

Realidades Solapadas

la transformación
de las polleras en
115 años de
fotografía paceña



Cleverth C. Cárdenas Plaza, Yenny Espinoza Mendoza y Ladislao Salazar Cachi
Museo Nacional de Etnografía y Folklore

La Paz, Bolivia

Realidades Solapadas

la transformación de las polleras
en 115 años de fotografía paceña

Cleverth C. Cárdenas Plaza
Yenny Espinoza Mendoza
Ladislao Salazar Cachi

Con contribuciones de:

Giovanni Bello, Elvira Espejo Ayca, Milton Eyzaguirre Morales,
Fernando Miranda y Juan Villanueva Criales

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2015

Cárdenas Plaza, Cleverth; Espinoza Mendoza, Yenny; Salazar Cachi, Ladislao

Realidades solapadas. La transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña.-- Cleverth Cárdenas Plaza; Yenny Espinoza Mendoza; Ladislao Salazar Cachi.-- La Paz: MUSEF, 2015.-- 1a. ed.

224 p: 2 ilustraciones full color., 194 fotos; 21,5 cm.

D. L.: 4-1-175-15 P.O.
ISBN: 978-99974-853-1-1

/ INDUMENTARIA DE MUJERES / POLLERA/ MUJERES / FOTOGRAFIA / BOLIVIA / 1. TÍTULO

CDD
770

REALIDADES SOLAPADAS

La transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña

Cleverth C. Cárdenas Plaza, Yenny Espinoza Mendoza y Ladislao Salazar Cachi

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada: Presidente
Abraham Pérez Alandia: Vicepresidente
Álvaro Rodríguez Rojas: Director
Sergio Velarde Vera: Director
Reynaldo Yujra Segales: Director
Ronald Polo Rivero: Director
Álvaro Romero Villavicencio: Secretario

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Homero Carvalho Oliva: Presidente
Iris Villegas Borjes: Vicepresidente
Cergio Prudencio Bilbao: Consejero
Orlando Pozo Tapia: Consejero
Óscar Vega Camacho: Consejero
Ignacio Mendoza Pizarro: Consejero

Derecho editorial: © MUSEF EDITORES **La Paz:** Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640, Fax: (591-2) 2406642, Casilla Postal 5817, www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo • **Sucre:** Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

© Cleverth C. Cárdenas Plaza, Yenny Espinoza Mendoza y Ladislao Salazar Cachi

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca

Curadores: Cleverth Cárdenas, Yenny Espinoza, Ladislao Salazar y Fernando Miranda.

Contribuciones: Elvira Espejo Ayca, Milton Eyzaguirre, Juan Villanueva, Giovanni Bello y Fernando Miranda.

Autores: Cleverth Cárdenas, Yenny Espinoza y Ladislao Salazar.

Fotos: Archivo Central del MUSEF con las excepciones anotadas.

Restauración de fotografías: Fernando Miranda

Diseño gráfico y diagramación: Eugenio Chávez Huanca

Infografía: Karen Ledezma

Corrección de estilo: Eva Carvajal

Impresión: Artes Gráficas Sagitario Srl.

Depósito legal: 4-1-175-15 P.O.

ISBN: 978-99974-853-1-1

SENAPI: 1-945/2015

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos.

El contenido del presente texto es responsabilidad del autor.

Primera Edición: Julio de 2015

Impreso en Bolivia – Printed in Bolivia

CONTENIDO

Introducción.....	5	Sistematización de la <i>pullira</i> en el área rural y nomenclatura en aimara a partir de sus características técnicas	26
¿Qué hace pollera a la pollera? Una hipótesis material		Elvira Espejo Ayca	
Juan Villanueva Criales			
Indumentaria femenina prehispánica en el altiplano andino	7	El devenir de las cholas	
El verdugado hispano en la colonia	9	Cleverth C. Cárdenas Plaza	
(siglos XVI-XVII).....	9	Preludio	27
Bastas y polleras: pistas materiales	11	Marco introductorio.....	29
(siglos XVIII-XIX).....	11	<i>Colonialidad</i>	29
Una hipótesis	12	<i>Fotografía</i>	29
		<i>Polleras y cholas</i>	31
Análisis de FRX en platos cerámicos con dibujos de polleras	14	El museo de las cholas o la nacionalización de las polleras: un estado del arte ...	31
Juan Villanueva Criales		Cholas en la historia fotográfica	37
		<i>Antecedentes</i>	38
Vestimenta de mujer. Poder, dependencia e invisibilización		<i>Entre la chola “decente” y la chola rural (1899- 1930)</i>	39
Milton Eyzaguirre Morales		Las cholas anarquistas (1930 -1950)	88
<i>Anaco</i>	15	La Revolución del 1952: mestizaje, discurso y contradicción	102
<i>Aqsu</i>	16		
<i>Angallo</i>	19		
<i>Ucunchana</i>	20		
<i>Urku</i>	20		
Almilla	22		
Falda	23		
<i>Saya</i>	24		
Pollera	24		
Conclusión.....	25		

Sensibilidades y ritmos cholos105

Giovanni Bello

Las cholos entre la crisis y el neoliberalismo (1980- 2003)	148
Polleras en el proceso de cambio (2003-presente)	178
A manera de conclusiones.....	179

Ciento quince años de memoria resguardados en las fotografías del archivo central207

Yenny Espinoza y Ladislao Salazar

Historia del Archivo Central.....	207
Los documentos del Archivo Central.....	208
Datos de documentos en soporte físico y digital	209
<i>Fondo textual</i>	209
<i>Fondo audiovisual</i>	209

El catálogo y sus contextos para las fotografías.....	210
Colecciones y fondos fotográficos del Archivo Central	212
Las fotografías y su destino	212

Proceso de restauración de fotografías213

Fernando Miranda

Bibliografía.....216

INTRODUCCIÓN

Realidades Solapadas: La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña es el catálogo de una exposición homónima organizada por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). La obra presenta una selección de 151 fotografías, mayormente inéditas, del Archivo Central de la institución, abarcando un lapso comprendido entre los años 1900 y 2015. Esta selección sistemática de imágenes fotográficas gira en torno a los contextos de actividad social de las mujeres de pollera paceñas, en los ámbitos de la ciudad, el pueblo y el campo.

En cierta manera, la presentación de estas fotografías ha servido como justificado pretexto para abordar desde miradas críticas el devenir de estos destacados actores de nuestra historia, cuya incidencia ha sido frecuentemente ignorada, denostada o exaltada banal y superficialmente. El postulado central que este volumen confronta es la idea de que la chola o mujer de pollera en La Paz es un ente esencial estático, con una suerte de “identidad” inmanente y homogénea que se ve “reflejada” en su indumentaria emblemática, jugando la pollera un rol fundamental. Esa idea fuertemente anclada en la oficialidad, por ejemplo, del municipio paceño a lo largo de su historia, convierte a la chola paceña en una suerte de símbolo de la paceñidad.

Esta simbolización no es en sí negativa, pero tiene la consecuencia de abstraer la figura de “la chola” como una esencia estereotípica, desprendida de los múltiples contextos reales, materiales, mundanos, donde las mujeres de pollera se desenvuelven y se han desenvuelto a lo largo de la historia. Dos consecuencias son particularmente preocupantes al respecto: primero, se imagina una suerte de continuidad “cultural”, no exenta de matices genéticos y étnico-raciales, entre las “cholas antiguas” fotografiadas en 1900 y las

actuales cholas paceñas, simbolizadas principalmente por el fasto folklórico de la entrada del Gran Poder. Esta aserción niega falazmente la historia de constitución de las realidades cholas en La Paz, constituidas al calor de dinámicas históricas de migración rural, movilidad social y apropiación de materiales y sentidos. Segundo, la simbolización de la chola paceña se centra en la mujer de pollera de élite, ignorando con frecuencia que paralelamente, a lo largo de toda la secuencia histórica, existieron mujeres de pollera menos acaudaladas, a menudo discriminadas y que aun desarrollando sus vidas en condiciones económicas por lo general precarias, contribuyeron con su trabajo y su accionar a dar forma a nuestra sociedad. Las polleras de pueblo, las polleras rurales y las polleras humildes en el contexto urbano son frecuente e injustamente invisibilizadas en las narrativas nacionales o municipales.

Surge inmediatamente un panorama opuesto al de los discursos oficiales cuando se examinan y catalogan las fotografías del Archivo Central. Esta colección de fotografía no está formado solo por aquellas polleras de élite, sino simultáneamente por otras realidades y contextos de acción de la pollera. Estas realidades son solapadas porque estaban ocultas, pero sobre todo porque su ocultamiento no ha sido en absoluto inocente, sino producto de discursos, ideologías y prejuicios bien definidos. Buscamos, entonces, presentar la diversidad de la mujer de pollera paceña que se refleja no solo en el ámbito de acción en que es retratada, sino en las variaciones materiales propias de la indumentaria femenina.

En este sentido, los objetos, especialmente las polleras, son agentes que permiten y restringen ciertos espacios de acción social a sus usuarias, en función a cada contexto histórico. Para poner un ejemplo, el uso de cierta

forma de pollera permitió en los años cuarenta que ciertas mujeres urbanas constituyeran algunos de los primeros sindicatos anarquistas, pero a su vez las imposibilitó de ejercer, por ejemplo, cargos ministeriales. En la actualidad, la pollera ya no constituye un impedimento para esto último. Así, el uso de la pollera incidió en la construcción de nuestro devenir social, generando flujos históricos continuos cuyos momentos son a veces instanciados gracias a la fotografía, permitiendo este ejercicio de construcción de narrativas.

Para considerar estas realidades solapadas no bastó con presentar imágenes, sino que confrontar el discurso oficial sobre la chola requirió un esfuerzo investigativo multidisciplinario, que es recogido en los aportes escritos de este volumen. Central al mismo es la contextualización histórica que realiza Cleverth Cárdenas para ligar estas fotografías de archivo con los eventos históricos de las últimas doce décadas y especialmente con el ámbito del discurso sobre lo cholo, siempre tan intrincado en el contexto aun profundamente racista y colonizado de nuestra sociedad.

Desde el punto de vista del Archivo Central del MUSEF, Yenny Espinoza y Ladislao Salazar se acercan a la “otra mitad” del material que se presenta, pues si bien las polleras son lo central, tendemos a olvidar que estas polleras han sido fotografiadas. Esto añade una nueva capa de complejidad al tema porque obliga a pensar en los contextos y significados cambiantes del acto fotográfico a lo largo de las décadas y en los distintos contextos, así como en las dinámicas que intervienen en su tránsito hasta terminar arribando al Archivo Central y los pormenores de su catalogación y contextualización.

Los restantes dos escritos abordan temas secundarios que se desprenden de la colección de fotografías presentada. Desde las evidencias documentales etnohistóricas y la etnografía, Milton Eyzaguirre recuerda que simultáneamente a las polleras, especialmente en áreas rurales, existieron y persisten aún formas de indumentaria femenina cuyos orígenes se remontan a momentos prehispánicos y coloniales, llamando la atención sobre lo contingente y arbitrario de nuestras terminologías y taxonomías sociales. Desde la arqueología y antropología del objeto, se abordó los antecedentes de las polleras fotografiadas, sugiriendo pistas materiales y lexicales sobre su

origen hispano y su inserción en el mundo andino en tiempos coloniales y ensayando una hipótesis sobre aquello que define a una pollera desde la materialidad.

Finamente, se ubicó, a manera de recuadros, interesantes aportes que permiten ampliar el panorama temático hacia tópicos que complementan nuestro argumento central. Así, un primer análisis arqueométricos por Fluorescencia de Rayos X (FRX) en dos piezas cerámicas coloniales del MUSEF permite sugerir probables procedencias y cronologías para las que se considera las primeras imágenes dibujadas de polleras existentes en nuestro territorio hasta la fecha. Elvira Espejo aporta una interesante sistematización lingüística sobre la clasificación de los diferentes tipos de pollera en aimara, mostrando cómo la incursión de la pollera en el mundo rural implica resignificaciones conceptuales, lexicales y técnicas. Giovanni Bello muestra, desde una revisión histórica de la música popular de los años 40 a 70, cómo el jazz de la década de los 20 influye en la estética musical chola de la época, demostrando cuán dinámicos son los contextos de influencia y cuán inexactos suelen ser los esencialismos que se emplea para una aproximación a “lo cholo”.

Por último, Fernando Miranda ofrece una mirada sobre el complejo y cuidadoso proceso de restauración digital de imágenes fotográficas que tuvo lugar paralelamente a la curaduría de las imágenes del Archivo Central del MUSEF. En el caso de este catálogo, las 151 imágenes de archivo han atravesado este procedimiento y se presentan en las mejores condiciones gráficas, acompañadas por fichas estandarizadas que despliegan sistemáticamente los datos esenciales de cada fotografía.

En síntesis, esperamos que *Realidades Solapadas: La Transformación de la Pollera en 115 años de Fotografía Paceaña* se constituya no solo en un material de socialización de esta importante colección de imágenes fotográficas hacia investigadores y público en general, sino además en una reflexión acerca de la incidencia de las mujeres de pollera en la constitución histórica de nuestra sociedad a partir de una pluralidad de realidades y contextos de acción materiales y discursivos.

¿Qué hace pollera a la pollera? Una hipótesis material

Juan Villanueva Criales¹

El catálogo y exposición *Realidades Solapadas: La Transformación de la Pollera en 115 años de Fotografía Paceña*, aborda el devenir de amplios conjuntos sociales a lo largo de un recorrido histórico, girando en torno al uso y performance social con un tipo de objeto concreto: la pollera. Este texto aborda los orígenes de la pollera, tema ya tratado anteriormente desde los documentos históricos (Barragán, 1992; Money, 1990) y tradiciones orales (Paredes, 1992). Sin embargo, en esta ocasión la atención se centra en una pregunta no muy frecuente, dada su aparente obviedad, y en sus consecuencias: ¿qué es lo que hace pollera a la pollera?, ¿qué la distingue de otras piezas de indumentaria con similar función?

Intentar responder –siempre a nivel hipotético– a esta pregunta implica dos movimientos. Primero, ver a la pollera no solo como un término en la documentación, sino como un fenómeno inserto en contextos sociales y significativos cambiantes, que afectan incluso lo lexicográfico. Y segundo, considerar aquellos aspectos fundamentales de la materialidad de la pollera. Cabe aclarar que la pollera es un fenómeno andino que traspasa las fronteras nacionales y que ostenta además notables diferencias regionales aún al interior de nuestro país. Sin embargo, dado que este catálogo gira en torno a las polleras paceñas, los antecedentes se circunscriben al occidente boliviano, esto no implica que no se observe el contexto más amplio en ocasiones determinadas.

Por otra parte, es lamentable la ausencia, hasta donde se conoce, de polleras provenientes de épocas previas a las primeras fotografías, es

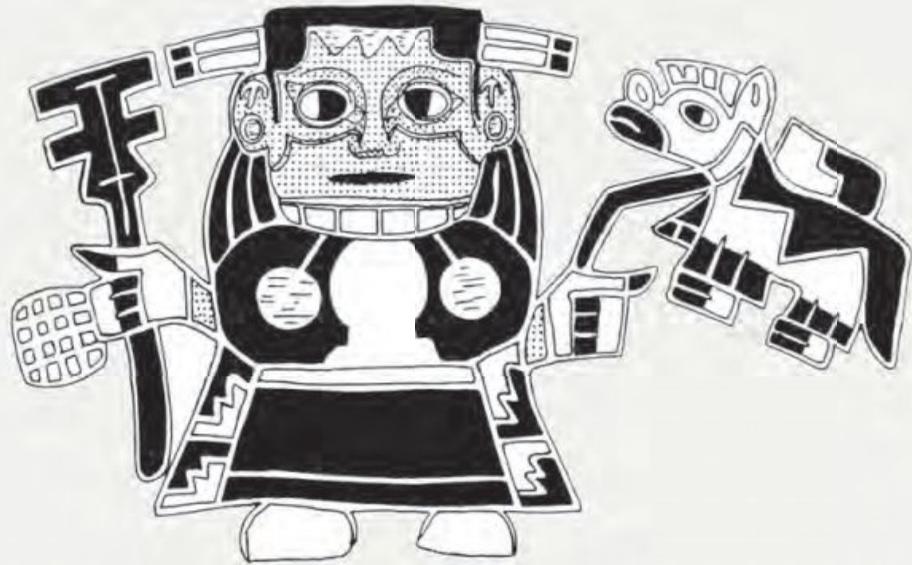
decir, aproximadamente 1900. Asimismo, los ejemplares de indumentaria femenina de momentos prehispánicos no han llegado a nuestros días por las malas condiciones de preservación de los textiles arqueológicos en el altiplano y valles andinos. Por esto, trazar este recorrido diacrónico y material sobre los antecedentes de la pollera del siglo XX implica usar evidencias indirectas, fundamentalmente iconográficas.

Para ello se consideró las pistas materiales acerca de la vestimenta femenina prehispánica del altiplano hoy boliviano hasta tiempos inkaicos, se exploró las variaciones en la vestimenta hispana de los siglos XVI-XVII y se indagó en la intersección de ambas tradiciones en los siglos coloniales. Desde el abordaje de algunas pistas de los siglos XVIII y XIX se sugiere una hipótesis para el origen y definición de la pollera en el altiplano paceño.

INDUMENTARIA FEMENINA PREHISPÁNICA EN EL ALTIPLANO ANDINO

Por las razones ya mencionadas, realizar una revisión de la indumentaria femenina prehispánica implica acudir a evidencias indirectas en iconografía o eventualmente a objetos que acompañaron al vestido. Tal vez la imagen femenina más temprana donde se puede reconocer elementos de vestimenta proviene del Formativo Tardío (ap. 200 a.C.-500 d.C.) en la cuenca norte del lago Titicaca. En una fuente cerámica de estilo Yaya-Mama Tardío, característico de la formación social Pucara, figura una mujer de pie en orientación frontal (Chávez, 2004). El dibujo de la indumentaria, muy estilizado, incluye cabellera larga y suelta, un vestido recto y largo que

1 Jefe de la unidad de Investigación del MUSEF.



Evidencias arqueológicas de indumentaria femenina. Imagen femenina en cerámico Pukara (Chávez, 2004)

llega hasta los pies, una faja en la cintura y dos grandes prendedores en los hombros que posiblemente sujeten otra pieza textil.

A partir de investigaciones en zonas con mejor preservación textil como el norte de Chile, conocemos que en tiempos Tiwanaku (ap. 500 -1100 d.C.) en el altiplano se tejieron túnicas en faz de trama, con motivos en tapicería que recuerdan a la típica iconografía de la litoescultura Tiwanaku (Oakland, 1986). Un importante contexto funerario documentado cerca de Pulacayo, Nor Lípez, y que hoy se expone en el Museo de Arte Indígena ASUR de Sucre contiene algunas de estas túnicas, junto a ejemplares que se han caracterizado como vallunos y locales (Agüero, 2007). Sin embargo, estas piezas alcanzarían la altura de las rodillas en una persona de 1,60 metros de altura, este dato las hace improbables como indumentaria femenina.

Esta aserción se debe a que contamos con algunas evidencias indirectas que sugieren que el vestido femenino Tiwanaku fue más largo, a la misma



Efigie femenina Tiwanaku de la ofrenda de Pariti (Korpisaari y Pärssinen, 2011)

usanza de los inkas del siglo XVI. Si bien las imágenes femeninas en Tiwanaku son escasas, un conjunto de nueve efigies cerámicas ha sido documentado en el hallazgo de Pariti, fechado en los siglos finales de Tiwanaku (Korpisaari y Pärssinen, 2011)². Algo común a estas efigies es la cabellera larga peinada hacia los costados y el uso de un vestido recto de cuerpo entero que llega hasta los pies, con otra pieza sobre los hombros. Cabe notar que a pesar de que estas piezas ostentan grados distintos de estilización, estas características de la vestimenta son siempre notorias.

En el sitio de Cóndor Amaya, altiplano de Pacajes, se documentaron decenas de entierros subterráneos del período Intermedio Tardío, inhumados en pozos simples individuales (ap. 1100-1450 d.C.) (Patiño y Villanueva, 2008).

Los entierros de individuos femeninos se encuentran claramente asociados a la presencia de alfileres de bronce, probablemente empleados para sujetar vestimenta. Estas pocas referencias, permiten sugerir que la vestimenta femenina prehispánica del altiplano central y circum Titicaca guardaba similitud con aquella que se empleaba en tiempos del imperio inka o Tawantinsuyu (ap. 1450-1530 d.C.). Entre los vestidos largos y rectos o *aqsus* inkaicos documentados en contextos arqueológicos, resalta el que viste la momia Juanita, adolescente ofrendada según el rito de la *capaqocha* en el volcán Pichu, Arequipa, Perú (Chávez, 2001), completando su indumentaria se encontraron dos prendedores o *tupus* sujetando el vestido, un *chumpi* o faja ciñendo el *aqsu* a la cintura y una pieza textil cuadrangular o *lliqlla* sobre los hombros.

Según fuentes históricas del siglo XVI, el vestido femenino o *aqsu* era de uso general entre las mujeres del Collasuyu y entre las mujeres inkas (Jordán,

² Una efigie cerámica muy similar a las de Pariti es reportada por Posnansky (1957).

2003). Los inkas eran propensos a emplear el vestido y el tocado como indicadores de etnicidad y estatus, pero no solía ser la forma de las piezas textiles la que variaba, sino la calidad del tejido, el color y los aditamentos iconográficos, resaltando las hileras de bordados cuadrangulares o *tokapus*. De todos modos, entre las mujeres inka nobles era de uso particular una pieza textil doblada sobre la cabeza, la ñañaca (Bollinger, 1996).

EL VERDUGADO HISPANO EN LA COLONIA (SIGLOS XVI-XVII)

Antes de ingresar a la revisión de la vestimenta hispana de la segunda mitad del siglo XVI es importante notar que el contexto ideológico general se ve dominado por el Concilio de Trento (1545-1563), evento fundamental de la Contrarreforma católica que fomentó una marcada austeridad basada en valores cristianos. Las consecuencias de este pensamiento en la indumentaria femenina fueron notables. Si bien se mantuvo el uso del vestido externo, sayo o saya, se confeccionaron durante el reinado de Felipe II piezas internas a la saya cuyo objetivo fue estilizar y esconder las formas del cuerpo de las mujeres, inscribiendo la figura femenina en dos conos contrapuestos: el tronco como un cono invertido, rígido gracias al uso del cartón de pecho e inserto en el cono más amplio formado por la falda. Para lograr un perfil pronunciadamente acampanado en la falda, se inventó el verdugado, un sistema de aros de mimbre o verdugos de varios diámetros, costurados a diferentes alturas de la falda (De Sousa, 2007). Completaban el atuendo: la saya –o eventualmente una combinación de jubón superior y basquiña inferior– ubicaba encima; las manguillas y altas gorgueras que cubrían brazos, escote y cuello dejando solo las manos y el rostro al descubierto; sobretodos y mantillas, chapines de terciopelo en los pies y tocas en la cabeza.

La falda con verdugado estuvo en uso hasta 1630, cuando la influencia francesa en la corte del nuevo rey español, Felipe IV, llevó a la adopción de un sistema de mayor complicación para ahuecar la falda: el guardainfante. El mismo, llamado así porque su amplitud permitía disimular “deshonestamente” los embarazos, consistía en un aro ovalado de mimbre al que se unían mediante

sogas otros de alambre o hierro. Este aparato daba a la mitad inferior del cuerpo femenino una forma ovalada de caderas muy anchas, diferente al perfil acampanado del verdugado español (De Sousa, 2007).

Lo cierto es que la falda con verdugado estaba en uso entre las mujeres españolas al momento de las Reformas Toledanas (1571) en los Andes. Es a partir de entonces que la estructura colonial hispana comienza a consolidarse, afectando significativamente muchos ámbitos de la vida de las comunidades locales, entre los cambios que afectan fuertemente a la indumentaria se encuentran: (1) la introducción del tejido mecanizado que da paso a la producción de telas continuas como las bayetas; (2) las crecientes prohibiciones sobre el uso del vestido indígena o “de inca” y (3) las reglamentaciones sobre el modo adecuado de vestir según el estamento de la sociedad. Por estos fenómenos, en muchas zonas andinas el vestido femenino prehispánico cayó en desuso, surgiendo nuevas formas de indumentaria híbrida en distintas áreas rurales, algunas tienen cierta continuidad hasta hoy³. En otros casos, la debilidad estructural del régimen colonial permitió la relativa continuidad de formas prehispánicas, como es el caso del *aqsu* en ciertas regiones potosinas y chuquisaqueñas (Jordán, 2003). Otros elementos como las *lliqllas* retuvieron entre las mujeres de élite un enorme significado al punto de incluir en su confección tradicional seda importada y otros materiales del nuevo contexto de intercambio global.

La relativa tolerancia hacia el uso de la *lliqlla* con abundantes hileras de bordados cuadrangulares o *tokapus* es notoria, entre otros, en el óleo *Matrimonio de Don Martín de Loyola y la princesa del Perú, Doña Beatriz Clara Coya*, Anónimo del siglo XVII (De Rojas, 2008). En él la noble cuzqueña Doña Beatriz Clara Coya viste un *aqsu* y *lliqlla* con *tokapus*, en contraste marcado con la noble hispana, de vestido entero. Sin embargo, el perfil acampanado de las faldas de ambas mujeres es diferente de las faldas rectas de los *aqsus* prehispánicos y de aquellos que dibujó, en 1615, Guamán Poma (1980).

3 Ver al respecto la discusión de Eyzaguirre en este volumen.



Mujer noble andina vistiendo *aqsu* acompañado con posible verdugado interno y mujer hispana usando vestido con verdugado interno. Detalles de lienzo colonial (De Rojas, 2007).



Aparentemente, las mujeres indígenas nobles habían comenzado a emplear el verdugado debajo de sus *aqsus*, generando una primera intersección entre la indumentaria hispana e indígena. Otra pista se encuentra en el propio Guamán Poma, tan dado a sugerir, a la usanza hispana, normas para el vestir de los distintos estamentos sociales. El cronista sugiere que las grandes señoras indígenas o *Capac Apo Mama* empleen, entre otras prendas hispanas de “señora”, “camisa de pecho y faldellín”, además de “acso y lliclla como quisiere” para diferenciarse así de las “comunes yndias” (1980:707).

