**. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

FELLMAN, J. (1952) **Álbum de la revolución**. La Paz.

FORTÚN, E. (1961) **La danza de los diablos**. La Paz.

GALINDO, M. (2004) **Estudio archivo Cordero, Bolivia 1900-1961**. Editorial Casa América. La Paz.

GESUALDO.V.(1990) **Historia de la fotografía en América, desde Alaska hasta Tierra de fuego en el siglo XIX**. Sui Generis. Buenos Aires.

GIRAULT, L. (1988) **Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú**. Escuela profesional Don Bosco. La Paz.

- GUMUCIO, A. (1983) **Primeras aproximaciones a la fotografía boliviana**. Art. para la revista Cultura.
- GUITIERRES, R. (1996) **Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica siglos XXI y XX**. manuales de arte cátedra. Madrid.
- KOETZLE, M,K. (2002) **Photo Icons, the story behind the pictures volume I**. Taschen. London.
- MARIACA, G. (2002) **La fotografía en Bolivia, Primeros esbozos para la memoria de una visión ausente**. Art, para la revista de la Fundación Cultural Banco Central de Bolivia, N° 18
- MESA, J., de, GISBERT, T. MESA GISBERT, C. (2008) **Historia de Bolivia**. Editorial Gisbert. Séptima edición. La Paz.
- RANNEY,E (2003) **The new world´s old World, Images of a sacret geography**. University of Mexico press. Mexico.
- SONTAG, S. (2006). **Sobre la fotografía**. Alfaguara. Buenos Aires.
- VAN DEN BERG, H. (1985). **Diccionario religioso aymara**. Ceta Idea. puno.
- VARIOS. (2006). **Fotográfica 06, una mirada a la fotografía en Bolivia**. Artes gráficas sagitario. La Paz.
- VARIOS. (1988). **Historia general del arte en la Argentina**. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- ZAMUDIO,J.M. (1962). **Apuntes del carnaval de Oruro**. Editorial Los andes. Oruro.

Bibliografía

ALANES, Z. ESPINOZA, J. (1995) **Mujer y vida cotidiana, Bolivia**. Educación y Población. La Paz.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, B. (1965) **Historia de la villa imperial de Potosí**. Tomo I. Brown University press. México.

BELTRAN, A. (1956) **Carnaval de Oruro**. Editorial Universitaria. Oruro

BOUYASSE CASSAGNE, T. (1987) **La identidad aymara, aproximación histórica siglo XV, siglo XVI**. Hisbol. La Paz

BUCK, D. **Pioneer photography in Bolivia**.
<http://ourworld.compuserve.com/homepages/dbuck>

CAJÍAS, F. (2004) **Gestión cultural turística del carnaval de Oruro**. La Paz.

DE LUCA, ENZO. (2005) **Aatini, Kankaña, Aymara, poder e identidad**. Moreno Art. Gráf. La Paz.

ERTL, H. (1963) **Paititi, tras las huellas de los incas**. Labor, S.A. Barcelona.

FACIO, S. D'AMICO, A. Capitulo: La fotografía 1840-1930, **Historia general del arte en la Argentina**. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

FELLMAN, J. (1952) **Álbum de la revolución**. La Paz.

FORTÚN, E. (1961) **La danza de los diablos**. La Paz.

GALINDO, M. (2004) **Estudio archivo Cordero, Bolivia 1900-1961**. Editorial Casa América. La Paz.

GERSTMANN, R. (1996) **Bolivia**. Braun y C editores. La Paz.

GESUALDO.V.(1990) **Historia de la fotografía en América, desde Alaska hasta Tierra de fuego en el siglo XIX**. Sui Generis. Buenos Aires.

GIANNECCHINI.D.,MASCIO.V.(1995) **Álbum fotográfico de las misiones franciscanas en la republica de Bolivia 1898** . Banco central de Bolivia. La Paz.

GIRAULT, L. (1988) **Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú**. Escuela profesional Don Bosco. La Paz.

GISBERT, T. (2007) **La fiesta en el tiempo**. Union latina. La Paz.
- (2007). **El paraíso de los pájaros parlantes**. Plural. La Paz.

GUMUCIO, A. (1983) **Primeras aproximaciones a la fotografía boliviana**. Art. para la revista Cultura.

GUITIERRES, R. (1996) **Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica siglos XXI y XX**. manuales de arte cátedra. Madrid.

KOETZLE, M,K. (2002) **Photo Icons, the story behind the pictures volume I**. Taschen. London.

KOSSOY, B. (2001) **Fotografía e historia**. Biblioteca de la mirada. Buenos Aires.

LÓPEZ MONDEJAR, P. (1999). **150 años de fotografía en españa**. Lunwerg Editores. Barcelona.

LOZA, C. (2003) **Kallawaya, Reconocimiento mundial a una ciencia de los andes**. Talleres Sagitario. La Paz

MARIACA, G. (2002) **La fotografía en Bolivia, Primeros esbozos para la memoria de una visión ausente**. Art, para la revista de la Fundación Cultural Banco Central de Bolivia, N° 18

McFARREN, P. CHOQUE,S. (1993) **Mascaras de los andes Bolivianos**. Editorial Quipus y Banco Mercantil. La Paz.
- (1991). **Vilacayma, un pueblo quechua**. Fundación cultura quipus. La Paz.

MESA, J., de, GISBERT, T. MESA GISBERT, C. (2008) **Historia de Bolivia**. Editorial Gisbert. Séptima edición. La Paz.

ORTÍZ, R. (2003) **Raza**. Imprenta Landivar SRL. Santa Cruz.

PALZA, J. (2000). **El desfile fantástico**. Llave de letras. Hong Kong.

PRODEVAT. (S.F). **Nosotros y Nosotras**

- RANNEY, E (2003) **The new world's old World, Images of a sacred geography**. University of Mexico press. Mexico.
- SALAZAR, C. (2005). **Gesta y fotografía, historia de Warisata en imágenes**. Lazarsa Editores. La Paz.
- SONTAG, S. (2006). **Sobre la fotografía**. Alfaguara. Buenos Aires.
- SUÁREZ, A. CISNEROS, J. (2004). **Entre ángeles y diablos**. Industria Lara Bisch. La Paz.
- THORLICHEN, G. (1955). **El Indio**. Editorial S.P.I.C. La Paz.
- VAN DEN BERG, H. (1985). **Diccionario religioso aymara**. Ceta Idea. Puno.
- VARGAS-WEISE, J. **Tierra Adentro**. Cochabamba.
- VARIOS. (2006). **Fotográfica 06, una mirada a la fotografía en Bolivia**. Artes gráficas sagitario. La Paz.
- VARIOS. (1988). **Historia general del arte en la Argentina**. Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- WICKY, J. (2002). **Mineros, Bolivia**. Lunwerg Editores. Barcelona.
- ZAMUDIO, J.M. (1962). **Apuntes del carnaval de Oruro**. Editorial Los Andes. Oruro.