¿Qué son estos “faldellines”? Money (1990) sugiere que sería nada menos que la pollera hispana, y existen otras pistas que parecen dar fuerza a esa hipótesis. Primero, Guamán Poma menciona al faldellín en asociación estrecha con la “camisa de pecho” o cartón de pecho; como hemos visto ambas piezas eran imprescindibles para lograr la figura hispana estilizada de doble cono. Sin embargo, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (2014) define pollera como “falda que se usaba sobre el guardainfante y por debajo de la basquiña y el sayal”, relacionándola a la indumentaria afrancesada del siglo XVII y no al verdugado del XVI.

Por contraste, otras pistas lexicográficas vinculan estrechamente a la pollera con el verdugado. El mismo *Diccionario* tiene como otras definiciones de pollera: “Especie de cesto de mimbres o red, angosto de arriba y ancho de abajo, que sirve para criar pollos y mantenerlos guardados” y “Andador en forma de campana, hecho de mimbres que se pone a los niños para que aprendan a andar sin caerse” (RAE, 2014). Los aspectos comunes a estos dos objetos llamados pollera, pertenecientes a otros dominios funcionales, son de forma y material: perfil acampanado y uso de mimbre. De ahí deriva una analogía directa con la falda con verdugado, anterior a 1630. La comprobación de esta idea se encuentra en el vocabulario de Bastús i Carrera (1833), quien define a verdugado como:



Indumentaria femenina del siglo XVI según Guamán Poma (1980). Izquierda, vestimenta inkaica. Centro, traje europeo. Derecha, indumentaria de noble andina en la colonia.

“Saya a modo de campana, como dice Covarrubias, toda de arriba a abajo guarnecida con unos ribetes, que por ser redondos como los verdugos del árbol, y por ventura de color verde, dieron nombre al verdugado. Llamóse también por su figura pollera, y estuvo en uso entre las españolas del siglo XV y XVI” (1833: 634).

BASTAS Y POLLERAS: PISTAS MATERIALES (SIGLOS XVIII-XIX)

Entonces, pollera y verdugado son sinónimos, lo que hace plausible que la pollera se haya incluido como faldellín o falda interna en el vestuario de las indígenas de élite. Sin embargo, ¿cómo explicar su introducción también en el vestuario femenino mestizo y en este caso no como falda interna sino exterior? La explicación podría estar una vez más en las normas del vestir hispano que distinguían estamentos sociales. En la España del siglo XVI, y probablemente también después, el verdugado era falda interna solamente

para las mujeres nobles, quienes podían costear lujosos vestidos externos. En cambio, las mujeres más humildes empleaban el verdugado por fuera (Berniz Madrazo, 1962). Similares diferencias podrían darse entre las indígenas nobles que usaron la pollera bajo el *aqsu* y las mestizas menos favorecidas⁴ la habrían usado como una falda externa.

Interesantes hipótesis acerca de los mecanismos de traspaso de las polleras desde las mujeres hispanas hacia las mestizas, basadas por ejemplo en testamentos coloniales, son avanzadas por Barragán (1992), pero no se las considerará en esta ocasión⁵. Si bien algunas polleras serían importadas o realizadas con materiales foráneos en estos momentos y después, para el siglo XVII parecen manufacturarse también en bayetas locales menos costosas, según Paredes (1992). En todo caso, mientras las mujeres hispanas reemplazaban el verdugado por el guardainfante a mitad del siglo XVII, las mestizas lo conservaron en su indumentaria, generalizándose su uso especialmente en las villas y ciudades. Esto, desde luego, no sucede solamente con las polleras, sino con otras prendas como las mantillas y las chaquetillas o jubones, que en Europa habían entrado en desuso a favor de vestidos enteros (De Sousa, 2007), mientras en La Paz aún en el siglo XVIII⁶ el uso de la pollera era común.

Lamentablemente, no contamos con ejemplares de polleras coloniales, sin embargo, algunas pistas de la materialidad de las polleras del siglo XX y de la actualidad sugieren vínculos con el verdugado colonial. Cuando la falda con verdugado era para uso externo, los verdugos se cosían por fuera y se forraban con un tejido de distinto color y clase. Posteriormente, los verdugos de mimbre fueron progresivamente reemplazados por tiras de tela rígida colorida que igualmente servía como “decoración” (Berniz Madrazo, 1962). En la colección cerámica del MUSEF figuran dos platos de mayólica esmaltada de posible origen peruano y tradición colonial⁷. Las

faldas acampanadas que visten los personajes femeninos en estas piezas se caracterizan por la presencia de franjas transversales de color o textura diferentes al cuerpo de la falda. Por otro lado, dos dibujos de Melchor María Mercado (1991:107,111) de 1859 señalan diferencias marcadas de vestimenta en el ámbito paceño. Las “Señoras” emplean vestidos ligeros de cuerpo entero en tela estampada y las “Indias” faldas rectas amarradas a la cintura; en contraste las “Cholas” o “Mestizas” (sic) usan faldas acampanadas y plisadas con varias franjas horizontales coloridas, además de *awayus* o *llicllas*, tocas y sombreros.

Estas franjas podrían ser el remanente de los verdugos en las polleras del siglo XIX, cuando su uso se hacía crecientemente innecesario. En efecto, la chola andina parece haber pasado a emplear progresivamente otro sistema para confeccionar una falda de perfil acampanado o abullonado, consistente en emplear muchas faldas internas o *manqanchas* por debajo de la pollera. Sin embargo, el uso de tiras horizontales de tela forrada y costurada parece haber sido un elemento definidor de las polleras cholos en los siglos XVIII y XIX.

UNA HIPÓTESIS

Ciertamente, estas listas forradas o costuradas no se ubican ya en las fotografías de polleras del siglo XX. Sin embargo, en su reemplazo aparecen, de manera común hasta la actualidad, las bastas: pliegues horizontales cosidos en la propia tela de la pollera, generan listas en variado número, su ubicación en distintas alturas formadas por variable número de costuras, generan una diversidad de patrones regionales y modas cambiantes. Las bastas se constituyen en un elemento tan determinante en la confección de una pollera, que en su ausencia la pieza se denomina simplemente falda⁸. Tan fuerte es su ligazón que ha acompañado la incursión de la pollera en el léxico aimara en su introducción progresiva a áreas rurales⁹.

4 Guamán Poma considera menos a la mestiza que a la señora indígena “porque de casta buena se hizo mestiza y chola” (1980:707).

5 Para una discusión mayor, ver Cárdenas, en este volumen.

6 Tendencia notoria aún en las primeras fotografías del siglo XX (Chervin, 1908).

7 Ver en este volumen el análisis de FRX en platos cerámicos con dibujos de polleras.

8 Ver Eyzaguirre, en este volumen.

9 Ver el recuadro 2 preparado por Elvira Espejo, en este volumen.



Dibujos de mujeres paceñas del siglo XIX, según Mercado (1991). Nótese las listas horizontales de color distinguiendo a las polleras de las mujeres cholas o mestizas, a diferencia de las indias y las señoras.

Paredes (1990) denomina también alforzas a las bastas; este término de origen morisco hace referencia a pliegue horizontales cosidos en la falda para ajustar el largo de la pieza a voluntad. Sin embargo, este no es el uso de la basta en la pollera paceña que usualmente está forrada internamente con otros materiales. La basta hoy parece no tener una función en el ensamblaje de la forma femenina como su antecesor, el verdugado. Sin embargo, no podemos caer en la simplicidad de adscribirle una función meramente “decorativa”. Nuestra hipótesis es que, además de “reflejar” diferencias regionales (Paredes, 1992), la basta define a la pollera, lo que responde a la pregunta inicial.

En conclusión, a lo largo de esta breve historia material de la pollera se quiso trazar una genealogía de este importante objeto desde su imbricación

con la indumentaria indígena en momentos coloniales. La línea de descendencia desde el verdugado de la pollera hispana hacia la basta de la pollera paceña, parece sugerir una dinámica de refuncionalizaciones y resignificaciones en contextos sociales cambiantes. Mediante las bastas, la pollera preserva su parentesco con el verdugado colonial que se introdujo en la indumentaria indígena noble y mestiza o chola en el siglo XVII, como un elemento de distinción social frente a las “indias del común” y también, poco después, frente a las españolas o criollas “de vestido”. Entonces, se sugiere que si la basta es el atributo material que define a la pollera como objeto, lo es porque su presencia permitió a sus usuarias desplegar sentidos y desenvolverse sobre redes concretas de acción social a lo largo de nuestra historia y hasta la actualidad.

Análisis de FRX en platos cerámicos con dibujos de polleras



Pieza A 6506 del MUSEF. Fotografía: Gabriela Escóbar



Pieza B 6507 del MUSEF. Fotografía: Gabriela Escóbar

Las piezas 6506 y 6507 de la colección cerámica del MUSEF presentan escenas donde los personajes femeninos visten polleras acampanadas con bastas horizontales. Ambos ejemplares son de cerámica esmaltada de tradición andina o “loza de la tierra” (Kuon Arce, 2004), que surge imitando las mayólicas europeas hacia mediados del siglo XVII, posiblemente tras la destrucción del centro productor de Panamá (Jamieson, 2001). Las características cromáticas e iconográficas distinguen a las mayólicas andinas de las panameñas y europeas (Schavelzon s/f).

La pieza A presenta esmalte vidriado amarillo verdoso, con dibujos verdes y marrones. Esta característica la acercan al tipo Contisuyu *Tin-Enamelled* definido en Moquegua, Perú (Rice, 1997). Adscribir la pieza B, de esmalte opaco crema amarillento y pintura en marrón, verde y amarillo, es más difícil, pero ejemplares similares aparecen en la mayólica cuzqueña, con una iconografía también basada en flores, aves y personajes arcaizantes (Acevedo, 2004; Kuon Arce, 2004).

El análisis por FRX fue realizado con el equipo Niton XL3t de la unidad de Investigación del MUSEF. Los esmaltes de ambas piezas contienen

abundante plomo (Pb) y azufre (S), debido al uso de galena o sulfuro de plomo (PbS) como materia prima principal. Las proporciones de Sn son parecidas, lo que resulta llamativo dado que el dióxido de estaño (SnO₂) actúa como opacificante para evitar un acabado vidriado. Es probable que la pieza A se haya engobado con óxido de estaño blanco y luego vidriado con esmalte de plomo. En cambio, la pieza B habría integrado plomo y estaño en el esmalte para lograr una superficie opaca (López Villa, 2009). Entonces, ambas piezas parecen seguir cadenas operatorias algo distintas.

Tanto el Contisuyu *Tin-Enamelled* como la mayólica cuzqueña son comunes a finales del siglo XVIII. Sin embargo, la ropa de algunos personajes masculinos en ambas piezas –chaquetas cortas y pantalones largos– las situaría en la primera mitad del siglo XVIII, cuando esta indumentaria se populariza (De Sousa, 2007). De cualquier manera, estas dos piezas cerámicas portarían los dibujos más tempranos de polleras de los que tenemos noticia, antecedendo posiblemente en tres o cuatro décadas a los dibujos de Melchor María Mercado (1991), de 1859.

Vestimenta de mujer Poder, dependencia e invisibilización

Milton Eyzaguirre Morales⁹

La exposición denominada *Realidades solapadas. La transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña* germinada de los fondos fotográficos del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ha provocado una serie de discusiones en función a una realidad heterogénea, misma que se presentó a los ojos de los investigadores en el momento de la revisión y selección de las fotografías para la exposición. El uso de la palabra pollera como término homogeneizador avivó la chispa del cuestionamiento en un contexto múltiple, pero solapado porque se puede distinguir además de la pollera la presencia de otras prendas como faldas, almillas, *anaco* y *urku*, tanto en la exposición como en el catálogo. Es decir, el espacio indígena tiene un horizonte más amplio que se pretende visibilizar desde esta exposición y del presente artículo.

En este sentido, surgió la necesidad de contextualizar lo rural versus lo urbano sin dejar de entender los espacios intermedios, los espacios de disputa que se pueden analizar a partir del uso de la indumentaria, en este caso aquella que utilizan las mujeres en diferentes contextos andinos pasados y presentes. Este universo permite entender que el término pollera se ha generalizado invisibilizando otras denominaciones y usos. Por esta razón, este artículo pretende hacer una revisión rápida sobre términos expuestos y desaparecidos.

La llegada de los españoles supuso un encontronazo entre varios mundos, cuyas lógicas y usos de palabras tuvieron que categorizarse en función de los intereses de la sociedad dominante y en detrimento de los

dominados, para generar un entendimiento impuesto. En este contexto, la vestimenta de la mujer asumió nombres de acuerdo a su origen lingüístico y particularidad regional que en algunos casos se referían a una misma prenda o a prendas diferentes. En este texto se rescatan estos términos y se describen sus características particulares.

ANACO

La primera referencia que menciona Guamán Poma con relación a la vestimenta de mujer es el *Anaco* "...y muchos indios de guerra y otros desnudos y otros que tray panpanilla¹¹ y otros que tray atra anaco (manta de señora), los hombres como las mugeres" (1980: 60). Posteriormente, algunas de las vestimentas fueron utilizadas indistintamente por varones y mujeres, tal el caso del *anaco*. Por otro lado, el término hispano saya es un sinónimo no totalmente exacto para referirse a la indumentaria interior de las mujeres.

El vestido de las mujeres, que les sirve de saya o manto, son dos mantas: la una se ponen como sotana sin mangas, tan ancha de arriba como de abajo, y les cubre desde el cuello hasta los pies; no le hacen cuello por donde sacar la cabeza, y el modo como se la ponen es que se la revuelven al cuerpo por debajo de los brazos y, tirando de los cantos por encima de los hombros, los vienen a juntar y prender con sus alfileres. Desde la cintura para abajo

¹⁰ Jefe de la unidad de Extensión del MUSEF.

¹¹ Taparrabos de tela o de cualquier otra cosa
(<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=pampanilla>).

atan y aprietan el vientre con muchas vueltas que se dan con una faja ancha, gruesa y galana, llamada anacu. Esta saya o sotana se llama anacu; dejales los brazos de fuera y desnudos y queda abierta por un lado; y así, aunque dobla un poco un canto sobre otro, cuando andan se desvían y abran las orillas desde el chumpi o fajadura para abajo, descubriendo parte pierna y muslo. Por lo cual, agora que por ser cristianas profesan más honestidad, acostumbran coser y cerrar el lado, para evitar aquella inmodestia (Cobo, 1964: 238).

El *anaco* también era utilizado como objeto ritual. Los relatos de Arriaga afirmaban que los indígenas tenían una serie de “*illas, conopas, huacas, mallquis, zaramamas*” y otros, elementos a los cuales adoraban, una de las *zaramamas*, que era una especie de “madre de los cultivos” o “madre del maíz” fue descrita del siguiente modo:

(...) como una muñeca hecha de cañas de maíz, vestida como mujer con su ánaco y lliclla, y sus topos de plata, y entienden que como madre tiene virtud de engendrar y parir mucho maíz. A este modo tienen también Cocamamas para el aumento de la Coca” (Arriaga. 1964: 204).

Vinculado con el término de *anaco*, Guamán Poma hace referencia muy rápidamente a “la fiesta de *anacacuy*” (1980: 231), un ritual de las mujeres que realizaban junto al “*cusmallicuy*” (Investidura del manto). Es decir, en noviembre, mes de los difuntos o *Aya Marcay Quilla* se realizaban estas dos actividades junto con las fiestas de “*uarachicos* (primeros taparrabos)¹², *rutochicos* (primer corte de cabello)”. Los niños tenían además la fiesta de “*quiraupi churcuy* (Puesta de cunas)”. A la investidura del camisón también le llamaron “*anacucac*” (Guamán Poma, 1980: 726), *anacaco* o *anakaku* es la “investidura ritual del camisón a las mujeres” (Guamán Poma, 1980: 837). Lamentablemente, la descripción de esta festividad no es explícita, ya que

en esta fecha es el mes de los muertos y se le da más importancia a este tema junto con la imposición de las bragas y el corte de cabello.

AQSU

Los documentos escritos en la colonia difieren en la grafía de palabras que fueron trasladadas a varias investigaciones actuales, siendo varias de ellas normalizadas desde la década de 1980. Sin embargo, los documentos etnohistóricos presentan estas variaciones para referirse a objetos concretos. En la edición de Szemiński del léxico quechua de Santo Thomas el término *aqsu* tiene otras escrituras: *aqshu, acsso, axo, axso, aksu, aqshu*, entre otros y se define como “Camisa de mujer, saya de mujer, vestido de indias, el de debajo,... Acsso, o anaco vestido interior de las mujeres indias” (Santo Thomas, 2006: 52). Esta definición también se refiere al *anaco, anaku, anuku* o *anaaku* (2006: 43). A su vez, en Guamán Poma se puede distinguir este nombre como el de *acxo* denominado como falda (1980: 96). Sucesivamente, en el documento de Molina (1947) la grafía se presenta como *acsu*, aunque en la versión de 1916 el documento muestra el término de *axo*.

Cristóbal de Molina “el Cuzqueño” hace referencia al mes de noviembre, mes de los difuntos. En estas fechas se celebraba la fiesta cuando se “armaban caballeros”, que incluía la imposición de las bragas (*guarochico*). Para esta fiesta se escogían a mujeres solteras “doncellas” que salían a la plaza:

(...) salían... uestidas de vnos uestidos que llaman cozco axo y cochilliquilla y heran de edad de once y doze y catorce años. Heran de principal casta; llamauanlas ñusta callixapa; seruian de llevar vnos cantaricos pequeños de chicha, y destas puestas emparados con ella, como adelante se dira, todos vestidos como dicho es; y con los padres y parientes yban a la casa del Sol y del Trueno, a traerlas a la plaza, donde las ponían (...) (Molina, 1916: 61).

12 Para mayor referencia sobre los *uarochicos* consultar el texto: “*Ritos de paso entre los Inkas. Las wayras (guaras) o vecaras (bragas) como marcadores de poder*” de Milton Eyzaguirre en la XXVII Reunión Anual de Etnología 2013 del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Según el editor del documento de Molina, Horacio de Urteaga, el término “cozco axo” debería leerse como “*cusca acsu*” que se define como “la saya llana, el vestido llano” (Molina, 1916: 61). Por su parte, Szemiński indica que esta prenda se vestía por debajo, no teniendo en general iconografía como actualmente poseen el *aqsu* y *urku*, y que Guamán Poma asevera. Las *Coyas* (reinas) vestían el denominado *aqsu*, cuyas variaciones dependían del color y la disposición de la iconografía (*pallays* o *saltas*) y de las listas que se pueden verificar en varios de los dibujos. Con relación a la segunda *Coya* indica Guamán Poma:

LA SEGVNDA COIA (reina) / Chinbo Urma, coya: Era muy hermosa y morena... Y tenía lliclla (manta) de color amarilla y lo del medio azul oscuro y el acxo (falda) de encarnado de Maras y su chunbe (faja de cintura) de uerde muy entonada (1980: 101).

De acuerdo al relato, el uso de esta indumentaria junto con otras establecía la diferencia de “casta”. Guamán Poma realiza la descripción de las señoras reinas principales o sus parientes cercanos afirmando lo siguiente:

Capac apo mama: Estas son señoras grandes deste rreyno que son mujeres de los principales y segundas personas o sus ermanas o hijas o nietas. Son prencipalas. An de tener estrado, alombra, cogín y ábito de señora y chapín como señora principal. Y an de deferenciar todo su casta de los comunes yndias. Y ci vista camisa de pecho y faldilín, escofieta y toca, sarcillo, anillo y gargantilla, axo (falda) y lliclla (manta) como quiciere, y un paño sobre la cauesa y en el hombro otra lliclla (1980: 707).

Esta descripción está vinculada con la posición social que ocupaban las mujeres en el período prehispánico y en la primera época de la colonia,

tema relacionado con los sistemas de parentesco, sean estos consanguíneos o de alianza. Estas adscripciones biológico-sociales diferenciaban a las *Coyas* de las “yndias comunes” a partir de la vestimenta además de nombrarles con el apelativo de “Doña”, que en esa época por los relatos expuestos era determinante. Guamán Poma a su vez, con relación a los tipos de matrimonio que existieron en este período hace énfasis en el tema como debería vestirse la mujer si se casase con español y como se transformaba su “linaje”:

Y ci casare su hija con español o la viuda, no se llame doña ni se ponga el dicho áuito, cino que trayga el áuito común porque de casta buena se hizo mestiza y chola. Y se cazaren con yndio mitayo, sea mitaya, y se casare con negro o mulato, sea negra porque se tornó a más menos grado (1980: 707).

Las mujeres que pertenecían a las “principales” no podían casarse con personas que no formaban parte de su linaje, sean estos indígenas o españoles. El tema del matrimonio con individuos que no pertenecía a “su casta” era determinante, ya que se convertían en “mestiza o chola” y destruía toda la descendencia a la cual alude Guamán Poma con el término de “provincia”: “... y que no se amansebe con español ni padre ni corregidor ni comendero porque destruirá toda la prouincia estas señoras” (1980: 707).

En la actualidad el *aqsu* en el Norte de Potosí es una prenda rectangular delgada de dos piezas asimétricas que se coloca sobre la almilla. Esta prenda es elaborada en telar horizontal de piso u oblicuo con técnicas prehispánicas, alternando fibra de camélido y oveja. La iconografía es diferente en ambas partes de la pieza, lo que es una característica particular de esta prenda. En la zona de Bolívar (Sur de Cochabamba) el *aqsu* tiene dimensiones mayores similares al *urku* aimara asemejándose a una pieza cuadrangular en algunos casos, pero manteniendo la variación iconográfica entre sus dos piezas.



Tres ejemplos del uso del *aqsu* sobre la *almilla* y por debajo de la *lliclla*. Nótese la *asimetría de pallays*.



Aqsu completo, nótese la asimetría en los pallays.

Mitad de aqsu.



ANGALLO

Una de las descripciones más exquisitas sobre la ritualidad que se ofrecía en el mes de noviembre en el Cuzco durante el incario la realiza Cristóbal de Molina, quien publica su crónica en 1573, es decir 40 años después de la incursión española en la zona andina. La fiesta destinada a esta fecha era el *Capac Raymi*¹³, la fiesta principal del Sol, cuando se realizaba la horadación de las orejas, armaban caballeros, colocaban las bragas y “trasquilaban” a los postulantes. En el caso de las mujeres,

“... el sacerdote del Sol, que era el que daba en nombre del Sol los vestidos, hacia traer ante si todas las doncellas y les hacia dar a cada vna dellas vn uestido que era el axo colorado y blanco, llamado angallo, y la lliclla de lo mismo... la cual dicha ropa era asi mismo de la que se hacia de tasa para el Sol (Molina, 1916: 66).

Para el nacimiento de los bebés se celebraba una ceremonia denominada el “ayuscay” (Molina, 1916: 87) que se realizaba el cuarto día de nacimiento y que significaba poner a los bebés en la cuna llamando a los tíos y parientes. Luego al cumplir el año, se efectuaba el “*rutuchico*” conocido en nuestro contexto como “*rutucha*”. En este contexto “...cuando la criatura llegaba a un año, ora fuese hombre ora mujer” (Molina, 1916: 87) le cortaban el pelo y el “tío principal” le daba el nombre que debería conservar hasta la pubertad. Entonces, los varones celebraban la fiesta del “guarochico” (imposición de las bragas) y las mujeres el “quicochico”:

“El quicochico es cuando le uiene a la mujer la primera flor; al primero dia que le uenia hasta que se acauaua, que eran tres dias, poco mas o menos, ayunauan los dos primeros dias, sin

13 Vale la pena aclarar que Cristobal de Molina junto con Diego Gonzales Holquín (1608) son los cronistas que temporalmente ubican esta fiesta en el mes de noviembre. Para diciembre el Capac Raymi citan esta fiesta entre otros Polo de Ondegardo (1571), Pedro Sarmiento de Gamboa (1572), Josep de Acosta (1590), Ludovico Bertonio (1612), Martín de Murúa (1613), Guamán Poma de Ayala (1616), Alonso Ramos Gavilán (1621) y Bernabé Cobo (1653).

comer cosa alguna; y el otro dia le dauan vn poco de maiz crudo, diciendo que no se muriese de hambre, y estauase queda en vn lugar dentro de su cassa; y al quarto dia se lauaua y se ponía vna rropa blanca llamada angullo axo, y vnas ojotas de lana blanca; encrisnauanse los cauellos y ponianse en la caueza vna gorra que era a manera de talega; y este dia uenia el otro(tio?) mas principal y demas parientes, y ella salía a ponerles la comida y darles de beuer y esto duraba dos dias; y el pariente mas principal le daua el nombre que auia de tener, y le amonestaua y aconsejaua de la manera que auia de uiuir y obedecer a sus padres, a lo cual llamaban Conanaco, y le ofrecian lo que le parecia conforme a su posible (posición); y todos los demas parientes y amigos le ofrecian las alajas de casa que auia menester (Molina, 1916: 87).

Así, de acuerdo a la descripción de Molina, en esta fecha las mujeres usaban un *agsu* especial denominado *angallo* o *angullo axo*, prenda de color blanco o blanco y colorado. Esta prenda se relacionaría a un rito de paso en que las mujeres asumían el nuevo nombre que conservarían por el resto de sus vidas.

UCUNCHANA

El uso de la indumentaria después de la conquista estuvo determinado por el nivel social que ocupaban los varones y mujeres. Las esposas de los “Uaranga” o *waranka*, encargados de 1000 indios tributarios y de los “Pisca Pachaca”, encargados de 500 indios tributarios, utilizaban: “una camisa llana, ucunchana, un faldilín llana, mangas llana y su nananca. Y sea mujer honrrada, Y ci quiciere traer de seda o de paño, lo trayga como no sea ni mujer de español o mestizo o negro o mulato, cino que sea mujer de yndios rrico” (Guamán Poma 1980: 709). Es decir, como en otros ejemplos, la ropa demarcaba el nivel económico y social asignado al usuario ya desde la época prehispánica.

URKU

Según Gisbert se usa indistintamente el término “*acsu* (quechua) o *urcu* (aimara)” (2006:67), aunque por variantes de uso regional el *agsu* suele ser menor en tamaño con relación al *urku*, que mantiene dimensiones mayores. En la mayoría de los documentos revisados, el término *urku* u *orko* se refiere al contexto relacionado con lo macho o lo masculino; sin embargo en varios ámbitos locales actuales se usa el término *urku* como indumentaria de mujer. Money describe a esta prenda de la siguiente forma:

Vestimenta de las indias, confeccionada de bayeta de la tierra, se denomina así porque conserva en parte el unku masculino (camigeta), al cual solamente le añadieron las mangas y corte verticales en la falda para darle forma acampanada. Este atuendo se comenzó a usar después de los levantamientos indígenas de 1781 porque el gobierno español había prohibido el uso de trajes ancestrales. El color es negro en su mayoría: con bordados en los bordes de la falda o en las muñecas (1983: 223).



Medio *urku*



Uso de *urkus*. Nótese los usos del *urku* y el ancho de la prenda, además de la disposición asimétrica de las *saltas*.

Indudablemente la hipótesis expuesta sobre el nombre del *urku* puede seguir analizándose. Lo cierto es que existe en la zona de Pampa Aullagas (sudeste de Oruro) una prenda denominada *urku* elaborada en telar horizontal de piso y diferente de la bayeta de tierra planteada por Money. La vestimenta está elaborada en dos piezas unidas por el medio y luego otra vez unidas por los costados para hacer una especie de costal ancho que se colocan las mujeres, sujetado en el medio por el *tisnu* (faja delgada). La característica de esta indumentaria es que permite colocar en su interior diferentes productos por encima de la cintura ceñida porque el ancho de la prenda inclusive permite colocar animales pequeños o crías (*calluchu*), proporcionándoles calor corporal.

Existen también los medios *urku*, formadas solo por la parte inferior de la pieza sin costuras, y llegan a tener hasta cinco metros de largo. Esta prenda se usaba envuelta en torno al cuerpo en las provincias Pacajes y Aroma del departamento de La Paz¹⁴.

¹⁴ Existe un ejemplar de medio *urku* en las colecciones del MUSEF.



Uso de la almillá



ALMILLA

El término almillá es de origen español y fue adaptado a los contextos locales también como *aimilla*. Es elaborada en telar de pedal, aparato que también llegó con los españoles. Después de las luchas independentistas el espacio para la elaboración de estas telas fue Paria (Oruro), reemplazando a los Obrajes de La Paz, que desaparecieron tras la expulsión de los Jesuitas en 1767 (Paredes, 1947). Según Money: “la mayoría campesina que vivía en las regiones de Pacajes, Omasuyos, Sicasica, al haber asimilado el proceso de fabricación de telas (...) Confeccionaban la almillá (traje femenino de india)...” (1990: 143).

En algunos contextos andinos, la almillá es ropa de mujer elaborada en cuatro piezas: una superior, una inferior y dos mangas, costuradas en hombros y cintura para cubrir todo el cuerpo hasta las pantorrillas. En la actualidad es elaborada con fibra de ovino, en colores comunes como el negro, blanco o el azul desde mediados del siglo XX. Su característica singular en algunas regiones es el bordado en la parte inferior de la basta, con diseños zoomorfos y fitomorfos. En algunas regiones como Calcha, Potosí, las almillas poseen además bordados abundantes en las mangas. En otros espacios la almillá carece de diseños iconográficos. Cabe aclarar que la unión de las mangas es una herencia de contextos europeos, mientras que en los contextos locales prehispánicos las uniones eran solamente de las dos partes de una pieza, como en el *awayu* o *lliqlla*, *unku*, *aqsu*, *urku*, entre otros.

Según Bertonio esta prenda denominada “Almillá, o ropa de para abrigarfe el q anda veftido” se denominaba en aimara “laafcona” y la acción de colocarse la pieza era denominada como “laafconafitha” (Bertonio, 1984: 40). Una definición más profunda al respecto es: “Ropilla, y qualquiera cofa que vno trae de baxo para abrigarfe, como almillá, vn pedazo de grana” (Bertonio, 1984 183).

La almillá es una prenda de abrigo ajustada al cuerpo. Este aspecto también es inusual del contexto andino prehispánico, la única parte

ceñida del cuerpo era la cintura, para tal objetivo se usaban los *tisnus* o *chumpis*, cubiertos luego por las *wakas* o fajas. A su vez la definición de Bertonio se refiere a la grana¹⁵ que vendría a ser “chupica ifi” (Bertonio, 1984: 245). Adentrándonos en este término, Bertonio lo define como “Veftido de purpura”, afirmando además que “chupica o vila” se refieren al “colorado” (Bertonio, 1984: 93).

De esta manera, el término almilla es denominativo español que se define en el *Diccionario de la Real Academia Española* como “Especie de jubón con mangas o sin ellas ajustado al cuerpo” también se refiere a “Jubón cerrado escotado y con solo medias mangas, que no llegaban al codo. Se ponía debajo de la armadura” (2001: 80).

Si tomamos en cuenta la segunda definición, remitiría a una prenda masculina. En contraste, su uso en el contexto andino se asigna a la mujer, exceptuando a los niños de corta edad, quienes la usan hasta aproximadamente los 5 años. De hecho la almilla, de acuerdo a los documentos de los siglos XVI-XVIII retomados por Pezzat: “Era ropa interior, usado tanto por hombres como por mujeres. Se usaba generalmente en invierno” (2009: 31). Por otro lado, también se denominaba almilla a una pieza que se usaba como forro de la pollera, por ubicarse en la parte interna. En contextos alejados de los espacios urbanos está en proceso de desaparición.

FALDA

De las 13 definiciones del término falda que presenta el Diccionario de la RAE son pertinentes las siguientes: “Prenda de vestir o parte del vestido de mujer que cae desde la cintura”; “Parte de ropa talar desde la cintura hacia abajo...”; “Cada una de las partes de una prenda de vestir que cae suelta sin ceñirse al cuerpo” (RAE, 2001: 701)

15 Colorante de color rojo oscuro que se obtiene de la cochinilla “(...) Paño fino usado para trajes de fiesta... que es de color rojo intenso un abrigo grana”. (<http://es.thefreedictionary.com/grana>).



Uso de falda de color rojo y polleras con pliegues horizontales

En el contexto actual se confunde mucho a las mujeres de pollera y de falda. Esta segunda indumentaria no posee los pliegues horizontales o bastas comunes de las polleras y fundamentalmente es utilizada por mujeres jóvenes y solteras. Las polleras en los espacios urbanos son utilizadas como un indicador de cambio social, puesto que se usan en tela importada a diferencia de las polleras rurales elaboradas con lana de oveja y con tela de bayeta de la tierra. Para Bertonio la falda se traduce como una prenda, vestido o la cola que usaban las mujeres españolas, las cuales deberían tener a una “sirivienta” para que la cola no se arrastre. “Falda de veftido, o cola que arrastra, Ifi llumppani, Llumini, Pichaur” (Bertonio, 1984: 238).

SAYA

En varias definiciones se considera a la ropa de mujer como una saya que se elaboraba en telares de pedal. Según, Paredes la vestimenta que utilizaban los indígenas era inapropiada para el uso diario, la implementación de Obrajes en la ciudad de La Paz generó el uso de nuevas prendas: “Los indios de la localidad comenzaron a mejorar de traje, adoptaron desde entonces el uso de calzones de esos géneros y las mujeres sayas de bayetas” (1947: 35). Con relación al término saya Money afirma que “(...) la moda femenina requería de un entreferro duro para el acolchonamiento de las sayas polleras acartonadas” (1990: 144).

“...era una especie de falda con pliegues acolchonados, se confeccionaba con una tela exterior, fina y de colores (generalmente importada), luego, un medio forro de cordellate o bayeta de la tierra telas que se hacían en los Obrajes... y por último estaba el forro de tocuyo o tela de algodón. La saya se ajustaba a la cintura con una especie de cinta de colores llamados “Ataderos de saya”, los pliegues en la parte cercana de la cintura eran más menudos como de las actuales polleras de las “Cholitas Paceñas” (Money, 1983: 121).

Para el siglo XVII la saya, prenda que llegaba a los tobillos, se elaboraba con telas de paño, perpetuán, raso y tafetán. Una centuria después las sayas comenzaron a acortarse, de ahí es que el Dean de la Catedral Gonzales Pabón llamó la atención a las mujeres paceñas que subieron el largo de las polleras hasta descubrir las rodillas. En este mismo período las mujeres chuquisaqueñas eran más discretas, utilizando la saya “*hasta pasada la media pierna*” (Money, 1983: 129).



Manqancha, enagua o centro de diferente material



POLLERA

De acuerdo a la definición de la RAE la pollera es una: “Falda que las mujeres se ponían sobre el guardainfante¹⁶ y encima de la cual se asentaba la basquiña¹⁷ o la saya... Falda externa del vestido femenino”. Money afirma que para el siglo XVII se usaban: “Los faldellines llamados también polleras se confeccionaban de paño de cuenca... Paño de Quito, raso o raza y paño de castilla” (1983: 122). Los faldellines estarían amarrados con adornos de oro y plata, aunque los mismos también son descritos en el *aqsu*.

Conforme a la descripción de Money, la pollera actual sería una derivación de los faldellines y sayas de la época colonial¹⁸. Según Paredes (1947), pronto se comenzaron a realizar este tipo de trajes en los Obrajes, donde la presencia de telares españoles se hizo masiva ante la demanda de los pobladores en América que asfixiaron la producción española en el siglo XVII.

16 Para mayores detalles de la pieza ver el acápite ¿Qué hace pollera a la pollera? Una hipótesis material.

17 “Basquiña es un tipo de falda o saya usada en España por la mujer en ceremonias, actos religiosos y para salir a la calle, desde el siglo XVI al XIX. Está confeccionada con muchos pliegues en la cintura que producen un abultado vuelo en la parte inferior; en su origen se colocaba sobre los guardapiés ser de color negro” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Basqui%C3%B1a>)

18 Para una discusión sobre el tema, ver Villanueva, en este mismo volumen.



Pollera de bayeta en color verde junto a *urku* transformado en pollera



El término se ha extendido en gran parte del continente Americano, en especial los países de habla hispana. En Bolivia se usa en el ámbito urbano para distinguir a las mujeres migrantes rurales de diferentes generaciones, que usan esta prenda sustituyendo al guardainfante con la *manqancha*, conjunto de enaguas o centros colocados para abultar la prenda. Las variaciones de la calidad de la tela, la cantidad y dimensiones de las bastas horizontales, junto al espacio de desenvolvimiento social, permiten distinguir el poder económico de las mujeres que usan pollera.

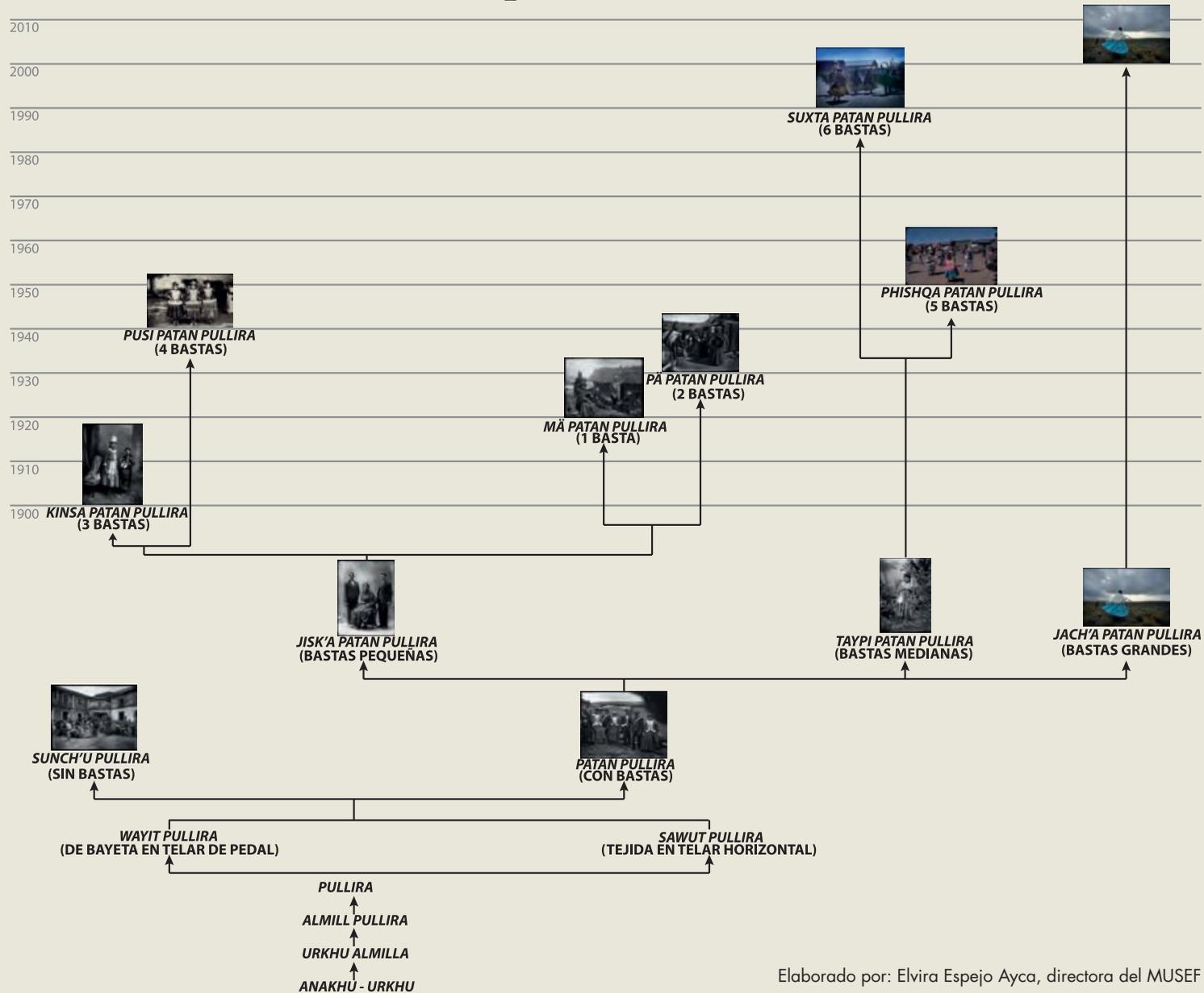
CONCLUSIÓN

La transformación cultural ha provocado la apropiación de términos que en su momento fueron foráneos, como las palabras almilla, falda y pollera, provocando el olvido sistemático de los términos que describían la indumentaria indígena que actualmente tiene como vigentes a palabras como *anaco*, *aqsu* y *urku*, cuya estructura se ha transformado con el paso del tiempo; otros ejemplos de este fenómeno se dan en prendas como la *chuspa*, cuyo denominativo quechua ha ocupado casi todos los espacios lingüísticos aimaras.

El uso de términos de diferentes contextos locales provocó en el contexto colonial y actual la simplificación de la lexicografía. En la actualidad el uso de la palabra pollera sintetiza un cúmulo de interpretaciones económicas, migracionales e identitarias muy complejas. Usualmente se cree que el término pollera se identifica plenamente con el concepto de indígena, cuando las variaciones con relación al uso de la vestimenta de mujer pueden ser abordadas desde conceptos como *aqsu*, *urku*, almilla o falda.

Los términos se emplean y se adecuan a cada particularidad histórica y regional, de este modo cada palabra tiene más de una definición y uso que varía de región en región, como el uso de la almilla o la pollera, por ejemplo. Esta reflexión podría servir como punto de partida para analizar con mayor profundidad el uso de las palabras y su contenido social.

Sistematización de la *pullira* en el área rural y nomenclatura en aimara a partir de sus características técnicas



El devenir de las cholos

Cleverth C. Cárdenas Plaza¹⁸

PRELUDIO

El descendiente de un fotógrafo de mucho renombre, cuyas fotos forman parte de este catálogo, alguna vez refirió que fue a la casa de una familia de “élite” a entregar una foto de 1920. La foto de referencia era un retrato de los antepasados de esa familia, donde abundaban las personas y los detalles, el fotógrafo la había ampliado considerablemente. La familia lo recibió con fanfarrias, porque la entrega de la fotografía era como la entrega de una certificación de nobleza que representaba su antigüedad. Cuando todos contemplaban la foto, no pasó desapercibida una chola que estaba sentada en medio del grupo familiar. Un miembro de la familia no pudo evitar exclamar – ¿Y por qué habrán dejado que la sirvienta se siente al medio? – ignorando que se trataba nada menos que de su bisabuela. Anécdotas como ésta, inundan las historias de las familias de “élite”, que aunque quieran rastrear sus linajes en Europa, si son bolivianas siempre encontrarán unas polleras colgadas de su árbol genealógico²⁰.

Así, se podría estar de acuerdo que desde la cuarta década del siglo XX, quizá antes o un poco después, se redoblaron los esfuerzos por borrar la memoria de las cholos y los indios de la familia. Naturalmente eso coincidió con la elaboración del discurso moderno boliviano²¹ que entre otras cosas

culpaba a los cholos e indios de las desgracias nacionales²². Y es que las polleras españolas que usaron las criollas y las mestizas desde el XVIII, comenzaron a ser símbolo de pertenencia étnica y paulatinamente fueron convirtiéndose en la vestimenta de las cholos.

Los *urkus* y las *aimillas*, entre otras indumentarias femeninas, fueron y son los vestidos femeninos originarios de este lugar del mundo²³. Sin embargo, las polleras españolas formaron parte de la vestimenta de las mestizas y luego por las indígenas en el transcurrir del siglo XVIII y XX. De un modo u otro, las polleras, en tanto vestido español, significaron a mediados del siglo XIX e inicios del XX el modo de modernización de las mestizas paceñas, y seguramente en ese sentido pasó hacia las indígenas recién arribadas a la ciudad, quienes comenzaron a usarlas emulando o tratando de indicar su incorporación a la ciudad. Es cuando el vestido pasó a las provincias y se lo comenzó a considerar una vestimenta indígena.

No es extraño que ya en los pueblos intermedios y en las comunidades se lo reprodujera, pero con los materiales propios del lugar. Así la bayeta, hecha de lana de camélidos y de oveja, comenzó a reemplazar a las telas de chifon o piel de durazno e incluso al terciopelo de las polleras urbanas; y se confirió a la pollera, vestido español, un carácter étnico, empleándose

19 Investigador del MUSEF.

20 Antonio Paredes Candia citando a un amigo decía algo parecido: “no escarbe tanto, don Antonio, en el árbol genealógico del boliviano más pintiparado siempre hay una pollera flameando” (Paredes Candia, 1992: 33).

21 Aunque como lo señala Dussel (2007) el discurso modernizador comenzó con la colonia porque allí se sentaron las bases de la modernidad, en el caso boliviano el discurso modernizador más occidentalizado que tomó medidas de hecho se comenzó a realizar inmediatamente superada la Guerra Federal (1899) y tuvo su apogeo en los primeros 30 años del siglo XX.

22 La pregunta es cómo los cholos y los indios podrían ser responsables de la pérdida del mar o la pobreza del Estado sino administraban lo público y mucho menos estaban en instancias de definición.

23 Para una discusión más amplia ver Eyzaguirre, en este volumen.

indistintamente entre *aimillas* y *urkus*. Posteriormente, no importó la tela del vestido ni el diseño o la riqueza de sus telas: la pollera significó en el sentido común urbano una declaración de pertenencia étnica.

Esta reflexión está sustentada en algunos principios latourianos (2008) que posibilitan mirar de un modo diferente los objetos del Archivo Central del MUSEF. En tal sentido, es necesario reflexionar sobre por lo menos dos niveles de significación y producción de sentidos sociales: el de las fotografías como objetos y el de la vestimenta de las personas fotografiadas. Ambos niveles ponen en evidencia las complejidades de su concreción y su interacción. Aunque es difícil reconstruir históricamente sus interacciones, es posible imaginar cómo estos objetos interactuaban con sus colectivos.

Volviendo a las fotos, cuando se contempla las polleras es posible notar que las mismas no se “auto representan”. Concretamente, en el caso de este catálogo, no se fotografía a las polleras, se fotografía a las portadoras de las polleras. De ese modo las polleras, es decir, los objetos, producen al sujeto: la chola. A diferencia del hombre, que puede camuflar su identidad cultural, la chola exhibe o se le atribuye una identidad por medio del objeto. Como Paredes Candia (1992) señala, aunque de un modo muy conflictivo, la chola ya no representa una identidad étnica o una adscripción cultural, representa la mayor de las veces una moral. En ese sentido, Paredes ilustra cómo el sustantivo se transforma en adjetivo “calificativo” (Toranzo R., 1991) y desde su uso se puede ejercer un poder sobre la persona. Entonces, aquello del “cholo proceder”, ese estereotipo sobre la desconfianza de los cholos, terminó situando la palabra como adjetivo y obviamente a la mujer que usa las polleras, la más visible en relación a todos los estereotipos, como la directa aludida.

Las polleras se nacionalizaron hacia la década de 1980, cuando el Estado no podía seguir rechazándolas o esperando su extinción, recurrió a un viejo truco: puso a la vanguardia de las polleras paceñas a las cholas de principios del siglo XX, calificándolas como las “auténticas cholas”, nuestras antepasadas empolleradas, pero rechazando implícitamente a las cholas contemporáneas. Ulteriores reflexiones las emparentaron con las cholas que

bailan en el Gran Poder, proponiendo un tránsito indoloro y nada colonial. Como bien señala Silvia Rivera (1996) nuestra sociedad además de “machista” y pigmentocrática, mediante la huella prolongada del colonialismo interno, ha ido moldeando inclusiones/exclusiones a la vez étnicas y genéricas que erosionaron los antiguos poderes simbólicos y sociales detentados por las mujeres indígenas. Con todo, a pesar de la presencia de las polleras como el mayor símbolo de lo local, la relación con ellas tiene modos contradictorios.

Por ese motivo, se propone considerar a las fotos y a las polleras en su transcurrir temporal e histórico, es ahí donde se constituyen en objetos con la capacidad de producir agenciamiento vinculado al prestigio o la pérdida del mismo, y ello ocurre cuando están en su posición más activa y en su momento más “pasivo”, si es que hubiera tal cosa. Claramente las fotos narran historias que se guardan en los archivos familiares²⁴, pero ¿qué pasa cuando esas fotos de familia, con pocos datos de referencia, pasan a formar parte de un Archivo Fotográfico? Ese paso normalmente tiene la mejor de las voluntades: conservar y preservar fotos que de otro modo se desintegrarían por medio de su deterioro y su circulación cerrada dentro un ámbito familiar, termina por configurar un tipo de archivo sin memoria. Se produce la primera sensación de extrañamiento y la foto, por medio de su riqueza de imágenes, pasa a narrar otras historias. Ya no narra las historias familiares, aunque podría seguir haciéndolo, sino forma parte de la historia nacional o en su defecto la historia de la vida cotidiana. Esto es lo que sucede con las fotos de este catálogo.

En tal sentido y viendo el complejo panorama que este desafío ofrece, primero, se repasará sucintamente cómo influencia el contexto colonial, cómo aparecen y significan las fotos. Posteriormente, se realizará un breve estado del arte de los estudios sobre de la chola paceña, y finalmente se examinará las implicaciones sociales de las polleras a lo largo de la secuencia histórica que presenta la colección fotografías.

24 Armando Silva (1998) tiene un trabajo interesante sobre los álbumes de familia.

MARCO INTRODUCTORIO

Colonialidad

Desde la colonia y tras su creación republicana, Bolivia vivió una serie de contradicciones que solo se pueden explicar a partir del conflicto franco y soterrado en el que convivieron –fundamentalmente mediado por relaciones coloniales muy marcadas– indígenas y españoles o criollos, además de un sinfín de identidades raciales y sociales emergentes entre ambos polos. Así, se produjo un debate por demás intrincado, si se considera que en ese proceso se gestó y comenzó a perpetrarse lo que Aníbal Quijano (1999) llamó la “colonialidad del poder²⁵”, tesis apoyada por muchos pensadores latinoamericanos (Lander, 2000; Walsh, 2002)²⁶. En la definición de la colonialidad, Quijano se detiene en tres condiciones fundamentales: el problema de la clasificación de las diferencias desde la idea de raza, la articulación de toda forma de producción para el capital y el proceso instrumentalizado de clasificación, desclasificación y reclasificación social.

En el mismo sentido, cuando de racialización se habla Hall (1997) devela el mecanismo discursivo que hay detrás de ella: “En un intento por trazar la línea de la determinación entre lo biológico y lo social, el cuerpo se volvió en el objeto tótem y su propia visibilidad, la articulación de la naturaleza y la cultura” (1997: 445). Pero algo más: raza es el aporte de la colonia española al mundo. No existe ese concepto antes de la colonia española, por lo tanto la raza que emerge en esta tierra pasó a formar parte del vocabulario mundial y se constituyó en un patrón de dominio (Dussel, 2007; Quijano, 1992; Quijano, 1999). Es decir, el propósito de la colonialidad es racializar las relaciones para alcanzar objetivos económicos en segundo término, lo que significa que la dominación en Bolivia y en el mundo no solo se da para dominar simbólicamente a las culturas, sino para legitimar la extracción del excedente.

25 Definida como: “la parte invisible y constitutiva de la ‘modernidad’ (1999).

26 Los que trabajaron el tema en publicaciones concretas fueron: Edgardo Lander, Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez.

Las élites obtusamente racistas construyeron su imagen a partir de la negación del indígena, del mestizo, del cholo y del afroboliviano. Hasta mediados del siglo XX los únicos que tenían legitimidad ciudadana eran los “blancos”, de preferencia adinerados. Ellos llegaron a sugerir que Bolivia era un país de indios, añoraron, quizá por generaciones, el momento de salir del país para vivir plenamente la cultura occidental, especialmente la europea, para ellos el indígena es “(...) declarado impermeable a la ética; ausencia de valores, pero también negación de los valores. Es, nos atrevemos a decirlo, el enemigo de los valores. En este sentido, es el mal absoluto” (Fanon, 1963:3). En este escenario, las élites bolivianas, aliadas al poder capitalista internacional, veían a Bolivia solo como un espacio para extraer riqueza y donde jamás debían aportar para el “desarrollo” de un Estado-nación, puesto que este no correspondía a sus expectativas ni a sus horizontes de vida, en consecuencia, fue necesario mantener a los indígenas y mestizos marginados y postergados, negándoles toda posibilidad de réplica. Es decir, su odio por lo originario y la exclusión sistemática desde el aparato estatal, tuvo también un fin práctico: mantener sus sistemas de privilegios dentro del Estado que ellos mismos construyeron sobre la base de exclusiones.

Como Carlos Montenegro ([1943] 1994) sostiene en *Nacionalismo y coloniaje* esa élite jamás sintió amor por esta tierra, su único fin era el poder para explotarla y lograr el sueño americano, de sus ascendientes, acumular riquezas y marcharse al occidente, a la civilización. Esa actitud, a la que se denominará aquí como de animadversión a la tierra y que Montenegro llamó la anti-patria, hizo que lleguemos al punto que se vive en la actualidad.

Fotografía

Ese extraño objeto tecnológico, la fotografía en tanto imagen analógica, funciona a partir de la conjugación de un sistema mecánico, óptico y químico y reproduce aquello que se le pone en frente. Luego, aparece como un artefacto que reproduce fiel e imparcialmente la vida social, pues los propios objetos son los que dejan huella en el negativo (Kaczan, 2013)²⁷. Hay una huella de datos que aparece como objetivadora de la realidad, de este modo siempre se piensa que la imagen es la mimesis de la “realidad”.

27 Aunque actualmente no hay proceso químico en la cámara digital, salvo el que propicia la luz.

Por todo lo anterior, la fotografía sirvió para construir un pasado cholo “decente”, tal como veremos más adelante, pero también sirvió para encubrir el pasado y la realidad. El poder del documento fotográfico requiere que se lo trabaje con cuidado, no solo por su delicadeza material, sino porque es fácil montar un pasado y desmontar otro. Precisamente, la exposición de este catálogo, trata de un desmontaje de la tradicional forma de ver las fotos cholas e implica una mirada crítica sobre el Archivo Central del MUSEF. La ausencia de fotografías de cholas de todo el territorio nacional y de todas las épocas, obligó al equipo a reconsiderar el interés inicial de presentar una exposición de fotos de cholas en Bolivia, a una que solo considere las cholas en La Paz. Simplificando la descripción, es pertinente aclarar que el Archivo Fotográfico del MUSEF resguarda por lo menos dos tipos de registro de imágenes: las fotos familiares y las de documentación²⁸.

Respecto a las fotos familiares se puede asegurar que fueron tomadas como parte de las memorias de eventos de trascendencia familiar y local, muchas veces festivos. Varias de estas fotografías llegaron al MUSEF a través de la adquisición y donación de los mismos fotógrafos, por esta razón muchas piezas no tienen datos. El tránsito de las fotografías cuyo destino era el álbum familiar, del estudio fotográfico, al Archivo fotográfico proporcionó a la institución negativos de familias desconocidas, negativos desnaturalizados que por el artificio de la investigación pueden ofrecer nuevos sentidos, aunque distantes del álbum de familia. Obviamente, se asume que las copias hechas en su tiempo formaron parte de las memorias familiares. Sin embargo, el archivo del fotógrafo tiene series completas y muchas veces desconectadas, registrando muchas veces la situación del fotógrafo, más que las historias de familia. Por la carencia de datos no se advierte el vínculo filial, no se siente el vínculo afectivo, pero si se registra algo de la época.

Por otro lado, las fotos de documentación fueron tomadas por fotógrafos o profesionales que procuraban documentar situaciones de la vida cotidiana y momentos trascendentales como marchas, rituales y desfiles. Las

fotografías que presenta este catálogo desde 1970, corresponden al registro de etnógrafos, antropólogos y documentalistas, aunque paradójicamente carecen de datos como por ejemplo el nombre de las retratadas, no obstante si contienen información abundante de lo que está ocurriendo en el entorno de la foto (un desfile, un festival, una marcha de protesta), de este modo las fotos documentan y preservan la memoria de acontecimientos pasados.

Este panorama se complejiza un poco más porque para que esta documentación fotográfica pueda decir algo, se optó por hacer una búsqueda exhaustiva de fotografías que retratan a mujeres vistiendo polleras. Las polleras convocan a un debate amplio, en efecto si se agudiza la observación en el objeto se puede asegurar que las materiales, los diseños, las bastas, las enaguas brindan mucha información del entorno social. Toda vez que la moda no es ajena a los cambios por el contrario atestiguan los cambios económicos, las transformaciones de la sociedad y sobre todo permiten ver los cambios de algunos roles o el concepto que una sociedad tiene de sí misma.

Una última fuente de complejidad y dificultad es técnica, pues contemplar las polleras y la moda en fotografía imposibilita comprender muchas sutilezas y mensajes enviados por los materiales. En muchas ocasiones es difícil acceder a una descripción completa de aquello que hace a su materialidad como ser la importación de telas, influjos exteriores sobre telas y diseños y el mercado de la moda porque simplemente no existen investigaciones de economía nacionales detalladas sobre este tema. Pero además la fotografía, sea en blanco y negro o a color, no permite descubrir las sutiles diferencias entre el chifon, la piel de durazno o el velo de ángel. Una descripción de las polleras fotografiadas confundiría el tipo de las telas y los diseños, por ello se optó por hacer unas referencias lo menos tergiversadoras posibles.

28 En el texto dedicado al Archivo Fotográfico del MUSEF se detalla además si las imágenes que se resguardan son negativos de vidrio, de acetato, película, diapositivas, papel fotográfico, impresiones digitales, archivos digitales en TIF, JPEG, etc.

Polleras y cholos

Entonces, el análisis de las fotos de mujeres de pollera puede brindar información sobre la historia nacional y sus transformaciones. Al respecto, por lo menos, se visibilizan dos elementos de distorsión y/o complejización: el “colonialismo interno” y la simultánea presencia de subjetividades diferentes usando las polleras.

El colonialismo interno se constituye en un elemento de distorsión porque si solo se tratara de un vestido común y corriente es posible leer la complejidad de su uso, los materiales y su historia en relación a una cadena operatoria. Empero, las polleras vienen signadas, ya que por su intermedio se atribuye pertenencia étnica o cultural, un tipo de adscripción estereotipada que inmediatamente ofrece información sobre condición social y posibilidades económicas. De ese modo, a las portadoras de las polleras les resulta difícil no pensarse discriminadas, también es complicado demostrar su verdadera condición económica porque las polleras, en tanto objetos, informan de un estereotipo aunque fuere a manera de espejismo. Falsamente se estableció este estereotipo tradicional: la mujer de pollera en el sentido común ciudadano boliviano es una mujer pobre y con un nivel cultural bajo. Pero, tal concepto informa más sobre los temores y los modos de encubrir las propias deficiencias de esta clase media que sobre la autenticidad de los sujetos descritos (Irurozqui, 1984).

La revisión minuciosa del Archivo, también, evidenció que no existe un tipo de chola estable a lo largo del siglo XX. Al contrario, es posible advertir que las cholos en el transcurso de nuestra historia se hacen visibles en diferentes espacios y, por consiguiente, se puede afirmar que existen muchas formas sociales de ser chola o vestir polleras. Las más llamativas, a riesgo de simplificar la descripción de la complejidad de lo social, son tres: las cholos que se ven en diferentes espacios del área rural, las que se fotografían en los pueblos intermedios y, sobre todo, las cholos de la ciudad. Por supuesto, en cada espacio se pueden advertir diversas formas de hacerse presente, a pesar de esta tipología. Así, es posible ver cholos rurales en las ciudades, y cholos de pueblo en el área rural y viceversa.

Por otro lado, no es lo mismo una chola del pueblo de Umala respecto a una de las minas o de los pueblos de los valles intermedios del territorio paceño; ello se hace mucho más evidente cuando se compara a las cholos “rurales”, no es lo mismo ser chola paceña en los Yungas o en Achacachi. De modo tal, que una clasificación solo serviría como posibilidad didáctica, pero no como una completa descripción de las cholos, la sociedad boliviana o la “identidad” porque la circulación, el devenir siempre puede revelar otros rostros. Por eso, decir chola paceña no equivale a nombrar una identidad primaria, al contrario, la chola escenifica una diversidad de modos de serlo y de coexistir en el territorio departamental. Para continuar nuestro análisis, es preciso establecer que las únicas cholos que mencionaremos serán las que pertenecen al departamento, pero sobre todo aquellas que aparecen en nuestro archivo fotográfico.

De aquí en adelante se pretende narrar el transcurrir de las polleras desde la descripción de varios escenarios: primero un breve estado del arte respecto a la presencia de las cholos en los museos. Luego haremos una descripción del devenir histórico al lado de las fotografías y aquello que informan, pues esta discusión no trata sobre lo cholo en abstracto, sino sobre lo cholo en las fotos del Archivo Fotográfico del MUSEF.

EL MUSEO DE LAS CHOLAS O LA NACIONALIZACIÓN DE LAS POLLERAS: UN ESTADO DEL ARTE

No hay nada más consagrado que aquello que se exhibe dentro de un museo, su misma puesta en escena, implica un tipo de reflexión sobre el valor de esa muestra para la colectividad. Los museos no solo tienen la responsabilidad de coleccionar, preservar y presentar bienes culturales y naturales, sino particularmente exhibir el espectáculo de lo propio, es decir lo nacional. No resulta extraño, entonces, que fuera el presidente Andrés de Santa Cruz quien ordenó la creación del primer Museo Público Boliviano en 1938. De dicho museo que debía mostrar minerales, biología

y restos arqueológicos²⁹ se desprendieron posteriormente las colecciones y patrimonios de muchos de los museos actuales.

No es nada casual que en la primera reflexión derivada de esta exposición de fotografías, en términos de antecedentes, se haya pensado en la *Sala de la Chola* de los museos municipales de La Paz. Sin duda esta exposición fue importante porque reveló y escenificó el modo cómo la chola paceña debía entrar en la memoria nacional y esa construcción pionera es clave para comprender cómo desde instancias públicas se construye la memoria. En el afán de narrar lo nacional, el Museo Tambo Quirquincho³⁰ asumió la responsabilidad de proponer una sala sobre *La pollera paceña*³¹. Evidenciando la necesidad de narrar el pasado urbano, pero además conociendo que era casi imposible ocultar a la chola paceña, la exposición decidió nacionalizar las polleras, enfatizando la atención en las polleras y no en la identidad cultural chola (Murillo, 1982). Parece evidente que el sustantivo cholo, como se reflexionará más adelante, pasó a convertirse en adjetivo y, por lo tanto, resultaba políticamente correcto mencionar polleras en lugar de cholas (Toranzo, 1991)³².

Lo interesante de esta exposición fue que se atrevió a decir que la chola pertenece a nuestro pasado, algo impensable para la década de 1980, otro mérito de la muestra fue el descubrimiento de las fotografías de don Julio Cordero, quien pasó a constituirse en el fotógrafo más famoso de Bolivia. Desde 1984 esta sala comenzó a visibilizar su idea sobre las cholas, llegando, incluso, a convertir esa idea en régimen de verdad.

29 De la consolidación de ese primero museo nació el Museo Nacional de Arqueología en 1960.

30 El 19 de enero de 1984, durante la presidencia de Hernán Siles Suazo, el Honorable Congreso Nacional promulgó la Ley N° 592 que disponía que la Alcaldía Municipal de La Paz restaure el Tambo de Quirquincho.

31 Sabemos que después de 1984, cuando el Tambo Quirquincho fue restaurado se pudo hacer una exposición; posteriormente la misma se trasladó entre el 2006 y 2007 al Museo Costumbrista con muchos arreglos y aditamentos como sala temporal, se la volvió a reinaugarar con una mejor museografía y como sala permanente el 2005 y en febrero de 2015 se la desmontó. El Museo Costumbrista prepara una reinauguración para el mismo 2015.

32 Un conflicto similar atravesó el trabajo en equipo al organizar la exposición, siempre es más fácil hablar de las polleras que de las cholas.

Construir esta sala implicó tomar partido sobre qué chola presentar en esta construcción de “lo paceño”, se optó por mostrar a aquellas que estaban documentadas en archivos oficiales. Por consiguiente, se expusieron retratos y vestimenta de cholas económicamente solventes de principios del siglo XX³³. En un intento de ver a las cholas contemporáneas como productos de un pasado nacional, los museólogos asumieron el rol de apólogos atávicos en procura de legitimación. En tal sentido, se exhibió la antigüedad de la chola y se resaltaron sus rasgos de nobleza pasada: calzando botas, cholas pertenecientes a las élites económicas, cholas criollas y mestizas atiborraron la exposición. Las mantas de manila y polleras importadas conformaron un mensaje claro: celebramos a las cholas del pasado. El lado oscuro de esta aserción tenía que ver con mirar con desconfianza a las cholas contemporáneas, las indígenas y las del pueblo.

En efecto, las cholas buenas eran las “de antaño” o las “decentes”, aquellas que se fotografiaban con Cordero o cualquier otro fotógrafo clásico y que, por supuesto, tenían mucho dinero. Las otras, las cholas medianas e indias, no fueron consideradas dentro del escenario de la choledad nacional. Esta idea se preserva, con pocas variaciones, hasta la actualidad.

Entonces, cuando aquí se hace referencia a la *Sala de la Chola paceña*, se identifica al modo por el cual se presentó a la chola para la ciudad. Ella gracias al poder de la fotografía fue ostentada prístina, nívea, usando corsé y luciendo una elegancia victoriana. Los visitantes salían preguntándose ¿por qué en la actualidad no hay cholas tan finas? El artificio de la sala hizo muchas veces que las propias cholas acudan a sus imágenes para ganar cierta legitimación o, en última instancia, para informarse sobre el sentido de aquello que portaban. Mostrando así que el poder de la letra publicada o la fotografía expuesta en el Museo, podía transformar o intervenir en las certezas de aquellos que conservaban de modo oral sus tradiciones³⁴.

33 La principal fuente de consulta fue, sin duda, el archivo fotográfico de Julio Cordero, probablemente la mejor colección del siglo XX.

34 De ese modo, se daba la interferencia del mundo letrado en el mundo oral, algo que M. Lienhard llamó la fetichización de la escritura (Lienhard, 1992).

Resulta interesante detenerse en el tipo de producción intelectual que se elaboró sobre las mujeres de pollera, aquella que de un modo u otro se vincula con la *Sala de la Chola*. En una paráfrasis que Bhabha hace de Gellner se puede comprender cómo opera esta lógica: “el lenguaje de la cultura y la comunidad está equilibrado sobre las fisuras del presente transformándose en las figuras retóricas de un pasado nacional” (Bhabha, 2000; Gellner, 1997). En consecuencia, se propone que los autores de los libros explicados adelante, están mirando el pasado desde su presente y tratan de moldear la memoria con el fin de obtener un pasado de polleras orgullosas y no de polleras indias o populares. Esta exposición terminó produciendo un tipo de sujeto social que inspiró reflexiones ulteriores. Aquí se considerará al menos tres libros relacionados a la retórica de esta exposición los de Gonzalo Iñiguez, David Mendoza y Josemo Murillo.

El libro titulado *La pollera (investigación social e histórica)* de Josemo Murillo Vacarrea transcribe una presentación del autor en el “Seminario sobre el uso de la pollera en Bolivia” que se hizo en 1980 y es por tanto un antecedente de la exposición. El autor sostiene la tesis de que las polleras son resultado de nuestro mestizaje, el mismo que es una condición humana universal y que, por lo tanto, cambiar y hacer desaparecer las polleras involucraría un cambio social muy grande³⁵, posibilidad que el autor ve como inviable. Al contrario postula que la: “pollera simboliza el crecimiento de una fuerza social, su influencia en el conjunto colectivo y la génesis de un fortalecimiento total” (1982: 30). En síntesis, por intermedio de este libro es posible advertir que este intelectual, vinculado en su momento al debate del mestizaje de la década del 80, se adscribió a la moda intelectual que impulsó el Museo de la pollera, viéndola como la vestimenta mestiza por excelencia. En tal sentido, el texto postula el mestizaje cultural como lo constitutivo de la sociedad boliviana.

A diferencia de las cholos, el autor ve a lo indígena como representación de lo atrasado, de hecho sostiene que la mujer indígena cambió “... la arcaica ‘anacu’ y su manta de ¿lliclla?, e imitó a la ‘chola’ en el uso de polleras con

pliegues y en número de dos o más, y de una manta llamada al principio ¿rebozo?...” (Murillo, 1982: 20). Evidenciando que para él la pollera es un símbolo de modernización y frente a él, no puede darse lugar a críticas; mientras lo indígena, en su discurso sobre las polleras, es del pasado arcaico. Lo verdaderamente interesante de Murillo es que trata a esta prenda como un objeto capaz de producir agenciamiento, aunque desde sus propios estereotipos, cuando sostiene que:

(...) la pollera no es el mero objeto de una costumbre (...), ni se reduce a ser un objeto acumulado por la tradición, como ocurrió con los indumentos de otros pueblos ajenos a nuestro continente, sino que simboliza el crecimiento de una fuerza social, su influencia en el conjunto colectivo y la génesis de un fortalecimiento total. O sea que la pollera es lo representativo de la cultura de uno de los grupos más decisivos dentro de la sociedad nuestra. (Murillo, 1982: 30).

En efecto, para Murillo las polleras son las que terminaron haciendo a la chola e hicieron evidente al grupo pujante y creciente. No solo se refiere al cholaje, sino a la fuerza de producción y crecimiento que sus diferentes oficios posibilitan; frente a una élite que se ufana porque no trabaja con las manos Murillo postula y enaltece la pujanza del mundo cholo. El autor se detiene en las polleras y ve sus potenciales, no solo significativos o simbólicos, sino el poder de producir sentido por sí misma.

Influido por la exposición mencionada, en su obra *La Chola paceña*, Gonzalo Iñiguez sostiene que hay tres tipos de cholos: la decente, la media y la india (Iñiguez, 2002). No obstante, su taxonomía se aferra a la mera descripción de la chola decente y olvida, quizá intencionalmente, a las otras, no es casual que el autor del prólogo de ese libro, Jaime Martínez-Salguero, insinúe que para Iñiguez los vestidos de las otras cholos son menos “evolucionados” respecto al atuendo de la chola decente. Iñiguez ilustra abundantemente su libro con fotografías extraídas de la *Sala de la Chola* del Museo Tambo Quirquincho, la mayoría corresponde a cholos urbanas y de élite.

35 El autor se postula a sí mismo como defensor de las polleras y las cholos.

La transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña

Hitos históricos

1900

Traslado de la sede de gobierno a La Paz, epílogo de la Guerra Federal (1899). Guerra del Acre (1902-1903).

1910

Franz Tamayo se pregunta si es tarea del Estado "moderno" integrar, civilizar y ciudadanizar a indios y cholos en su Creación de la Pedagogía Nacional (1910).

1920

Golpe de Estado de Bautista Saavedra, levantamientos indígenas en Jesús de Machaca y Achacachi, seguidos de una dura represión (1921).

1930

Guerra del Chaco (1932-1935) y Escuela Ayllu de Warisata (1931-1940).

1940

Masacre minera en Catavi (1942). Congreso Indígenal (1945).

Ciudad



Pueblo



Campo



Las fotografías de este catálogo permiten observar la transformación de la vestimenta de las mujeres de pollera en La Paz a lo largo de 115 años, marcados por hitos históricos. Además, se advierte las variaciones de acuerdo a cada espacio poblacional: ciudad, pueblo y campo.

1950

1960

1970

1980

1990

2000

2010

Revolución Nacional y sus reformas (1952): Nacionalización de las Minas, Voto Universal y Secreto, Reforma Agraria (1953) y Reforma Educativa (1955).

Apertura de las dictaduras, sobresale la de Barrientos que inició el Pacto Militar Campesino (1964).

Guerrilla de Ñancahuazu (1967).

Golpe de Estado de Bánzer (1971) e inicio del Plan Cóndor.

Transición a la democracia y promulgación del D.S. 21060 (1985).

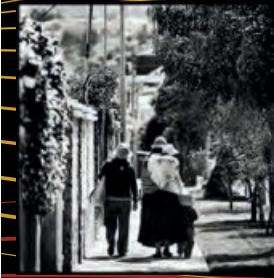
Primera Marcha de los pueblos Indígenas de Tierras Bajas denominada Por el Territorio y la Dignidad (1990).

Consolidación de la privatización de las empresas estatales (1993 - 1997).

Guerra del Agua (2000) y Guerra del Gas (2003).

Aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado (2009).

Fundación del Estado Plurinacional de Bolivia (2010).



Evidentemente, para el autor las cholitas decentes eran representativas de la ciudad y las sitúa en un marco de referencia amplio, el del mestizaje. Aunque no puede evitar referirse al mestizaje lo describe no solo como una mezcla de sangres, sino como una evidencia de la movilidad social, característica de nuestra sociedad. No obstante, describe a las cholitas decentes como adineradas y pertenecientes a familias de prestigio. En el pie de una foto interpreta a una cholita de élite como sirvienta, evidenciando que para el autor, entre una cholita bien vestida y una sirvienta no existe diferencia, quizá por esta conflictividad que el mestizaje evidencia. Por eso mismo solo se dedica a describir los vestidos de las cholitas decentes e introduce sus fotos³⁶. En cierto sentido, la “cholita decente” aparece como la representación de nuestro pasado cholo o mestizo y por consiguiente, las rabonas, las cholitas populares son borradas de nuestra memoria nacional. Se trata pues de una construcción retórica de nuestro pasado cercano, pero ilustrado como si fuese antiquísimo.

En la misma línea, David Mendoza, autor de *La cholita, símbolo de identidad paceña*³⁷ postula que la “identidad cultural” de la cholita no desaparecerá. Al contrario, indica que esa identidad se fortaleció, se reprodujo culturalmente y usó como estrategias de “resistencia”: la acumulación económica, el activismo político la expresión sincrética y religiosa y su hibridismo social (Mendoza, 2009). En tal sentido, asume a la cholita paceña como: “un sujeto particular y ambiguo que se fue construyendo como grupo social desde la colonia a la fecha con distintas connotaciones étnico raciales” (Mendoza, 2009). El texto abunda en fotografías rescatadas del Archivo Cordero y de otros fotógrafos tradicionales y contemporáneos. Aunque el autor no lo menciona, la estructura del libro está inspirada en la *Sala de la Cholita paceña* de los museos municipales de la Alcaldía³⁸, pues del mismo modo que Iñiguez³⁹, presenta un contexto histórico y luego describe una a una las prendas.

36 Es llamativo como estos autores tienen una fijación por la descripción del vestido y sus accesorios, sin embargo, en su labor dan cuenta de un solo vestido, como si no hubieran variaciones y como si fuera lo mismo para todas las mujeres. Esa actitud equivale a la descripción de las mujeres de la clase media refiriéndonos solo a un tipo de vestido.

37 Esta publicación sin numeración fue auspiciada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y el Gobierno Municipal de La Paz.

38 Mendoza ilustra el libro con algunas fotos pertenecientes a la Alcaldía y concretamente a la exposición mencionada.

39 Por eso en ambos textos hay una contextualización y una descripción del vestuario, pieza por pieza.

El autor refiere a una mujer de pollera y a una identidad cultural única y casi monolítica. Aunque se esfuerza por describir diferentes situaciones y también da cuenta de las mujeres rurales, su énfasis está en una sola identidad, como si todas las cholitas fueran iguales o en camino a serlo. Esto es ilustrado de mejor manera por su referencia a la literatura boliviana, específicamente a la novela de *La Chaskañawi* de Carlos Medinaceli (1947). Esta referencia es clave porque delata una mirada sobre la cholita como una unidad atemporal y global, pues si bien la novela trata sobre las cholitas y el encholamiento, se escenifica en el Departamento de Chuquisaca. Mendoza la usa para construir un discurso sobre la cholita paceña, mostrando que para él el personaje es igual en todo tiempo y lugar, de tal modo que al presentar la vestimenta de la cholita el autor destaca dos aspectos sobre sus principales características:

(...) primero, una vigorosa presencia física, su magnífico trenzado del cabello, ‘tusos’ o pantorrillas gruesas, los lunares en el rostro y dientes con incrustaciones de oro; segundo, la vestimenta – colores y texturas- que otorga distinción y status como resultado de la posición económica y social. (Mendoza, 2009).

Evidentemente esta referencia está plagada de estereotipos, no solo porque la descripción corresponde a un tipo de cholita que solo existe en la imaginación idealizada del autor, sino porque la intención de elevar o mostrar la dignidad de este personaje ya no es algo políticamente necesario⁴⁰. Peor aún, la materialización del estereotipo, independientemente de que sea malo o bueno, tiende a fijar una forma autoritaria de percibirlos e inmediatamente permite la legitimación de las interpretaciones sustentadas en estas formas autoritarias de la descripción.

A diferencia de su predecesor, Mendoza amplía levemente su ámbito al no omitir a las cholitas rurales, pero lo hace anecdóticamente y se queda con las cholitas de la fiesta popular del Gran Poder, postulándolas como herederas de las cholitas “antiguas”. Algo falso del todo, porque la extracción y la ocupación

40 Una referencia a la prestancia de la cholita puede ser aceptable en escritores como Paredes Candia y Murillo, ellos no son científicos sociales y además escribieron entre 1980 y 1990, en esos años la discriminación a la cholita seguía siendo galopante. En cambio, que esto lo escriba un sociólogo el 2009, cuando los instrumentos teóricos a disposición ya interpretaron críticamente a sus antecesores, parece un exabrupto.

las hace totalmente distintas. Sin embargo, en su intento de interpretar el pasado desde el presente completa arbitrariamente esa circularidad.

En suma, la *Sala de la Chola Paceña* del Museo Tambo Quirquincho escenificó a la chola como personaje paceño. Hacer esto, tal como lo sugiere Josermo Murillo, implicó mucha discusión y pelea, puesto que la sociedad de 1980 como la sociedad contemporánea no estaba dispuesta a aceptar a pleno su choledad (Paredes Candia, 1992). Recordemos que nuestra rancia sociedad criolla, ya a principios del siglo XX, había formulado el discurso más elaborado, creativo y discriminador contra los cholos.

Este discurso implicaba no solo una incipiente intención de modernización, sino el temor de ser rebasados por un estamento cholo que ya había ocupado sitios económicos de mucha importancia y amenazaba al poder político criollo (Irurozqui, 1995; Larson, 2001). Por ese motivo, se sostiene la hipótesis de que el montaje de la mencionada exposición tuvo que adecuarse a aquello que la sociedad toleraba. Precisamente, el conjunto social anhelaba mirar a las cholas elegantes, de modo que no se produjera vergüenza al observar las polleras de nuestras abuelas. En cierto sentido, la exposición satisfizo ese requerimiento, al costo de inventar a las cholas paceñas y con ello los antecedentes nacionales (Gellner, 1997).

De modo similar a lo sucedido décadas atrás con lo indio⁴¹, era preciso tener cholos cultos y adinerados que escenifiquen un pasado desaparecido. Por eso para la puesta en escena fueron vitales los estereotipos, no solo recurriendo a una forma casi universal de ser chola, sino a una forma de vestir estable y monolítica, como si así hubiese sido toda la vida. Tal vez por eso Iñiguez, Mendoza y Paredes Candia dedican capítulos importantes de sus escritos a describir un solo tipo del “vestuario de la chola paceña”.

La sala de *La chola paceña*, como las ulteriores publicaciones del mismo tema, involucraron un tipo de reflexión que inventó a la chola como personaje paceño y con ello procuró cimentar nuestro pasado común, urbano

41 Es preciso recordar que ya antes el Estado como las élites nacionales habían construido una imagen idealizada de lo indio, apoyada primero en los inkas y luego en Tiwanaku. Con la firme intención de que esos imperios indígenas no estén vinculados, de ningún modo, con los indios que coexistían con ellos.

y mestizo (Smith y Núñez, 1998). Pero tal esfuerzo intelectual implicó la negación de otras identidades e inventó a las cholas paceñas describiéndolas como cholas antiguas, motivo de orgullo pero a la vez pasado extinto. Ello explica la siguiente referencia:

Lamentablemente este hermoso y elegante atuendo de la verdadera cholita paceña, ha desaparecido. La actual vestimenta es la relajación más burda de lo tradicional. Las cholitas de antes se han ido para siempre, de su figura donairosa y su vestir solo queda el recuerdo. (Velasco, 2010).

CHOLAS EN LA HISTORIA FOTOGRÁFICA

Un modo de definir eventos interesantes para el análisis, según Zavaleta, es el estudio de los momentos de disponibilidad social, aquellos momentos constitutivos muy fuertes que desatan cambios profundos. El propio Zavaleta (2008) afirma en *Lo nacional-popular en Bolivia* que la acumulación de clase no solo corresponde a la formación primordial del Estado, sino también puede corresponder a las poblaciones que están al margen del mismo. A partir de esa aclaración postularemos que “el grupo cholo” vivió de diferentes modos basados en eventos históricos importantes para su propia acumulación de clase. Sin embargo, esta afirmación se puede matizar con la idea de que existen varios y diferentes grupos cholos coexistiendo simultáneamente. Entonces, aunque se tome en cuenta los momentos de acumulación que parecen importantes para estos grupos, nuestro principal criterio es que esos eventos de algún modo aparecen retratados en las fotos del Archivo Central del MUSEF y están presentes en este catálogo.

En tal sentido, se eligió cuatro momentos constitutivos: 1899, signado por la Guerra Federal pero fundamentalmente porque desde ese momento nuestra incipiente modernidad constituyó, como señala Larson (2001), el discurso del anti-mestizaje, anti-cholo 1930, década en la que se fundó el Sindicato de Culinarias y Floristas que logró importantes reivindicaciones para las mujeres de pollera; 1952, año de la Revolución Nacional que definitivamente cambió las relaciones sociales en el territorio Boliviano; 1980, década del neoliberalismo que terminó con el Estado de 1952, a su

vez cambió las dinámicas económicas de los sectores cholos en un contexto de crisis y masiva migración campo-ciudad; y 2003, momento que inauguró la re-reflexión sobre el Estado Plurinacional.

Antecedentes

La emergencia de los cholos se disipa a lo largo del tiempo, muchas veces se remonta a un tiempo sin tiempo, por consiguiente se piensa que siempre formaron parte de la sociedad de estas tierras. Sin embargo, con seguridad los cholos aparecen con el mestizaje colonial, siendo sin duda, la pollera, ese vestido español, la marca definitoria de lo cholo. Posteriormente, aunque bastante tardío y siempre con dudas, las indias y las mestizas usaron indistintamente polleras, y así pasan a formar parte de lo originario. A pesar de que las indias usaban *urkus* y *aimillas* en lo que ahora se conoce como el departamento de La Paz, en la actualidad la mayor parte de mujeres indígenas usan polleras, como muchas que no se reconocen como indígenas.

Respecto al origen del sustantivo hay discrepancias, según el castellano antiguo el vocablo de origen sería “chulu” cuya raíz árabe es “chul” que significa “joven ágil y vigoroso”. Dicho denominativo posteriormente se aplicó a todas las personas de condición inferior por su trabajo en talleres y obradores en España (Gisbert, 1999; Murillo Vacarrea, 1982). El diccionario quechua del padre Lira refiere que “chulu” es mestizo y el *Diccionario de la Real Academia Española* define chola⁴² como coloquialismo.

Guamán Poma de Ayala ([1615]1980) describió a los cholos en la *Nueva Crónica y buen gobierno* y allí reclama que debían pagar impuestos al igual que los indios porque se trataba de indios y no de españoles. Pero, además exigía que viviesen en las ciudades, villas y aldeas y no así en los pueblos de indios. Para explicar el surgimiento de lo cholo, Barragán sostiene que muchos indígenas, por evadir obligaciones impositivas o dejar de pertenecer al último escaño social, si tenían la posibilidad –es decir, si podían aprender a hablar español, realizar un trabajo manual y pagarse ropa española– se volvían mestizos, pero en este caso, mestizos culturales (Barragán, 1992). Resulta sorprendente la atención sobre la ropa, puesto que por intermedio de la misma era posible

migrar de un estamento a otro, el dato que Barragán describe sugiere el potencial de agenciamiento del objeto. La autora sostiene como hipótesis de trabajo que “el grupo ‘cholo’-mestizo va configurándose en el siglo XVIII, ya que en el siglo XIX tanto el vocablo ‘cholo’ como las características del grupo parecen plenamente consolidados” (Barragán, 1992: 103).

En su análisis revisa juicios y declaraciones de dotes y confirma que las vestimentas que caracterizaban a las indígenas eran el *acsu*, la *lliclla* y la *ñañaca* y que las *cholas* paulatinamente fueron dejando de tenerlas, hasta que finalmente esas prendas dejaron de formar parte de su vestuario. También, demuestra que la pollera, vestimenta española, fue desapareciendo de las clases más acomodadas y formó parte del vestuario de las clases más bajas no indias (Barragán, 1992). Las mestizas, asegura, usaban la pollera para diferenciarse de las indígenas y para heredar ese posicionamiento social a sus hijos; ellos ya no pagarían tributo y podrían iniciar un ascenso social. La pregunta que plantea Barragán es muy importante ¿por qué las mestizas pobres no siguieron imitando la moda de las clases altas españolas?

(...) una vez superadas las causales impositivas de la diferenciación (tributo) no había razones para pretender ‘alejarse’ más de ese mundo y acercarse al otro, al español-criollo que de hecho tenía que mantener su dominación y diferenciación clara y rígida. [...] Es posible también, dada la estratificación colonial de dominación, que el grupo haya tomado conciencia de alguna manera de su rol ‘intermediario’, prefiriendo ser la ‘élite’ de lo indio-campesino que el escalón más bajo del mundo español y mestizo-criollo. (Barragán, 1992:109).

De ese modo, se podría concluir que la aparición de las cholas no solo representa y hace visible los resquebrajamientos de la dualidad indios y españoles o blancos, sino también la dificultad de esa identidad emergente. Complejidad y conflictividad que se da no solo por el tipo de trabajo que tienen –ya escindidos de lo indígena y el campo– representando nuevas actividades económico-sociales, sino también porque son portadoras de los valores de la “tradicición” y la “modernidad” simultáneamente. De todos modos, es preciso escapar al esquema evolucionista de influencia hegeliana

42 Para mayor detalle del término lingüístico ver los dos primeros capítulos de este volumen.



Mestizas de La Paz según Arthur Chervin. Fotografías tomadas por M.L. Galland e incluidas en *Anthropologie bolivienne* de 1908.

que sugiere Barragán: “de indio a cholo, a mestizo, a ‘criollo’, en un camino indefectible y unidireccional” (1992:117).

Otro aspecto llamativo es la cuestión de género. La emergencia de las cholitas es singular porque los varones escapan a esa denominación. Barragán y la experiencia de campo indican que en Bolivia el término cholo o cholita es peyorativo y la gente de ese sector social como mucho acepta el vocablo *cholita* para las mujeres (Cadena, 1991). Los hombres escapan a denominación alguna y por consiguiente es más difícil identificarlos. Por otro lado, también podríamos estar de acuerdo con que ninguna categoría: “resuelve la totalidad de la problemática que suscita” (Cornejo Polar, 1997: 10). Importa más la potencialidad de esta identidad emergente y las múltiples posibilidades: “que están todavía por escribirse” (Barragán, 1992).

Entre la cholita “decente” y la cholita rural (1899- 1930)

La Guerra Federal acontecida en 1899 se tradujo en un trueque del poder “en el bloque social dominante” (Zavaleta, 2008) que marginó la participación indígena de la que se había nutrido. En esta época la élite cholita se retrató con Cordero y otros fotógrafos, mientras los hacendados hacían algunos retratos de indios y cholitas rurales, pero además nuestro archivo registra una foto de cholitas acompañando al ejército, probablemente herederas de las rabonas de la Guerra del Pacífico. Este momento, no solo cuenta con fotos de antología: figuran en el conjunto también retratos de cholitas de élite realizados por Julio Cordero, lo que evidencia que el grupo cholita, visible por la indumentaria de sus mujeres, está disputando los escenarios fotográficos de la élite criolla.

En tal sentido, la amenaza chola no solo es política, como muy bien lo ilustra Irurozqui, sino una presencia fáctica. Los cholos están empleando los mismos recursos que la élite “blanca” para conferirse prestigio (Irurozqui, 1995). En consecuencia, las polleras y las fotografías, como adelanto tecnológico y como objeto, no solo simbolizan, sino exhiben el poder económico cholo. Lo más importante de esta época fue que tanto los cholos urbanos pobres como los acomodados significaban una amenaza para las élites criollas y precisamente por ello, se construyó todo un discurso racial que presentaba a los cholos como lo peor de lo nacional. A este discurso Larson lo denominó el antimestizaje, ya que su objetivo fue controlar el ascenso cholo y contener a los indios en las haciendas.

Una vez ganada la Guerra Federal (1899) la élite liberal paceña tuvo que desarrollar toda su creatividad, no solo por el relevo de élites que propició su victoria, sino porque tenía la tarea de exhibir su modernización, el nuevo siglo les ofrecía promesas de renovación (Irurozqui, 1995). Después de tanto tiempo tenían un período de tranquilidad política y podían diseñar un proyecto de gobierno. La minería ya no era la única fuente económica⁴³ porque lograron un éxito relativo al diversificar sus inversiones y sus medios de producción de riqueza. De ese modo, la ley de Exvinculación de las tierras indígenas, llevada a cabo por el partido Conservador, fue muy pertinente para estos liberales, aunque contradictoriamente su discurso de posición ideológica estuvo en contra de tal política⁴⁴.

Por otro lado, vale la pena recordar cómo se construyeron las nociones de nación y de raza. Connotados intelectuales como Alcides Arguedas, Rigoberto Paredes, Franz Tamayo, Bautista Saavedra, Armando Chirveches, entre otros, desde la literatura, el ensayo, la prensa y el discurso político, se introdujeron en un ejercicio introspectivo de lo que pensaban debería ser el

Estado Nacional, su identidad y su política frente a los indios. Concretamente, se preguntaban si era tarea del Estado “moderno” integrarlos, civilizarlos, ciudadanizarlos y pensar en un Estado o una nación homogénea (Larson, 2001). Pero más allá del deseo de conformar un Estado nación moderno estaba el hecho de cómo hacerlo, más aún, cómo hacerlo sin perder sus privilegios (Irurozqui, 1984). Lo más interesante fue que las élites de ambos bandos – liberales triunfantes y conservadores replegados- comenzaron a encauzar sus discursos y confrontaciones con un mismo fin: conjurar el ascenso del indio y limitar o contener la participación del cholo. Para ello, produjeron discursos muy sofisticados que encubrían la verdadera intención: asegurar políticamente la sobrevivencia de ellos como “clase dominante”.

La abolición del tributo indígena y la ruptura del pacto de reciprocidad provocaron que el sistema de castas colonial ya no fuese viable, en consecuencia ya no era un referente de la dominación y el control del otro. Entonces, se requirió restaurar las jerarquías raciales desde otra perspectiva, ahora “moderna” (Larson, 2001). Un paso inicial que encauzó la construcción de todo este discurso fue el proceso de Mohoza, donde se juzgó a los indios que cercaron y mataron a todo un regimiento de liberales chuquisaqueños. Los liberales paceños, sus antiguos aliados triunfantes, encontraron un modo de instrumentalizar dicho proceso para su beneficio, sentando en este juicio las bases teóricas que sostuvieron el discurso contra el indio y el mestizo. Allí, Bautista Saavedra actuó como abogado defensor de los indios y esbozó su hipótesis de los acontecimientos: la matanza correspondía a un delito colectivo y por lo tanto injuzgable y fue consecuencia de una guerra civil que al final se transformó en una guerra de razas, poniendo en evidencia a una: “raza atrofiada moralmente y degenerada hasta la deshumanización⁴⁵” (Saavedra, 1903: 4).

Con ese argumento Saavedra procuró ilustrar no solo que el indio era inferior, sino que su inclusión política como ciudadano no era posible. Tal

43 De tal modo que podían pensarse al margen de los grandes intereses mineros de la época.

44 En su alianza con los indígenas durante la Guerra Federal los liberales ofrecieron restituir el pacto de reciprocidad colonial entre indios y el Estado. En dicho pacto los indios producían y pagaban tributo, mientras el Estado les garantizaba seguridad jurídica y poca intervención. Tal acuerdo, no se cumplió y terminó beneficiando a los propios liberales que aprovecharon la apertura del mercado de tierras para hacerse de haciendas y latifundios.

45 De hecho Saavedra articuló su discurso desde un posicionamiento científicista que se apoyó en argumentos provenientes del darwinismo social, la antropometría y el determinismo geográfico; con ello demostró que los indios eran salvajes a consecuencia de sus circunstancias socioambientales, pero eso no le quitaba el hecho de su peligrosidad. Además señalaba que el estado de animalidad de los indios era a consecuencia de años de explotación inmisericorde de los colonizadores, hacendados, sacerdotes y mestizos de pueblo.

defensa logró liberar a la mayoría de los juzgados, este hecho sirvió como argumento de que no se traicionó la alianza con los indios, aunque sí se ejecutó a los cabecillas. A la par, se involucró en el hecho a los mestizos de pueblo, es decir a los cholos, a quienes se los situó como instigadores de los acontecimientos. Con tal argumento, los liberales lograron estereotipar a todos los cholos.

El momento requería resemantizar conceptos como raza, historia y nacionalidad, adecuarlos a un deseo de modernidad como el camino a la civilización, el progreso y la paz social (Larson, 2001). Cabía plantear la reconfiguración de las jerarquías raciales con el fin de constituir una memoria y una identidad nacional consensuada que detenga las aspiraciones políticas subalternas de: indios, mestizos, plebeyos y cholos. Por ello resultó tan vital la crítica al terrateniente, al cura, al corregidor, en cierto sentido representantes del mestizaje, que comenzaron a parecer anacrónicos frente a una élite liberal que no tenía como su única fuente de ingresos la posesión agraria.

La literatura y el discurso político escenificaron a los cholos corrompiendo la política y la sangre criolla. En cierto sentido, estos fenómenos contribuyeron a reemplazar el sustantivo cholo por el adjetivo. Si hasta ese momento el término cholo era totalmente permisible, paulatinamente fue visto más como un insulto que como una descripción. Arguedas formuló el resultado final de esta relación: el período anterior a la Guerra Federal fue considerado de gobiernos caudillistas cholos. Así se denunciaba la cholificación de la época republicana, lo que permitía postular a la nueva oligarquía liberal como la vanguardia de la modernidad (Larson, 2001).

Tal como documenta Soruco (2012), desde la colonia y durante los siglos XVIII y XIX los cholos habían logrado controlar bastantes nichos económicos. No solo se especializaron en el vínculo agrícola campo-ciudad, sino que se dedicaron al trabajo artesanal, a la venta de productos al menudeo e incluso se volvieron mineros y hacendados (Saignes, 1992). La diversificación de su economía fue clave para la afirmación de una identidad que constantemente era ofendida y denigrada. En cierto sentido, se podría sostener que los cholos compraron su ciudadanía o sus derechos ciudadanos con el esfuerzo de su trabajo por ello mostraban con mucho orgullo su éxito económico.

De hecho las fotos del catálogo evidencian a las cholos en diferentes escenarios, en algunos casos emplean los tradicionalmente ocupados por las élites criollas. No es nada casual la presencia de algunas fotos de cholos por ejemplo, con el Sagrado Corazón de Jesús y con esa comunidad católica de prestigio. Sin embargo, también las celebraciones populares, ferias campesinas, trabajo agrícola y oficios humildes como el cuidado de niños o servicio doméstico son realidades cholos, documentadas por el conjunto de fotos de esta época.

Por otro lado, Irurozqui ilustra muy bien como los liberales lograron permear sus ideas a los propios cholos. Si bien la élite se negaba a aceptar la igualdad social que una nación moderna demandaba porque ello significaba ceder e incluso perder sus privilegios, se puede ver que los mismos cholos que habían llegado a adquirir ciertos privilegios, rechazaban la homogeneidad étnica (Barragán, 1992; Irurozqui, 1995). La fundación, en el imaginario social de dispositivos de administración del poder por medio de la clasificación, desclasificación y reclasificación social que en la colonia se administraba mediante el sistema de castas se actualizó, dejó su imagen colonial pero siguió sirviendo para preservar el poder (Quijano, 1999). Esto se debe a que los sujetos subalternos que lograban cierta movilidad social se esforzaban más en no perder sus logros que en cuestionar la lógica del sistema discriminatorio.

Allí radica el éxito de la propuesta de los intelectuales liberales, en posicionar sus discursos en el imaginario general y no solo en los oligarcas. En resumen, estabilizaron el sistema de castas manteniendo a indios y cholos en la parte inferior de la pirámide social, basados en argumentos intelectuales y pseudocientíficos. El proyecto de la oligarquía no pudo o quizá no aspiró a construir una identidad nacional abarcadora, puesto que su principal interés era su sobrevivencia como clase y en todo caso construir una sociedad de gente parecida a ellos. Esta forma de exclusión garantizaba el control político y económico del país a un grupo muy restringido de familias, esto a la larga generó tal descontento que posibilitó la creación de proyectos alternativos.

1900 - 1909



Fotografía: 001/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10v-1/01
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato de una mujer y niño.
Año: 1906 - 1925, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 23.7 x 17.7 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 002/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 117/A09p-1/01
Fondo: MUSEF
Título: Mujer junto al batallón Murillo llegando a la Ceja de El Alto.
Año: 1909, aprox.
Lugar: El Alto, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 16.1 x 23.3 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 003/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 117/A09c-2/01
Fondo: MUSEF
Título: *Urku* y polleras en la calle Sagárnaga.
Año: 1909, aprox.
Lugar: Calle Sagárnaga, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 11.2 x 14 cm
Estado: Original.
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 004/CFP2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C04m-01/01
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato de una pareja
Año: 1904 – 1932, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 15.8 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





1910 - 1919

◀
Fotografía: 005/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/ 01
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato de chola paceña
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 11.9 x16.3 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 006/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/02
Fondo: Julio Cordero
Título: Mujer indígena y acompañantes
Año: 1910 – 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 11.8 x 8.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 007/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C 124/C10ch-2/03
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.8 x 17.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 008/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/04
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.8 x 16.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 009/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/05
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 17.9 x 12.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

Fotografía: 010/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/06
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 14.8 x 8.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 011/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/07
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 16.9 x12 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 012/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/08
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato de familia paceña.
Año: 1910 – 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 17.8 x 12.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 013/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/09
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato de familia paceña.
Año: 1910 – 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 17.9 x 12.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 014/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/10
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato familiar
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.8 x17.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 015/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/11
Fondo: Julio Cordero
Título: Retrato de mujer
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 17.8 x 12.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

Fotografía: 016/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/12
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 15.1 x 8.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 017/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/13
Fondo: Julio Cordero
Título: Sin título
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 17.8 x 12.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 018/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 124/C10ch-2/15
Fondo: Julio Cordero
Título: Grupo familiar y amigos en el carnaval paceño.
Año: 1910 - 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 13 x 17.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Julio Cordero
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 019/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 118/S17f-1/14
Fondo: MUSEF
Título: Matrimonio
Fecha: 21/01/1917
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 13.9 x 8.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

1920 - 1929

▶
Fotografía: 020/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M20v-1/24
Fondo: MUSEF
Título: Mercado campesino
Año: 1920, aprox.
Lugar: Plaza San Francisco, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.8 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 021/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/
 M20v-1/17
Fondo: MUSEF
Título: Parejas de danzantes
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 022/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/
 M20v-1/27
Fondo: MUSEF
Título: Familia indígena
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.8 x 11.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 023/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 119/M20ch-6/01
Fondo: MUSEF
Título: Chola paceña
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 17.4 x 12.3 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 024/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M20v-1/33
Fondo: MUSEF
Título: Feria campesina
Año: 1920, aprox.
Lugar: Sorata, prov. Larecaja, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.8 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 025/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/
M20v-1/32
Fondo: MUSEF
Título: Saludo y recomendaciones en
la fiesta.
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.8 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 026/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/
M20v-1/28
Fondo: MUSEF
Título: Mujeres escuchando la
wankara y el *pinkillo*.
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



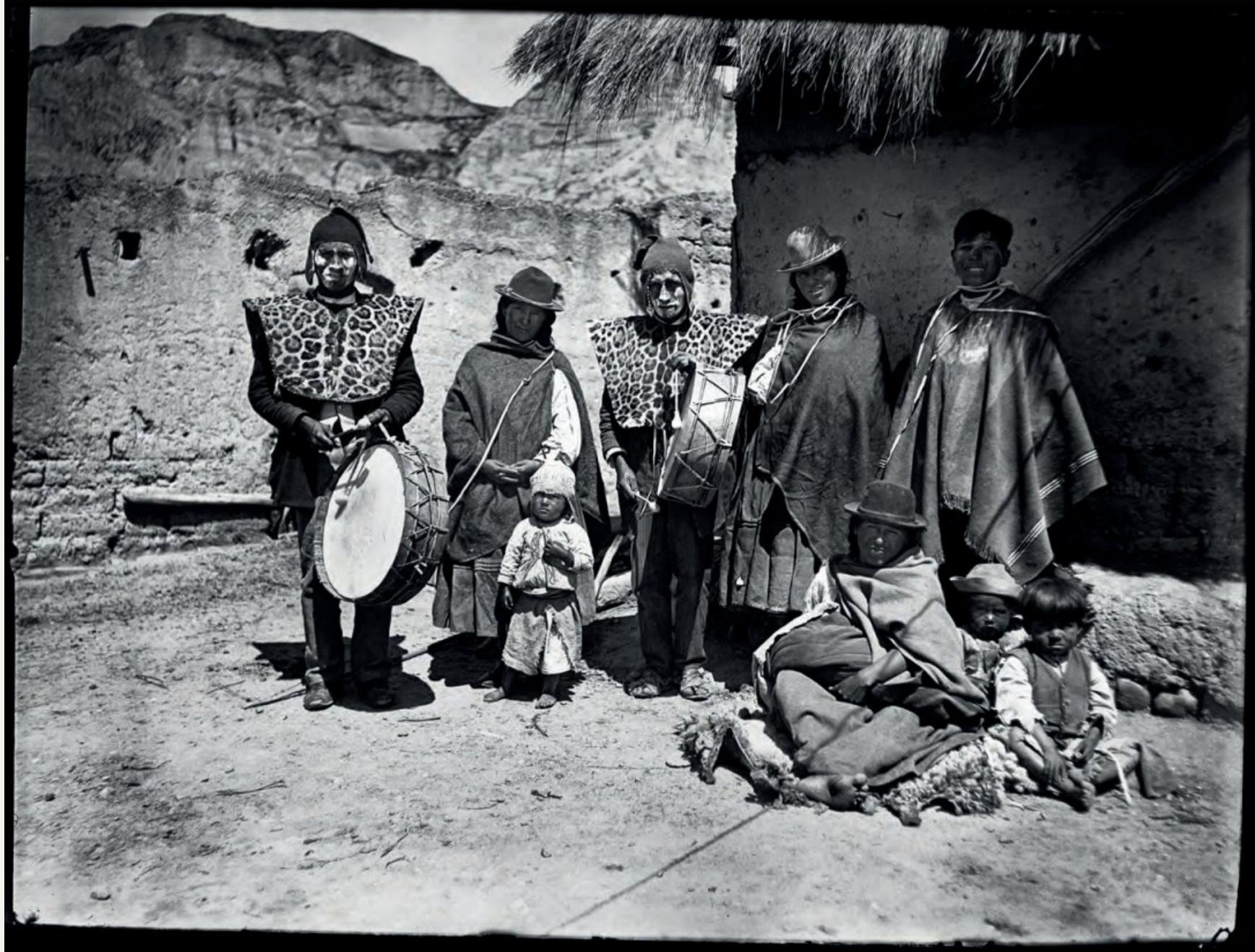


Fotografía: 027/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 118/C900b-1/13
Fondo: MUSEF
Título: *Urkus y phullus*.
Año: 1928, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 7.9 x 5.2 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 028/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M20f-3/01
Fondo: MUSEF
Fotografía: Fiesta y encuentro artístico campesino – indígena.
Año: 1920, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.4 x17.7 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 029/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/
 M20v-1/01
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

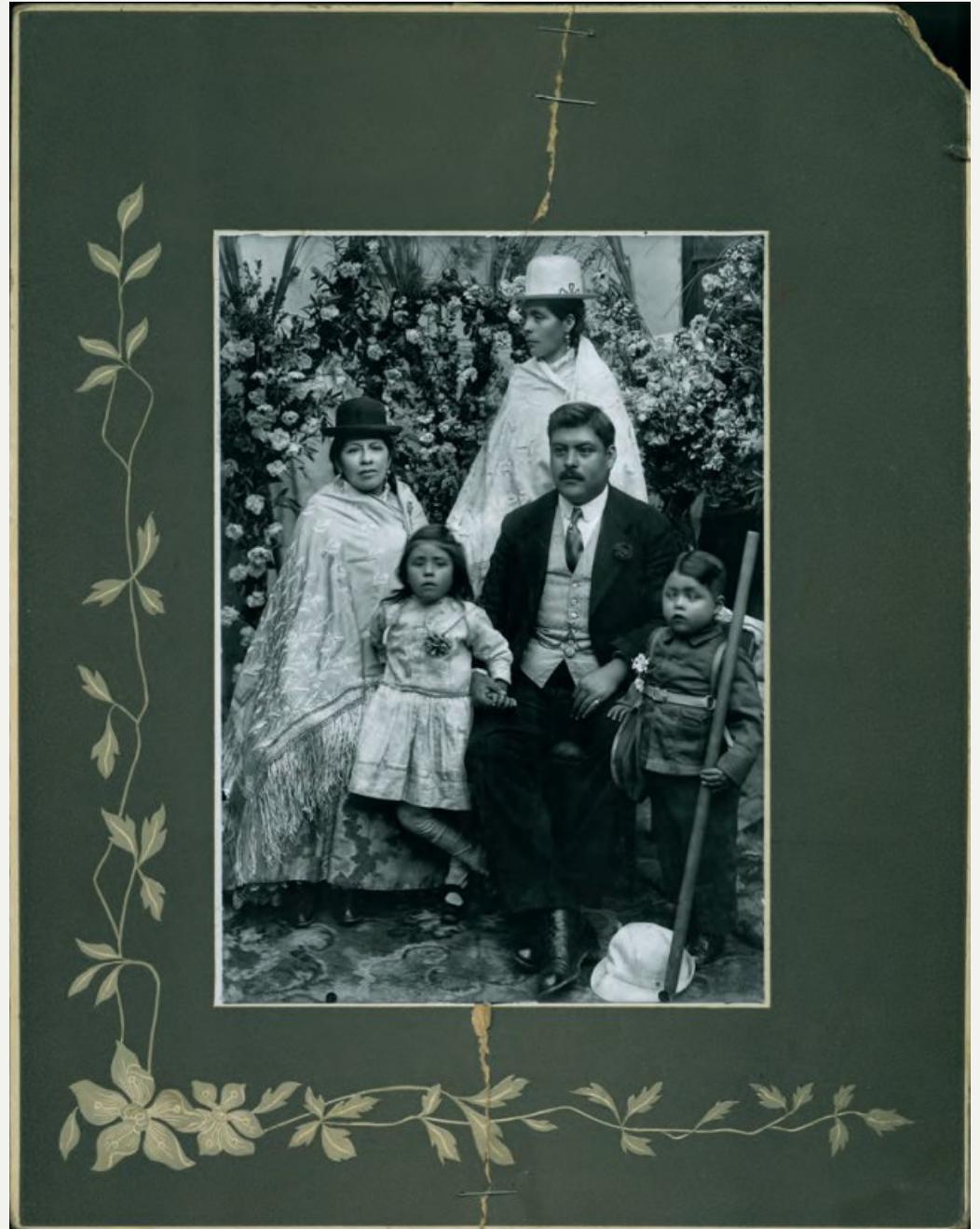
▶
Fotografía: 030/083/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/
 M20v-1/03
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 031/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M20v-1/15
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 032/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 119/M06ch-1/05
Fondo: MUSEF
Título: Reunión familiar
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 17.6 x 12.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 033/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M20v-1/35

Fondo: MUSEF

Título: Mujeres posando junto al "Cóndor".

Año: 1920, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soporte: Placa de vidrio

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 11.9 x 8.9 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 034/084/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M20v-1/18

Fondo: MUSEF

Título: Sin título

Año: 1920, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soporte: Placa de vidrio

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 8.9 x 11.9 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 035/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C.
 119/M06ch-1/07
Fondo: MUSEF
Título: Reunión social
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 12.2 x 17.1 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 036/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C.
 119/M06ch-1/03
Fondo: MUSEF
Título: Reunión de año nuevo
Año: 1920
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 17.4 x 23.1 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 037/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 118/C900b-1/12
Fondo: MUSEF
Título: Merienda indígena o *aphtapi*
Año: 1928, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 7.2 x 7.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 038/CFP/2015
Código: AIF-MB1-NBN/FON/C. 106/A20f-6/14
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920 - 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.5 x 10 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 039/CFP/2015
Código: AIF-MB1-NBN/FON/C. 106/A20f-6/04
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920 - 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.5 x 10 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 040/CFP/2015
Código: AIF-MB1-NBN/FON/C. 106/A20f-6/17
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920 - 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.5 x 10 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



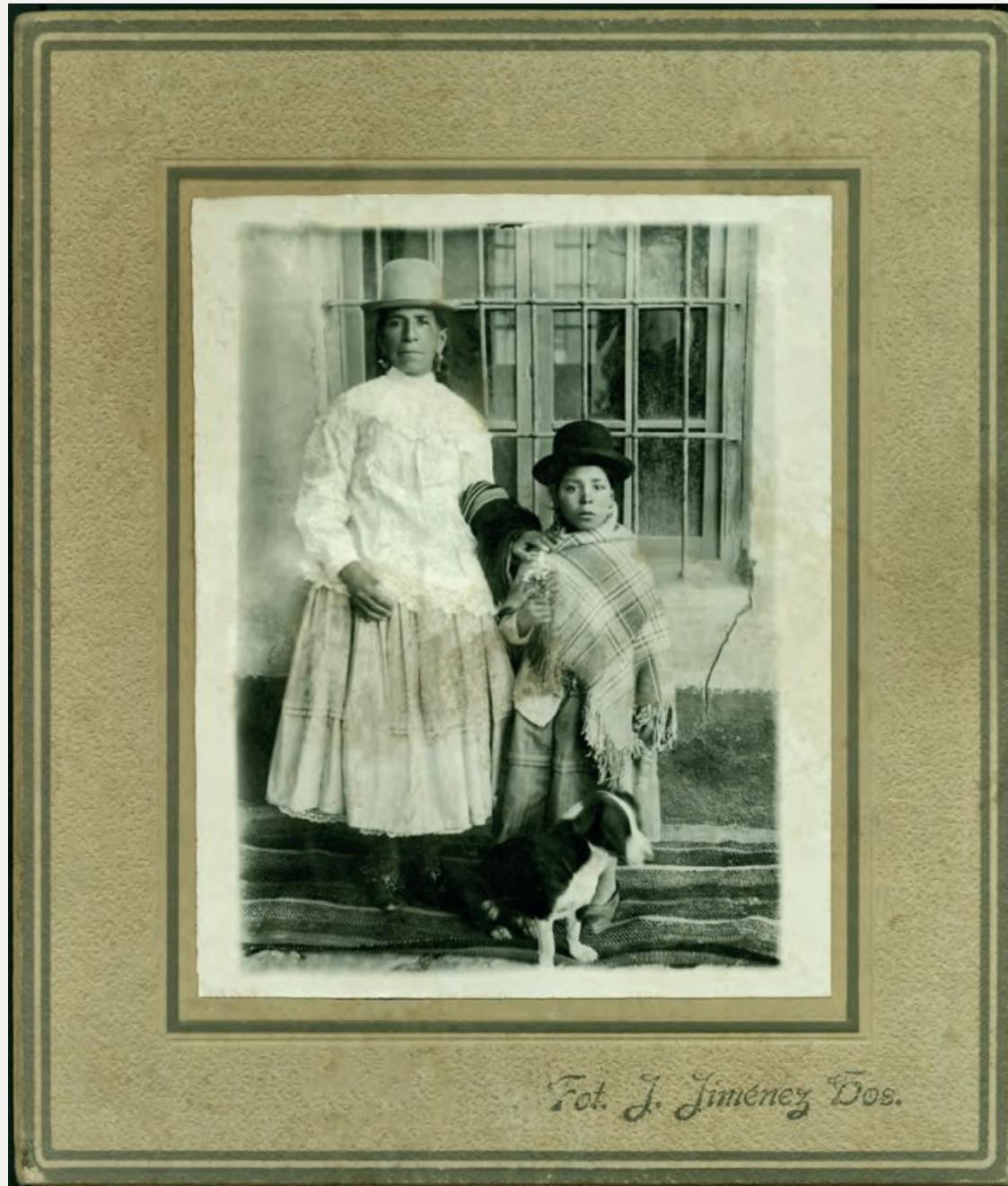


◀
Fotografía: 041/CFP/2015
Código: AIF-MB1-NBN/FON/C.
 106/A20f-6/10
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1920 - 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.5 x 10 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 042/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C.
 119/M06ch-1/11
Fondo: MUSEF
Título: Reunión religiosa
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 17.5 x 23.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Junio 1928



◀
Fotografía: 043/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 118/S17f-1/12
Fondo: MUSEF
Título: Madre e hija
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 11.5 x 8.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Justo Jiménez
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 044/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 118/S17f-1/10
Fondo: MUSEF
Título: Jóvenes en traje de fiesta
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 12.4 x 9.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 045/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 118/C900b-1/10
Fondo: MUSEF
Título: Madres de familia de la Escuela Normal de Viacha.
Año: 1929
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 6.7 x 9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 046/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 119/M06ch-1/13
Fondo: MUSEF
Título: Cholas en carro alegórico
Año: 1920, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 23.7 x 17.1 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



LAS CHOLAS ANARQUISTAS (1930 -1950)

En la década de 1930 se fundó el Sindicato de Culinarias y Floristas con un enfoque anarquista y desarrolló sus actividades antes y después de la guerra del Chaco. Se trata de un momento de altísima resistencia, clave para el contexto nacional. El conjunto de fotos correspondientes a esta etapa ilustra la presencia de las cholitas en diferentes escenas de la vida cotidiana nacional: comerciantes, artesanas, recoveras y empleadas domésticas usan polleras al igual que las cholitas adineradas. Llama poderosamente la atención ese protagonismo, pues no solo están en ferias campesinas como *q'ateras*, sino también forman parte de cofradías y comunidades religiosas, participan activamente de la vida campesina como labriegas, forman parte de desfiles con sus propios carros alegóricos⁴⁶ y trabajan en el servicio doméstico.

En el libro titulado *Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia (1929-1930)*, Medinaceli (1996) expone el rol económico que tienen las mujeres en esa época. Los datos que proporciona la autora son fundamentales dicotómicos: las mujeres de clase alta tienen una vida muy replegada al ámbito del hogar y el exterior les está prohibido, mientras las mujeres de pollera son independientes en su vida privada y tienen un protagonismo subordinado en las organizaciones políticas. La lucha por el derecho al trabajo de las mujeres de clase alta es larga y es bastante esforzada, mientras que las cholitas ya ocupaban trabajos muy diversos. De hecho la historiadora remite una lista de oficios que desempeñan las mujeres mucho antes de la lucha por el derecho al trabajo de las feministas. Al respecto, en las fotos de la década de 1920 de este catálogo se puede advertir la presencia de cholitas en desfiles dedicados a los trabajadores, lo más probable es que las retratadas hubieran formado parte de un sindicato.

En el trabajo de Medinaceli hay un dato importante: “la cultura andina destina buena parte de sus ingresos a gastos de “aporte social” reproduciendo

⁴⁶ Sobre este punto en particular, quizá el Archivo tiene una información errada en la determinación de las fechas, las fotos que retratan un carro alegórico, fechadas en 1960, deberían corresponder por sus características a un año entre 1935 a 1950, ya que para 1960 el Sindicato de Floristas está por desintegrarse.

lazos de parentesco y solidaridad a través de agasajos y festejos, muchas veces más costosos de lo que se piensan” (1996: 63-64). Otra descripción importante es: “la mezcla del campo y la ciudad, de lo andino y lo criollo, es el ambiente donde se envuelven estas mujeres. Festejan las fiestas religiosas con gran fervor y con altos costos” (1996: 68). No son para nada casuales las fotos que develan la presencia de las cholitas en hechos festivos, como tampoco su participación en el grupo religioso de devoto del Sagrado Corazón de Jesús⁴⁷.

Las fotos que resguarda el Archivo revelan esta diversidad de formas de participar de la vida social en La Paz. También, Medinaceli expone los temas relacionados con la inversión del capital e indica que más que el capital monetario importa el simbólico. Este es otro argumento que demuestra que la presencia de las mujeres de pollera en la fiesta y su rol protagónico no es algo reciente, sino que detrás hay práctica y memoria.

Por otro lado, el ya clásico trabajo de Wadsworth y Dibbits (1989) sobre el Sindicato de Culinarias (1935-1958) deja entrever otra dimensión de la participación de las mujeres de pollera (Wadsworth, 1989). Las autoras ponen en relieve las reivindicaciones que el sindicato logró consolidar, aunque, lamentablemente, quedaron en nada una vez que este se disolvió. El libro presenta una serie de testimonios de las principales actrices sociales, en su mayoría mujeres de pollera, ellas cuentan cómo se introdujeron en el arte de la culinaria y luego en la actividad sindical.

Llama la atención el motivo de la fundación del Sindicato, Burgaleta, el director del Tranvía, publicó en El Diario una instrucción que: “Evitase las

⁴⁷ Una foto de las fieles al Corazón de Jesús, según la referencia del Archivo evidencia la primera fotografía editada, pues se ve cómo borraron a una persona del retrato. El fotógrafo dejó la silueta en blanco, demostrando su manejo técnico de la luz dentro de un conjunto de personas. La foto además devela que cuando hay rencores, sin importar las formas, siempre es posible modificar la memoria para hacer desaparecer la imagen de alguien. En otra foto que no forma parte del catálogo, tacharon el rostro del esposo de un matrimonio, se ignora los motivos, pero eso recuerda que la materialidad de las fotos siempre termina evidenciado su maleabilidad y que se adecúan a los intereses de sus propios responsables.

infecciones en los tranvías” (El Diario 31 de julio de 1935). Esta disposición prohibía a las mujeres de pollera, especialmente a las cocineras de la élite, subir al tranvía. El argumento era que ellas con sus canastas ensuciaban y rasgaban las medias de seda de las mujeres de élite y con sus vestidos, olor a comida, contaminaban la primera clase del tranvía. La publicación daba derecho a cualquier pasajero de exigir la expulsión de quien contraviniera a la misma y obligaba a los motoristas a cumplir esas solicitudes. Ante esta afrenta, las culinarias fundaron su sindicato, motivadas por algunos dirigentes, organizaron una protesta tan grande que la administración pública tuvo que revocar la instrucción. También, parte de su labor fue difundir los derechos de las mujeres trabajadoras, para lo cual organizaban actividades cívicas, desfiles y debates sobre el proletariado y la pobreza de modo amplio y poco politizado⁴⁸. El Sindicato de Culinarias fue muy importante para la Federación Obrera Femenina FOF (1927), que tuvo que suspender sus actividades a consecuencia de la guerra del Chaco (1932-1935), las retomó en 1940 y concluyó en 1965 bajo el régimen dictatorial de Barrientos.

En el conjunto de fotos de esta época, se destaca cómo las cholitas de élite, aquellas retratadas por Cordero, desaparecen de la escena y quienes ocupan su lugar en el protagonismo fotográfico son las cholitas de cofradías y organizaciones festivas en pueblos. Hay retratos de familias, pero ya en contextos más populares y aparecen las primeras fotos que documentan el paisaje rural. Entonces, frente a un panorama agresivo, en medio de la guerra del Chaco, es posible ver a las cholitas ocupando un lugar de importancia en la sociedad. En el contexto bélico las mujeres tuvieron que tener un mayor protagonismo laboral, algo a lo que las cholitas ya estaban acostumbradas. Doña Natividad Veramendi decía: “País de cholitas es pues éste, no es de extranjeros, si es extranjero, váyase pues usted a su país. Bolivia es de cholitas; así que su madre tal vez ha sido cholita, solo que usted ya está disfrazada.” (Rodríguez, 2010: 177). Además, este autor señala que fueron las cholitas, estas culinarias, quienes crearon la cocina boliviana pues inventaron los platos criollos e impusieron buena parte de la comida que se ingiere en el occidente del país.

Rodríguez narra que tras la guerra tuvieron que enfrentar otra lucha, la imposición de un carnet de sanidad exigido a las cocineras y sirvientas, igual al que debían tramitar las prostitutas en la Policía Municipal. La resistencia fue férrea y logaron eliminar ese requisito; dada su posición anarquista, también se opusieron a tener un Carnet de Identidad, aunque con el transcurrir del tiempo todas tuvieron su identificación.

48 En el entendido que los partidos políticos llegaron a cooptar muchos sindicatos.

1930 - 1939



◀
Fotografía: 047/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 119/M06ch-1/09
Fondo: MUSEF
Título: Retrato de Mercedes M. de Candía
Fecha: 21/04/1930
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 11.4 x 8.1 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 048/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 97/M30v-2/02
Fondo: MUSEF
Título: Danzarines de *kullawa*
Año: 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 049/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C.
 119/M06ch-1/10
Fondo: MUSEF
Título: Grupo de mujeres
Año: 1930, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
SopORTE: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 11.8 x 17 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Justo Jiménez
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 050/CFP/2015
Código: AIF-MB1-NBN/FON/C.
 107/38-2/06
Fondo: MUSEF
Título: Familia rural en La Paz
Año: 1938, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
SopORTE: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 12.6 x 17.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





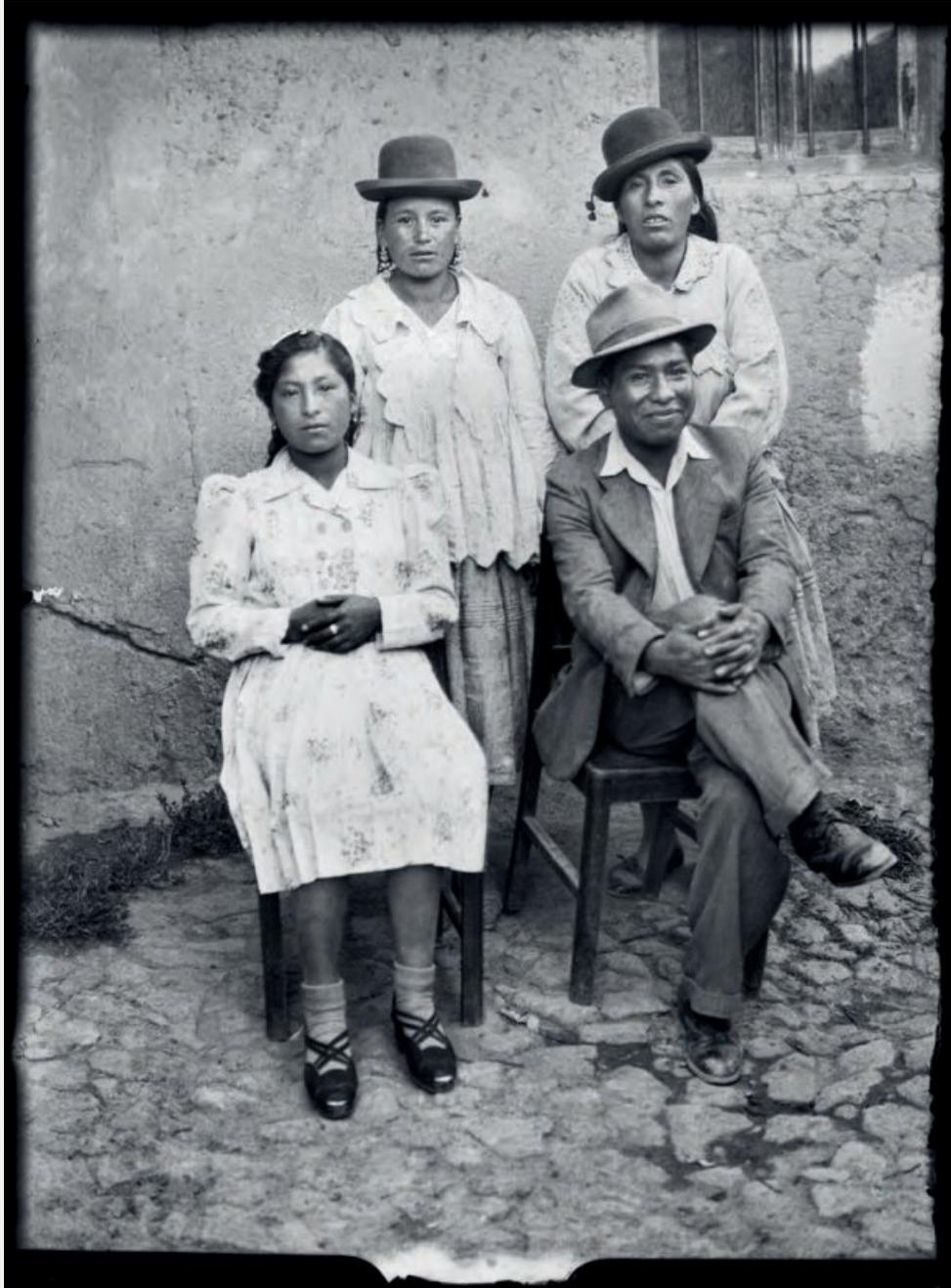


Fotografía: 051/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 97/M30p-1/04
Fondo: MUSEF
Título: Una familia de pueblo
Año: 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 8.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 052/CFP/2015
Código: AIF-MB1-NBN/FON/C. 107/38-3/01
Fondo: MUSEF
Título: Mujer descendiendo a la ciudad de La Paz.
Año: 1938 – 1940, aprox.
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 17.8 x 12.2 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 053/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 97/M30r-1/02
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 11.9 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 054/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C. 97/M30v-2/05
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Placa de vidrio
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 8.9 x 11.8 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





JUSTO JIMENEZ Z.
FOTÓGRAFO

◀
Fotografía: 055/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/C.
119/M06ch-1/08
Fondo: MUSEF
Título: Feligreses del Sagrado
Corazón
Año: 1930, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 11.8 x 17.1 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Justo Jiménez
Propiedad: MUSEF, Archivo
Central.

▶
Fotografía: 056/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/FON/M38c-
001/02
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1938, aprox.
Lugar: Irohito, prov. Ingavi, La Paz,
Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 23.2 x 29.2 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo
Central.





1940 - 1949

◀
Fotografía: 057/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A49f-1/ 07
Fondo: Damián Ayma
Título: Tropa carnavalera
Año: 1949, aprox.
Lugar: Prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 058/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGBN/MA/00022
Fondo: MUSEF
Título: *Ch'utas*: Manuela Gutiérrez, Brígida Maldonado y otros.
Año: 1940 - 1950, aprox.
Lugar: Caquiaviri, prov. Pacajes, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: TIFF.
Resolución: 720 dpi.
Tamaño: 14.18 x 9.15cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



LA REVOLUCIÓN DEL 1952: MESTIZAJE, DISCURSO Y CONTRADICCIÓN

Los tiempos previos y posteriores a la Revolución Nacional marcaron la emergencia de clases medias rurales, habitantes de pueblos y centros mineros que lucían sus polleras en diferentes actividades, mayormente religiosas y festivas. Los retratos en las calles y de grupo desplazaron totalmente a las fotografías de estudio. Esto es posible verlo en localidades como Quime, poblaciones mineras y pueblos intermedios, donde el retrato cholo cobró mucha importancia. En este contexto, se puede atestiguar la emergencia de fotógrafos itinerantes, que iban detrás de los eventos, como es el caso de Damián Ayma, fotógrafo importante de esta exposición.

Por otra parte, la revolución nacionalista, con amplia participación de los sectores populares, solo después de su concreción distribuyó los efectos revolucionarios de modo supeditado ideológicamente, pues las reivindicaciones sociales del pueblo fueron mediatizadas en extremo por las clases medias y dominantes, reestructuradas para recuperar el poder. Estas circunstancias posibilitaron pensar el cambio, sin que nada o muy poco cambie (Zavaleta, 2008).

La Revolución Nacional de 1952 eliminó de forma momentánea el poder político y económico de la élite oligarca, que tenía como soporte la propiedad y el control de la mayoría de tierras y recursos naturales del Estado. Antes del 52 la situación social era tal que no eran raros los levantamientos indígenas, el ataque a haciendas y las huelgas mineras; el único derrotero para la eclosión social fue la revolución, con la cual la administración del poder pasó a manos de nuevos grupos, incluyendo una clase media emergente que fue su resultado. Si bien la población indígena no formó parte activa del poder estatal, por primera vez adquirió derechos y un considerable grado de independencia económica y tuvo la oportunidad de participar en la política nacional, aunque con muchas limitaciones simbólicas. De ese modo, este período dio inicio a una nueva construcción o fundamentación de la identidad nacional y postuló un relevo de actores sociales en la política y la nación.

Este período, tuvo como principal antecedente la Guerra del Chaco, no solo porque ella posibilitó el encuentro de los diferentes sectores sociales en las trincheras, sino porque la vergonzosa derrota significó el peor descrédito de la élite tradicional. La pérdida de este territorio resumía el modelo sangriento de la suerte de Bolivia, una guerra para las trasnacionales, una tierra en poder de los extranjeros, una derrota total donde la élite no conocía su lugar ni sus alcances, mucho menos sus limitaciones y estaba a punto de perderse. Para Montenegro, la casta dominante o privilegiada demostró sin duda ser anti-boliviana (Montenegro 1943 [1994]: 209). Así, la tragedia del Chaco abrió los ojos a la gente y permitió pensar en la necesidad de recuperar el sentimiento nacional.

El proyecto exitoso fue el liderado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) (Weston, 1968). El fundamento teórico detrás de ese proyecto tuvo como base el pensamiento de Tristán Marof y su libro *La Tragedia del Altiplano* (1934). Marof lamentaba el atraso casi colonial de Bolivia e inmediatamente identificó a sus enemigos: “imperialismo extranjero, que se beneficia de nuestra riqueza de los materiales, y la clase feudal, inepto y vacío, que ha hecho de sí mismo un instrumento de opresión” (Marof y Navarro, 1934). Él pensó que el modo de librarse de ellos era mediante dos medidas radicales: una reforma agraria y la nacionalización de las minas. Pero para que el MNR llegue al gobierno tuvo que gestarse una “sangrienta” revolución, pues aunque salió victorioso en las elecciones nacionales en 1951, el poder de la oligarquía y la Rosca Minera lograron instaurar una Junta Militar que comenzó un gobierno dictatorial.

La Revolución contó con el apoyo de la clase media, mineros, indígenas y artesanos, bajo la consigna de hacerle frente a una clase y al aparato estatal desplegado por ella, incompetente y anquilosado, a estos se sumaba una clase militar que mantenía sus privilegios a pesar de la derrota del Chaco. Todos estos antecedentes dieron lugar a un sentimiento de frustración entre los blancos que no formaban parte del aparato estatal y que ya no podían identificarse con la oligarquía. El “Espíritu del Chaco” que se caracteriza por la oposición a la élite gobernante y un nacionalismo entusiasta, fue

el producto de este rechazo al estancamiento. Marof tenía claro que la revolución solo debía darse de modo violento y llamaba a la instigación de: “comités de trabajadores, estudiantes, campesinos y soldados” (Marof y Navarro, 1934).

Instaurado el gobierno del MNR dictó varias reformas, de ellas se destacan tres: (1) el sufragio universal que amplió el electorado de aproximadamente 200.000 a 1.600.000; (2) la nacionalización de las minas, principalmente las pertenecientes a los “Varones del estaño” Patiño, Aramayo y las empresas mineras de Hochschild, que eran la principal fuente de comercio de exportación “nacional” y (3) la Reforma Agraria que en 1962 posibilitó la distribución de más de diez millones de hectáreas entre campesinos e indígenas, pero con una característica: la propiedad ya era individual, cambiando la lógica de administración comunal.

Así, el MNR postuló un nuevo sujeto nacional: el mestizo. No es casual que además, después de la guerra del Chaco, los indígenas que sobrevivieron a la misma optaran por quedarse en las ciudades a formar parte de los sectores populares urbanos. Este nuevo escenario fue muy pertinente para pensar que finalmente la construcción de una identidad nacional, a cargo del MNR era posible.

El proyecto del mestizaje involucró la desaparición de las poblaciones indígenas. Clase media baja, campesinos o mestizos se constituirán en eufemismos del término indio, dependientes del lugar en que los sujetos se situaban. Sin embargo, como dice Soruco: “el mestizo connota la búsqueda de asimilación occidental y de negación de cualquier pasado indígena o cholo, y pronto se mimetiza como lo criollo, de ahí el uso del término “criollo-mestizo” (2006: 30). El mestizo del MNR entonces es un tipo de subjetividad que tiende a anular cualquier otra diferencia, de hecho, las poblaciones de Tierras Bajas que pretendían seguir definiéndose como indígenas fueron catalogadas en este momento como selvícolas y solo podían representarse ante el Estado por intermedio de un Tutor, normalmente un sacerdote o abogado.

Por otro lado, es posible advertir aquello que Zavaleta (2008) llamó “la paradoja señorial”: aquel movimiento estratégico con que la élite oligarca puede reacomodarse para seguir velando por sus intereses. Así, podríamos estar de acuerdo que aunque se amplió la base social de la clase media nacional, la estructura social subrepticamente preservaba el sistema de castas en lo simbólico.

Con todo, este relevo de élites tuvo que producir una ampliación de aquello que hasta la fecha se restringía a la categoría mestizo, que comenzó a ser ocupada por el indio y el cholo. De ese modo, la identidad nacional descansó en un proyecto de mestizaje que paulatinamente parecía tener más características de eugenesia, que de verdadera ampliación de lo social. Es decir, ser mestizo comenzó a ser entendido como no ser indio y cholo o el inicio de un proceso de “blanqueamiento”. Por el otro lado, tal como sostiene Cornejo Polar (1997), el mestizaje sirvió como estrategia para hacer aparecer como armónico lo que en realidad fue beligerante y descarnado; más allá de la violencia colonial, el mestizaje del 52 siguió encubriendo las desigualdades y solucionaba a su manera el problema del indio y del cholo que fueron negados o mestizados. No es casual que durante este proceso se construyan diversos matices del mestizo nacional, como la oposición entre mestizo-criollo y campesino o mestizo indio. Así el mestizaje igualador en realidad se resemantizó para volver a estructurar las jerarquías, ahora con una base más amplia que la del Estado oligarca liberal o conservador.

Antes de la Revolución desapareció la mita obligatoria y el trabajo minero comenzó a ser remunerado, estas condiciones laborales generaron una base social muy fuerte: los sindicatos mineros. En la documentación fotográfica se observa que antes de 1952, pero con mucha más fuerza en el período posterior, las poblaciones vinculadas a la minería comenzaron a cobrar importancia. Las fotos representativas de 1952 son las de mineros marchando, revolucionarios venciendo al ejército, fotos de políticos, sin embargo, las fotos con mujeres de pollera no son muy visibles en esas colecciones. En cambio, es posible encontrar a las cholitas en escenas que pertenecen a la vida social festiva. Viajes y celebraciones fueron documentadas

fotográficamente por Damián Ayma, fotógrafo trajinante, nacido en Toledo, Oruro en 1927, merece una mención especial porque hizo un seguimiento muy importante al mundo cholo desde 1952 (Oporto Ordoñez, 2012). Sus servicios fueron muy cotizados en los pueblos y las comunidades entre La Paz y Oruro, registró eventos de importancia y hechos populares más comunes.

La foto de un obispo y devotas en la iglesia de Quime, llama poderosamente la atención. Evidentemente se ve el éxito económico de las participantes, pero además Quime es importante porque se trata de un valle intermedio entre la ciudad y las minas, donde los mineros iban a aprovisionarse, gastar su dinero y participar de actividades sociales. Aunque no escenifica a las minas de 1952, la foto muestra sus consecuencias sociales: el poder adquisitivo de los cholos urbanos y mineros se había incrementado tanto que les era posible contratar los servicios de un fotógrafo que vaya *in situ* a retratarlos. En esos viajes, Ayma también fotografió los caminos y escenas que obviamente no fueron remuneradas, como las instantáneas de las *palliris* y de las cebolleras. Las escenas festivas de este fotógrafo son excepcionales, con un alto grado de familiaridad, afortunadamente, el Archivo Central del MUSEF tiene toda su colección⁴⁹.

De ese modo, la fotografía evidencia cómo durante todo el gobierno del MNR no solo se creó una clase media mestiza⁵⁰, sino se inscribió en ella a todos los que arribaban a la ciudad, especialmente indios. Dadas las condiciones de igualdad formal proclamadas, los cholos, indios y mestizos comenzaron a reproducir, de modo más fehaciente, sus costumbres culturales. Por ello no es casual que en esta época el huayño como género musical haya alcanzado un éxito inusitado, logrando popularizarse hasta convertirse un éxito en todos los pueblos, pero especialmente en aquellos vinculados a la actividad minera que traía dinero a todos los habitantes. Así, por intermedio de la fiesta, decantó una nueva identidad mestiza, pero chola⁵¹.

49 El fondo Ayma está agrupado en dos secciones: a) Fiestas tradicionales y rituales (23% del Fondo, conformado por 25 series relativas a fiestas); y b) Lugares y sitios geográficos (registros de 57 sitios, lugares y poblaciones diversas) (Oporto, 2012).

50 Que fundamentalmente era chola.

51 Al respecto ver el Recuadro 3 preparado por Giovanni Bello: Sensibilidades y ritmos cholos.

Sin embargo, Cajías (1995) identificó que la Revolución y las nacionalizaciones fueron malos negocios para la nación, pues como previamente operaban en ella capitales norteamericanos y europeos que el Estado aceptó indemnizar, la iliquidez llevó a la Revolución a claudicar a los pocos años. No es casual que *Los deshabitados* (1959) de Marcelo Quiroga Santa Cruz, se interprete como una novela que exhibe la modorra de una clase media impotente y el fracaso de la revolución nacional. Las políticas de 1952 fueron brutalmente detenidas desde mediados de los sesenta por las dictaduras, la democratización social y la vida minera fueron reprimidas, cambiando el espectro de la vida cotidiana. Acá es necesario recordar que las fotografías periodísticas o documentales son de naturaleza diferente a las familiares. Las imágenes que el archivo tiene son en su mayoría fotos familiares. Definitivamente, las familias no se fotografían cuando son acechadas por la dictadura o cuando carecen de alimento, lo hacen en circunstancias más trascendentales: fiestas, viajes y actos cívicos. Empero, las fotos del Archivo hacen evidente que el mundo rural tiene una vida diferente: por un lado es probable que la misma dictadura no les afecte mucho por fenómenos como el pacto militar-campesino y por otro, es probable que los efectos de las dictaduras no sean temas retratables.

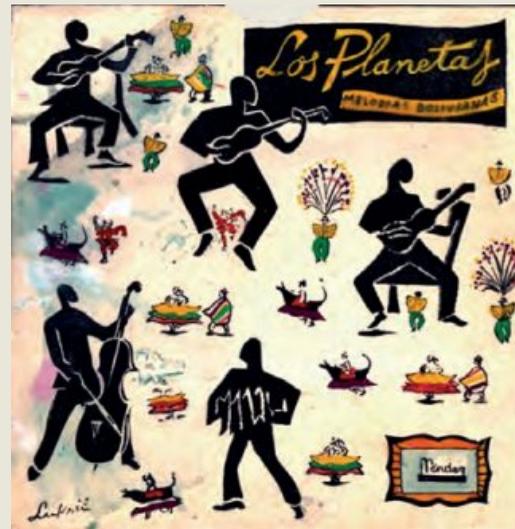
A partir de la década de 1970 la naturaleza de las fotos del Archivo cambia, ya no se advierte la presencia de fotos de eventos festivos y familiares, en su lugar se inicia la fase de documentación etnográfica e histórica, debida en gran medida a la propia actividad de los investigadores del MUSEF. Las fotos obtenidas por etnógrafos, historiadores y documentalistas, pasan a tener el objetivo de documentar, narrar e ilustrar una “realidad”.

Sensibilidades y ritmos cholos

Giovanni Bello¹

En Latinoamérica mucha de la imagería de las primeras décadas del siglo XX correspondía a la sensibilidad de lo cosmopolita, hacia mediados del siglo esta sensibilidad se convirtió en parte del repertorio de lo popular y de la cultura masiva. En el caso boliviano es muy interesante el fenómeno que rodea la recepción de la música popular masiva durante las décadas de los años veinte y treinta, particularmente por la rápida incorporación de esa música al repertorio popular en las décadas de los cuarenta y cincuenta. El surgimiento en el medio nacional de orquestas auto designadas como “jazz” a mediados de los años veinte, tuvo como desenlace la aparición de orquestas de música andina y afrocaribeña que pueden claramente identificarse con la identidad chola de mediados de los cuarenta. Para demostrar esa incorporación se esboza una pequeña línea argumental que muestra cómo aquellos motivos considerados cosmopolitas e inclusive “letrados”, a principios de siglo llegaron a hacer parte de la identidad chola a mediados del siglo.

La historia de la cultura occidental de los años veinte está signada por el surgimiento de la radio, el ascenso de la industria fílmica norteamericana y la internacionalización mediática de sensibilidades relacionadas a la experiencia cosmopolita, a la vivencia de lo moderno y de lo urbano. Durante los “*roaring twenties*” en Bolivia y en toda Latinoamérica se divulgarán esas sensibilidades



Portada del álbum *Melodías Bolivianas* de Los Planetas

a través del cine, los *shows* de variedades, la radio –que llegó al país en 1929– los discos de vinilo y la creación de orquestas. Junto a la incorporación de estos ritmos en los repertorios de las orquestas militares –los famosos *fox trots* incaicos de Adrian Patiño– aparecerán las primeras orquestas de jazz como la Orquesta Mérida, la Orquesta Carnaval o la Yas Ban Select, entre otras. Estas orquestas se presentaron en salones de baile y funciones de cine interpretando ritmos de moda como el *fox trot*, el *charleston*, el *shimmy*, la rumba o el *maxixe*, tuvieron como característica su conformación instrumental proveniente de la *brass band* norteamericana y de la “orquesta típica” del tango: sección de vientos metálicos, caja de percusión, sección de cuerdas y bandoneón.

Este repertorio de motivos cosmopolitas, idealizado por escritores modernistas como Gregorio Reynolds o vanguardistas como Hilda Mundy, vivirá un momento de transición a mediados de la década de los treinta, fundamentalmente a partir de la Guerra del Chaco. El suceso bélico propició un creciente nacionalismo, esto a su vez permitió la mediatización de sectores populares que habían estado fuera de los medios masivos, llevando a que muchas expresiones culturales populares se encuentren en condición de igualdad con las expresiones “modernas”. La identidad popular y particularmente la identidad chola se mediatizó cada vez con más claridad a través de plataformas como el periódico *La Calle*, germen del nacionalismo revolucionario.

¹ Egresado de Historia.

Simultáneamente, el formato de orquesta jazz se irá concentrando en la música de baile afrocaribeña y en la música andina. Ya a fines de los años cuarenta aparecerán importantes orquestas como la Barrionuevo, la Sonorama o el conjunto Los Planetas que tenía como integrante al famoso cantante mulato “Negro Larrea”. Estas orquestas tenían ritmos afrocaribeños (rumba, cha cha cha, mambo, cumbia, etc.) y ritmos andinos como los huayños, los *auqui auquis* o las morenadas.



Portada del álbum *Nuevo Impacto con la orquesta de Yazz Jorge Sillerico*

La literatura, que para la década de los veinte estaba empapada de la sensibilidad cosmopolita, en la década de los cuarenta mostrará claramente cómo esas sensibilidades se habían popularizado o tomaban contacto con lo popular a través de su mediatización. Veamos este pequeño fragmento de la novela de 1948 *Chuño Palma, novela de cholos* de Víctor Hugo Villegas:

“Las cholas de antes no conocíamos “La cumparsita” ni el “Tu ya no soplas”. Se zapateaba la cueca, los bailecitos estaban a la orden, se bailaba el huayño en pandilla.

-Pero Doña Teodosia, ahora tenemos también radio con música popular toda vez que usted así quiera.

-(...) Claro que hay radio con música vernacular y todo; Pero falta el corazón de los que la oyen, ja jay... Se hacen los que gustan pero mejor estuviera para ellos un tango o una rumba.”

Pero tal vez la muestra más clara de la identificación de lo cholo con estas sensibilidades, sea la mención del jazz en huayño, en el poemario ¡Hoy! Fricase de 1953 de Jorge Suarez y Felix Rospigliosi:

“Un bandoneón inicia su repertorio hastiado: / huayño en jazz, paso corto de taquirari en viento... / *boité* del Gumercindo y del Pato Cortado/ quinta que se acicala, moderno sentimiento.”

Esta mención es de sumo interés porque muestra un correlato entre la literatura y el fenómeno de las orquestas de jazz, identificadas plenamente con las sensibilidades cholas y cuyo paradigma será la Orquesta de Jazz Jorge Sillerico, que grabó a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. Tanto en sus grabaciones, casi todas en ritmo de huayño, como en los diálogos insertos entre los temas se pueden oír conversaciones de un preste, la Orquesta Sillerico muestra claramente el nuevo contexto cholo que rodea a la orquesta jazz.

Además el arte de las portadas de los discos de estas orquestas, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, permite definir un arco que va desde la sensibilidad cosmopolita hacia aquellas relacionadas a la identidad chola. Por

ejemplo, las portadas de fines de los cuarenta de los discos de Los Planetas fueron hechas en serigrafía por el escritor y artista plástico: Luis Luksic. En ellas se puede ver las inquietudes cosmopolitas de Luksic quien introduce extensamente el recurso vanguardista de la sincronía, aunque también da un rol central a la figura de la chola. Pero serán las serigrafías en portadas de orquestas como La Sillerico o la de los Hermanos Zalles, contemporánea, las que contextualizarán plenamente a la orquesta jazz en la sensibilidad e identidad chola.



Portada del álbum *Bailemos con la Orquesta Juvenil Hermanos Zalles*



1950 - 1959

◀
Fotografía: 059/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/14
Fondo: Damián Ayma
Título: Carnaval en la calle del pueblo
Año: 1958, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 060/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/47
Fondo: Damián Ayma
Título: Familia y músicos.
Año: 1958, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



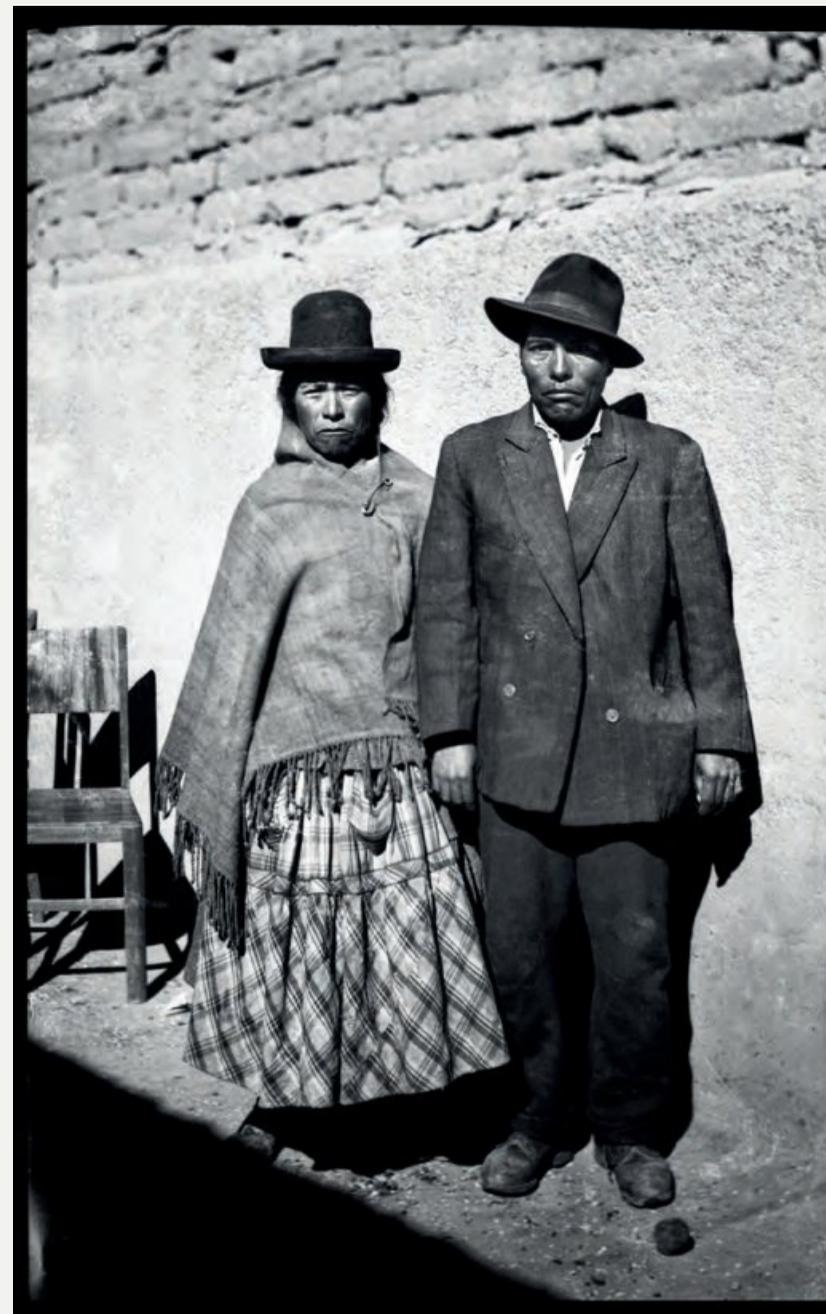


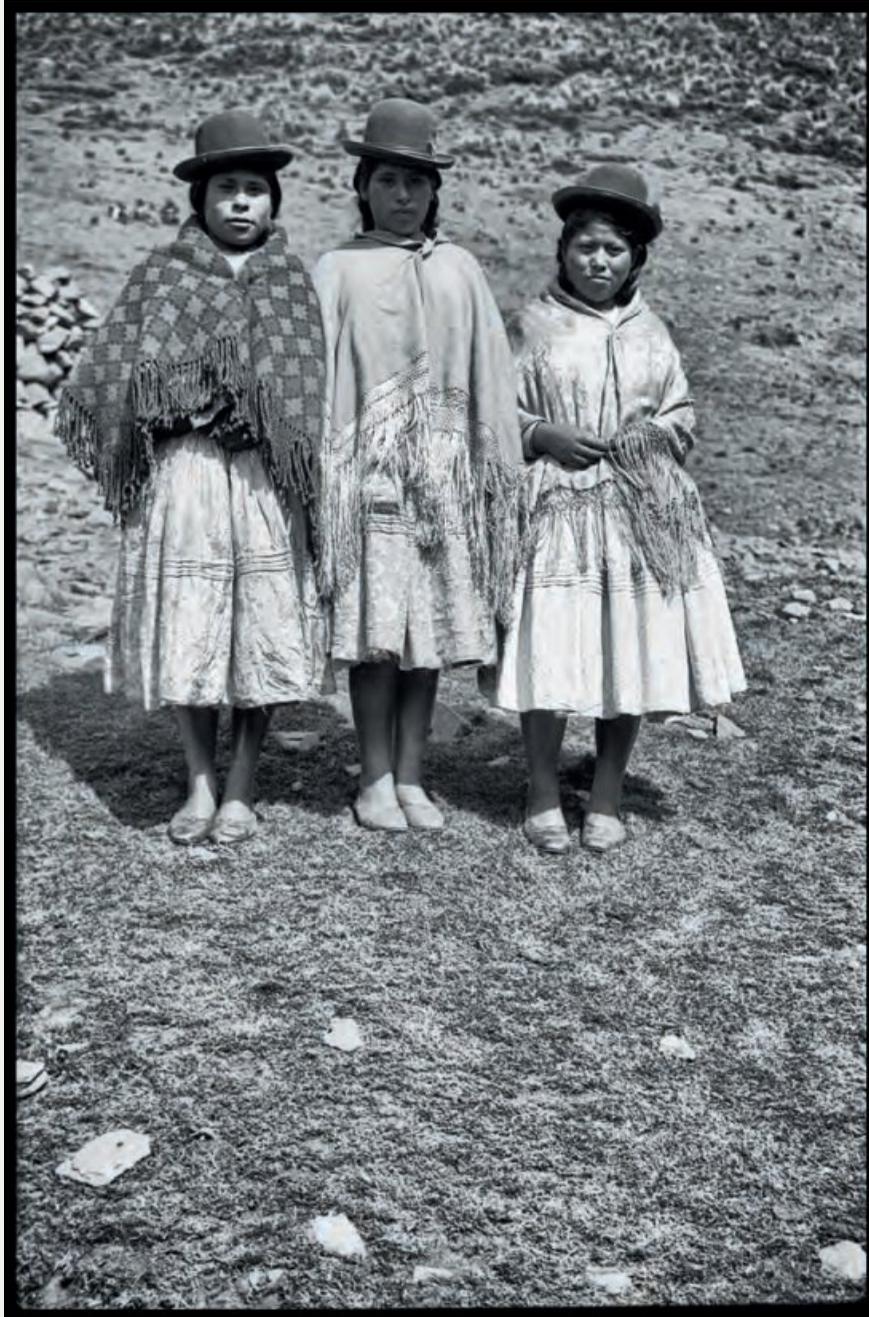


Fotografía: 061/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/34
Fondo: Damián Ayma
Título: Grupo de *palliris*
Año: 1958, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 062/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/02
Fondo: Damián Ayma
Título: Esposos
Año: 1958, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.5 x 5.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 063/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/32

Fondo: Damián Ayma

Título: Retrato de jóvenes cholos.

Año: 1958, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 8.5 x 5.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 064/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A50f-4/21

Fondo: Damián Ayma

Título: Prestes y camión alegórico.

Año: 1950 - 1962, aprox.

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 065/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A55c-1/69
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Año: 1955, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 066/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58r-6/04
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Año: 1958 - 1962, aprox.
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.6 x 5.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 067/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/16

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Año: 1950, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soprote: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 8.5 x 5.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 068/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/24

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Año: 1958, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soprote: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.5 x 9.2 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





1960 - 1969

◀
Fotografía: 069/038/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A58f-5/35
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Año: 1958, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 070/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-2/20
Fondo: Damián Ayma
Título: Sindicato de Florista en desfile cívico
Año: 1962, aprox.
Lugar: Calle Comercio, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 5.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 071/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-2/18

Fondo: Damián Ayma

Título: Mujer en actividad cotidiana

Año: 1962, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.6 x 5.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 072/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/17

Fondo: Damián Ayma

Título: Procesión religiosa

Fecha: 25/07/1962

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.8 x 8.4 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 073/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/
A61p-2/09
Fondo: Damián Ayma
Título: Niñas cebolleras
Año: 1961
Lugar: Prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 074/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/
A61p-2/08
Fondo: Damián Ayma
Título: Fiesta en casa I
Año: 1961
Lugar: Prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 075/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C.
 100/A61f-1/11
Fondo: Damián Ayma
Título: Fiesta en casa II
Año: 1961
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La
 Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.6 x 5.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 076/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C.
 100/A61a-3/10
Fondo: Damián Ayma
Título: Población de Arco Pongo y
 autoridades
Año: 1961, aprox.
Lugar: Arco Pongo, prov. Inquisivi,
 La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





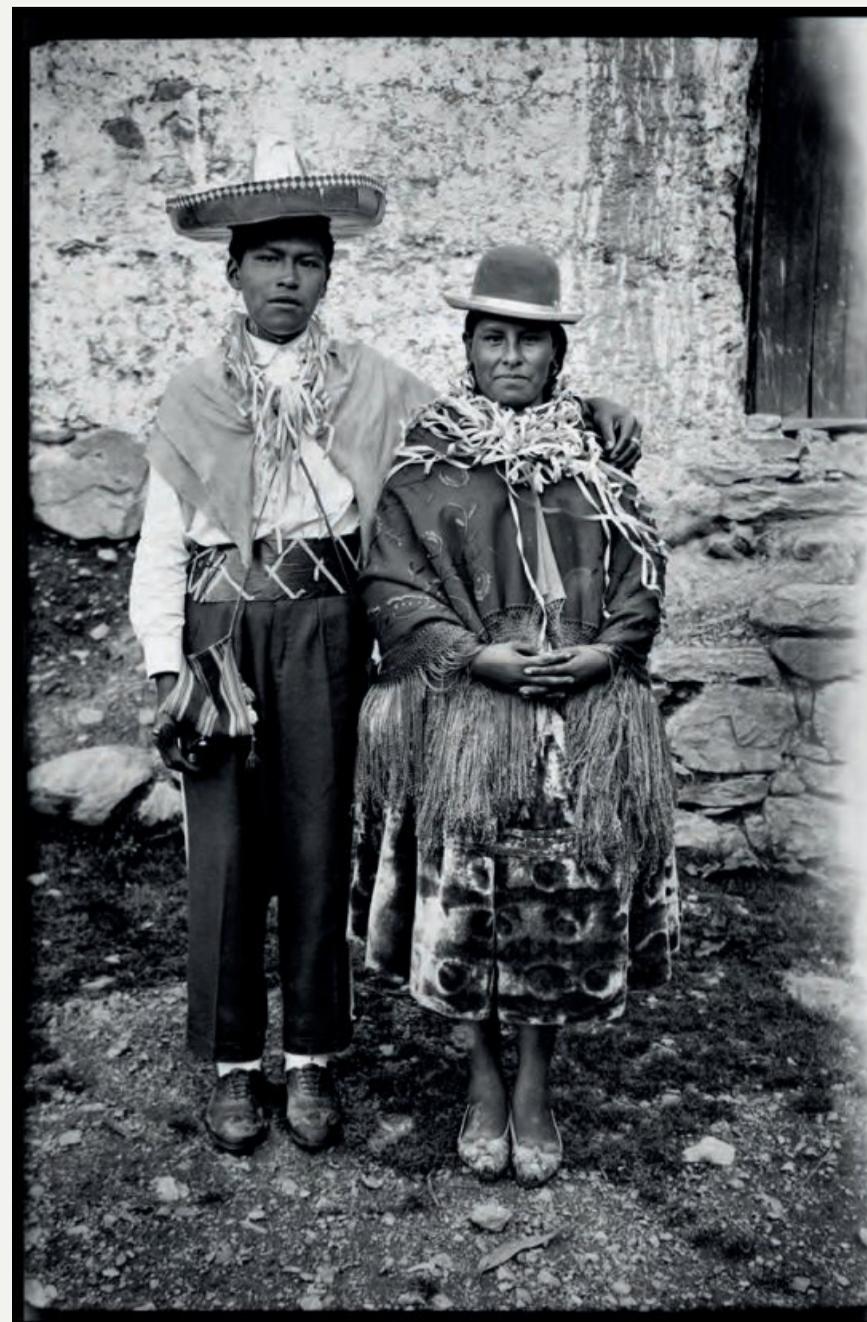
◀
Fotografía: 077/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A60f-3/10
Fondo: Damián Ayma
Título: Bailarines en medio del arco
Año: 1960, aprox.
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
SopORTE: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

◀
Fotografía: 078/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A60f-2/05
Fondo: Damián Ayma
Título: Músicos e integrantes de la fiesta
Año: 1960, aprox.
Lugar: Prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
SopORTE: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.6 x 5.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 079/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/04
Fondo: Damián Ayma
Título: Chola en Carnaval
Fecha: 25/07/1962
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.4 x 5.5 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 080/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/05

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Fecha: 25/07/1962

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 8.4 x 5.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



◀
Fotografía: 081/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/06
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Fecha: 25/07/1962
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.5 x 8.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 082/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/08
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Fecha: 25/07/1962
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 8.5 x 5.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 083/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/03

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Fecha: 25/07/1962

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 8.4 x 5.8 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 084/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A62f-3/12

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Fecha: 25/07/1962

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.5 x 8.4 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 085/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C.
 100/A62f-3/11

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Fecha: 25/07/1962

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.8 x 8.4 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 086/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C.
 100/A69f-1/05

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Año: 1969

Lugar: Prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.5 x 8.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 087/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A61p-2/02

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Año: 1961

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 8.5 x 5.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 088/CFP/2015

Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A61f-1/01

Fondo: Damián Ayma

Título: Sin título

Año: 1961

Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa

Formato: Negativo blanco y negro.

Tamaño: 5.6 x 5.5 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Damián Ayma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 089/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A61f-1/05
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Fecha: 1961
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 5.6 x 5.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 090/CFP/2015
Código: AIF-AC-NBN/FON/C. 100/A65f-1/A-03-02
Fondo: Damián Ayma
Título: Sin título
Año: 1965
Lugar: Quime, prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo blanco y negro.
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Damián Ayma
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 091/CFP/2015
Código: AIF-AC-CBN/AM/C. 115/61-1/01
Fondo: MUSEF
Título: Mujer campesina del altiplano.
Año: 1961 – 1962, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia blanco y negro.
Tamaño: 24 x 17.9 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

1970 - 1979

▶
Fotografía: 092/CFP/2015
Código: AIF/AC/DC/MAU-r/C. 60/77-1/09873
Fondo: MUSEF
Título: Mujer y acompañantes en la fiesta.
Fecha: 20/08/1977
Lugar: Irpuma, prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 093/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/AM/C. 32/75-4/00272
Fondo: MUSEF
Título: Mujeres trabajando la tierra.
Año: 1975
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 094/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/EC/00006
Colección: Carlos Ergueta
Título: Mujeres observando.
Año: 1979
Lugar: Mollo – Ayata, prov. Muñecas, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 800 dpi
Tamaño: 10.3 x 15.36 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Carlos Ergueta
Propiedad: Carlos Ergueta





Fotografía: 095/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/FON/C. 44/73-5/00202
Fondo: MUSEF
Título: En la ribera del Titicaca
Año: 1973 – 1980, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 5.4 x 5.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 096/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 60/77-1/09859
Fondo: MUSEF
Título: Bailando morenada.
Fecha: 20/08/1977
Lugar: Irpuma, prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 097/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/FON/C. 44/73-1/00143
Fondo: MUSEF

Título: Sin título

Fecha: 1973 – 1980, aprox.

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soporte: Acetato de celulosa.

Formato: Diapositiva color

Tamaño: 5.4 x 5.4 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 098/CFP/2015

Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 60/77-1/09867

Fondo: MUSEF

Título: Sin título

Fecha: 20/08/1977

Lugar: Irpuma, prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Diapositiva color

Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



LAS CHOLAS ENTRE LA CRISIS Y EL NEOLIBERALISMO (1980- 2003)

Las fotos del catálogo de esta década comienzan mostrando una marcha en las calles de La Paz donde las protagonistas son mujeres usando polleras. Por lo general los retratos de esta época aluden a momentos efusivos o euforia colectiva: actos políticos⁵², fiestas patronales o la *ch'alla* de herramientas de trabajo. La documentación se convierte en la protagonista de estas fotos y queda claro que el enfoque y la mirada son diferentes: los grandes grupos sociales que representan a la nación son el tema y ya no la familia o las parejas. Fotos de mujeres participando en festivales como el de Compi, ferias de campo y cholitas en acciones políticas documentan este momento. Es importante añadir que en la medida en que la tecnología fotográfica se generaliza entre el común de las personas, la intimidad de la vida familiar pasa a ser autorretratada y por tanto deja de figurar en los fondos del Archivo Central.

Respecto a este período, si algo le caracteriza es una aguda crisis económica que determina masivas migraciones desde zonas rurales y centros mineros hacia las ciudades, por las cuales el número de mujeres de pollera integradas a la vida urbana aumenta exponencialmente. Desde finales de la década de 1980, la recuperación económica viene de la mano de la denominada fase neoliberal. Sobre las mujeres de pollera en este momento existen trabajos académicos que suelen presentarlas de modo muy estereotipado, ligado a lo costumbrista y a veces burlesco⁵³. Otras publicaciones las presentan desde el paradigma del mestizaje postulando a las cholitas como las mediadoras entre el campo y la ciudad y como agentes económicos en los mercados. Otras miradas las postulan como agentes económicos y se detienen en su rol como comerciantes; omitiendo ya esa vieja idea del mercado, los aportes

más destacados de este ámbito se detienen en su especificidad cultural y las postulan desde su propio paradigma.

En una de sus intervenciones, Vivian Arteaga asegura que el ingreso de las mujeres de pollera al trabajo está íntimamente relacionado con la crisis económica de la década de 1980 (Arteaga, 1988a). La autora vincula el contexto de la economía internacional con los eventos que acontecen en Bolivia, al asumir que acá, de modo similar que en el resto del mundo, también se hace visible un mayor desempleo del sector femenino. Además, señala que la crisis, intrínsecamente relacionada con la coyuntura internacional, parcialmente influye en el ingreso al trabajo informal de las mujeres.

Para ella hay dos conjuntos de variables que se relacionan con el ingreso de las mujeres al mercado laboral y específicamente al comercio informal. Por un lado, su responsabilidad familiar y doméstica que es prioritaria, siendo sus ingresos una colaboración al aporte del marido. Por otro lado, en momentos de crisis el ingreso familiar que aporta el hombre es mínimo en relación a las necesidades de la familia (Arteaga, 1988a). Las vendedoras ambulantes, mujeres de pollera en general, consideran que independientemente de sus ingresos y su nivel de instrucción, su trabajo: “era una necesaria ayuda y complemento al salario del marido. Que su trabajo era circunstancial debido a la crisis” (Arteaga, 1988a).

En este contexto el hombre es el portador del único poder legítimo en cualquiera de los roles del ámbito familiar. “La mujer al contraer matrimonio, sabe de antemano que su papel y actitud debe ser la de subordinación al poder masculino” (Arteaga, 1988a); sin embargo, la aceptación del poder masculino es relativa porque la casa, los ingresos económicos, los bienes y las decisiones más importantes son administradas por las mujeres, quedando los varones como expresión simbólica (Quisbert, 1998).

Aunque en el mismo sentido, en otro artículo Vivian Arteaga sostiene que: “Las unidades familiares pertenecientes a este sector [los comerciantes informales], se sustentan con el aporte al ingreso familiar de varios de sus miembros” (1988b). La crisis afectaría parcialmente el ingreso al trabajo

52 Acá destaca la figura de Remedios Loza, la primera mujer de pollera que fue Diputada Nacional en 1989.

53 En ese ámbito entran Antonio Paredes Candía, Thovar, el viajero francés del XIX, Iñiguez y muchos otros. Estos autores como folkloristas tuvieron un gran mérito, escribir páginas o libros sobre personajes despreciados por la alta cultura boliviana, verdaderamente son precursores, pero de todos modos, merecen una lectura crítica.

de las mujeres porque según ella la mujer pobre trabaja por dinero desde su adolescencia, primero como empleada y después de casarse adecua su actividad, normalmente informal, a su responsabilidad materna y con el hogar dedicándose a actividades complementarias como ser lavandera, artesana o vendedora⁵⁴ (Arteaga, 1988b). Por otro lado, la recesión económica afecta a la reducción del trabajo doméstico de la mujer y su ingreso al mercado laboral, las consecuencias según Arteaga son la reducción del gasto de recreación y ritual, la postergación del ahorro y la vestimenta.

En ese contexto, las mujeres de clases populares sin mucha formación y con la necesidad de trabajar, se dedican al comercio ambulante porque les posibilita obtener ingresos y no descuidar sus hogares. Esa actividad se vuelve en una condición de posibilidad para que las más destacadas comiencen a hacer crecer sus capitales. Por ejemplo, una importadora que comenzó vendiendo como ambulante y cargando a su hijo terminó siendo importante en su gremio (Cárdenas, 2009). Las comerciantes informales pudieron hacer su capital gracias, entre otros factores a su persistente trabajo, a la promulgación del Decreto Supremo 21060 (1985). Este Decreto posibilitó al gobierno boliviano llevar las políticas estatales hacia el neoliberalismo, no solo hizo primar la oferta-demanda como mecanismo de regulación del mercado, sino fomentó la importación de productos, posibilitando que los comerciantes se potencien. La importación se desarrolló por la vía del contrabando que el Gobierno permitió e incluso alentó, toda vez que esa circulación paliaba la difícil situación económica del país (Cárdenas, 2008). El DS 21060 dejó a una cantidad grande de hombres sin trabajo y obligó a sus esposas a salir y sostener a sus hogares con la fuente laboral, que hasta ese momento era un apoyo minoritario a la economía doméstica.

Precisamente en este contexto de desigualdad es que pudo potenciarse Conciencia de Patria (CONDEPA), el partido de Carlos Palenque fue el primero que llevó en 1989 a una chola como Diputada Nacional, la señora Remedios Loza (Archondo, 1991). En la misma época muchas cholas se

perfilaban como grandes líderes políticas, es el caso de Sabina Choquetijlla, cuya foto también forma parte de esta colección. De ese modo, el archivo fotográfico comienza a delatar el rol creciente de estas mujeres, como personalidades de la vida política en medio del periplo nacional.

Ya en pleno contexto neoliberal, el problema que aborda Noemí Larrazábal es el del comercio ambulante y semiambulante, expresado en la emergencia de vendedoras de manufacturas, vendedoras de carne de cerdo y librecambistas (Larrazabal s/f). Aunque reconoce que la crisis económica influye en la incorporación de las mujeres al trabajo ambulante, ello no se relaciona con los móviles que posibilitan que la fuerza de trabajo femenina ingrese al mercado laboral urbano. Sin embargo, el capital es una determinante que reduce sus posibilidades, la autora señala que las mujeres acuden a sus pequeños ahorros, a préstamos familiares, a la consignación, siendo estas condiciones las que determinan el rubro al que se dedicarán. El mantenimiento del capital y su incremento podría devenir en un proceso por el cual se consolida su actividad. Por otro lado, las mujeres enfrentan muchos problemas como la “ilegalidad” del comercio ambulante aspecto que les obliga a trabajar muy de madrugada o muy de noche, por ser horas de menor riesgo (Larrazabal s/f).

Por su parte, Elizabeth Peredo (2011) postuló que la chola es una “bisagra” entre el mundo urbano criollo y el mundo rural andino. En su estudio sobre las vendedoras del Mercado Camacho sostiene que el ser cholo responde a un proceso de asimilación-transformación de valores occidentales y al mismo tiempo de ruptura-preservación del mundo andino. La autora sustenta que las cholas se convirtieron en el símbolo central de las recovas y luego mercados gracias a su habilidad tradicional para el trueque interecológico, destaca el rol de las mujeres en la constitución del poder económico, llama la atención sobre el intercambio cultural que se da en el mercado y resalta el hecho de que allí se establecen jerarquías entre ellas y también en la relación con sus clientes, estas condiciones determinan a este espacio como el lugar donde el pragmatismo impera.

54 Para Arteaga los esposos de estas mujeres generalmente se dedican a la albañilería y otras actividades de prestación de servicios personales, sus ingresos no son suficientes y por ello las mujeres deben aportar a la familia.

La pollera, para la autora, oscila entre el status y la discriminación. La chola, que sufre discriminación y estigmatización, es capaz de usar la sumisión o la rebeldía como mecanismo de adaptación, además de ser la más

sensible a la estratificación social. La conclusión es por demás reveladora, pues para la autora la identidad psicosocial de la chola del mercado se construye dentro de una sociedad multifacética y pluricultural cuyo vértice

St. Andrés Quiroga Cruz, Sra. María E. Castro de Quiroga

Sra. Sandra Irujo Gonzales

Sr. Gustavo Jimenez Sra. Rosalia Gonzales de Jimenez

Sr. Salvador Garzolino Mamani, Sra. Elsa L. de Garzolino e Hijos

Lic. Fidel Lujano Valdez, Sra. Maria Vasquez de Lujano

42 años

Engalanando el Gran Poder

Invitación

**La Mas Alta Expresión Folklórica en Gran Poder
Morenada Juventud Diamantes de La Paz**

Saludan a Ud(s) muy cordialmente y tienen el grato Honor de Invitarle(s) a la Santa Misa a devoción del Señor Jesus del Gran Poder.

Pasada la Ceremonia Religiosa Partiremos en Gran Caravana Folklórica rumbo a nuestro lugar de descanso ubicado en la Calle Chorolque, estaremos amenizados por nuestras propias Bandas, Espectacular Murillo y el nacimiento de la Poderosa Gran Sajama, para compartir un Brindis de Honor y reafirmar nuestra fe al Tata del Gran Poder.

Luego disfrutaremos con el Grupo Folklórico Alaxpacha, Runallajta, Kalaqaya y los grupos del momento Mr. Yo, Sin Control; posteriormente nos trasladaremos a nuestro Salón de fiestas "Roberts" ubicado en la calle Juan Granier (Zona Garita de Lima).

La Paz, Enero 2011

Arg. Elias Lujano Valdez
Sra. Mónica Quiroga de Lujano

Arg. Juan Fernández Quiroga
Sra. Dolores Candari de Fernández

Invitación a la festividad del Gran Poder de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes de La Paz, gestión 2011.

es la normatividad de la civilización occidental y su base está en la sociedad rural-andina. La chola entonces hace más que intercambiar mercancías, puesto que amortigua los procesos de mestizaje cultural construyendo significados socioculturales, basadas en su flexibilidad para la interlocución con distintos grupos sociales (Peredo Beltrán, 2001).

Al remitirse a las mujeres de pollera y a sus actividades, estos trabajos terminan representando una identidad cerrada de la mujer de pollera. Sin embargo, comprendiendo que los procesos identitarios en realidad son complejos y que el grupo estudiado es diverso y pleno de intereses y percepciones en disputa, tal definición identitaria impide analizar la exquisitez de su complejidad. Hay, de todos modos, aportes que desde la observación etnográfica denotan que por esta usual condición económica, las mujeres de pollera buscan alternativas de sobrevivencia. Son estas las que parecen ser la fuente de su creatividad y “flexibilidad” y no así su “identidad”, que más bien debe ser comprendida como adscripción.

En efecto, las mujeres comerciantes que vemos ilustradas en esta bibliografía constituyeron la base social sobre la que se activó la fiesta del Gran Poder. Entonces, esta ostentosa fiesta no es en absoluto heredera de las cholas ricamente fotografiadas a principios del siglo XX. Por el contrario, su ascenso al éxito económico implicó mucho trabajo y no poco sufrimiento. Curiosamente, actualmente el Gran Poder tiende a olvidar la década del 90 siendo capaz de la mayor y más contradictoria discriminación hacia otras mujeres que usan pollera en condiciones más humildes. Es interesante como las cholas retornaron al uso del retrato fotográfico, en síntoma con el crecimiento económico, para generar las invitaciones a sus eventos festivos, estas han ido creciendo en complejidad junto con los adelantos tecnológicos. Aunque estas piezas fotográficas aún no forman parte de la colección del MUSEF, corresponde referirse a las mismas.

Silvia Rivera, haciendo una revisión mucho más contemporánea, sostiene que “ser mujer condiciona la manera cómo se transita los eslabones

de la migración y el mestizaje cultural hasta alcanzar el status de chola o birlocha que viven renovadas exclusiones” (1996: 279). Así, la definición de “sociedad abigarrada”, de Zavaleta es leída por ella como esa reciprocidad negativa de insultos que aluden a la mezcla de colores de piel, además de considerar que el Estado y el sistema político perpetúan la exclusión de las mayorías al no poder romper el cerco de la pobreza. Un punto importante de su argumento es que nuestra sociedad, mediante la huella prolongada del colonialismo interno, ha ido moldeando inclusiones/exclusiones a la vez étnicas y de género (Rivera, 1996).

En el plano concreto, señala que varias entidades financieras persiguen una: “expropiación colonialista de la energía y de los excedentes de las migrantes urbanas en La Paz y El Alto” (Rivera, 1996). Su análisis permite una mirada sobre una Bolivia con pretensiones postmodernas, aunque pervive un patrón colonial de extracción del excedente indígena, particularmente de mujeres indígenas, esta vez en forma de entidades financieras privadas y su oferta de créditos:

“El proceso revela una vez más el abigarramiento del mundo cholo-indígena urbano, que convive desde hace siglos con una economía de mercado profundamente desigual e informal, sometida a presiones coloniales y normas tácitas de todo orden.” (Rivera, 1996: 198).

La hipótesis de Rivera (1996) es que la apertura de las esclusas del crédito a una enorme demanda insatisfecha, a pesar de paulatina alza de las tasas de interés, logra reciclar las ganancias de estos sectores populares para la acumulación del capital, en una estructura que a la vez permitirá la reproducción de la desigualdad y la segmentación, posibilitando una reestructuración y reforzando nuevas formas de opresión étnica y de género. Así, las mujeres de pollera, las principales acreedoras de este sistema, solapadamente son víctimas de nuevas y sofisticadas formas de discriminación.

1980 - 1989



◀
Fotografía: 099/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/AOI/C. 40/85-1/0001

Fondo: MUSEF

Título: Mujeres protagonizando una marcha.

Fecha: Marzo de 1985

Lugar: Prov. Murillo, La Paz.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Diapositiva blanco y negro.

Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafos: Augusto Plaza y Luis Oporto.

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 100/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/MAU-r/C. 84/89-1/A-03-03

Fondo: MUSEF

Título: Mujeres en homenaje a Túpak Katari

Año: 1989

Lugar: Santiago de Huata, prov. Omasuyos, La Paz, Bolivia.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Negativo color

Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Diego Pacheco

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 101/CFP/2015

Código: AIF-AC-CBN/PER/C. 123/80-2/04

Fondo: MUSEF

Título: Pareja de esposos

Año: 1980, aprox.

Lugar: Tiawanacu, prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.

Soporte: Papel fotográfico

Formato: Copia blanco y negro.

Tamaño: 11.2 x 7 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central



Fotografía: 102/CFP/2015

Código: AIF-AC-DC/AM/C. 35/89-46/02252

Fondo: MUSEF

Título: Festival de danzas autóctonas

Año: 1989, aprox.

Lugar: Teatro al Aire Libre, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Diapositiva color

Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





▲
Fotografía: 103/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C.
 63/88-6/11547
Fondo: MUSEF
Título: Fiesta de la cosecha
Fecha: 4-5/07/1988
Lugar: Huarina, prov. Omasuyos,
 La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35
 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafos: Luis Oporto y Augusto
 Plaza.
Propiedad: MUSEF, Archivo
 Central.

▲
Fotografía: 104/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C.
 63/88-9/11751
Fondo: MUSEF
Título: Misión Lihujtaypi.
Fecha: 00/10/1988
Lugar: Huajchilla, prov. Murillo, La
 Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35
 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafos: Roberto Balza, Augusto
 Plaza, Daniel Contreras, Diego
 Pacheco, Luis Oporto, Guillermo
 Rioja y Roberto Santos.
Propiedad: MUSEF, Archivo
 Central.





◀
Fotografía: 105/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/FON/C. 44/73-2/00149
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1980, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Acetato de celulosa
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 5.4 x 5.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 106/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/AOI/C. 41/90-1/05708
Fondo: MUSEF
Título: Discurso sindical de Sabina Choquetijlla.
Fecha: 15/02/1990
Lugar: Plaza Murillo, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Vivian León
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





1990 - 1999

◀
Fotografía: 107/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/AOI/C.
 89/96-8/D-2-04
Fondo: MUSEF
Título: Danza del *Qina Qina*
Fecha: 21/07/1996
Lugar: Viacha, prov. Ingavi, La Paz,
 Bolivia.
SopORTE: Triacetato de celulosa (35
 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: José Orellana
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 108/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/MAU-r/C.
 84/91-3/A-5-04
Fondo: MUSEF
Título: Danzarines de la Universidad
 Técnica Andina Tupak Katari.
Año: 1991
Lugar: Antipampa, prov. Aroma, La
 Paz, Bolivia.
SopORTE: Triacetato de celulosa (35
 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafos: Vivian León y Augusto
 Plaza.
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 109/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 66/90-6/13716
Fondo: MUSEF
Título: Mujer y peces de pan.
Año: 1990
Lugar: Tambillo, prov. Los Andes, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 3.6 x 2.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Vivian León
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 110/CFP/2015

Código: AIF-AC-DC/MAU-R/C. 67/91-4/14143

Fondo: MUSEF

Título: Mujer y músicos.

Año: 1991, aprox.

Lugar: Huato, prov. Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Diapositiva color

Tamaño: 3.6 x 2.4 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Anónimo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



◀
Fotografía: 111/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-R/C. 67/91-4/14101
Fondo: MUSEF
Título: Mujeres bailando el encuentro.
Año: 1991, aprox.
Lugar: Huato, prov. Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia.
SopORTE: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 112/CFP/2015
Código: AIF/AC/DGC/MF/00012
Colección: Fernando Miranda
Título: Bajando la senda de la leña.
Año: 1996 - 1998, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
SopORTE: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 45 x 29.7 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 113/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 76/98-2/20953

Fondo: MUSEF

Título: Fiesta Afroboliviana

Fecha: 9-12/10/1998

Lugar: Coripata, prov. Nor Yungas, La Paz, Bolivia.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Diapositiva color

Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: José Orellana

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 114/CFP/2015

Código: AIF-AC-NC/MAU-u/C. 85/94-1/A-4-05

Fondo: MUSEF

Título: Feria de Ramos

Fecha: 27-28/03/1994

Lugar: Villa Mariscal Sucre, El Alto, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.

Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).

Formato: Negativo color

Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafos: Vivian León y Jorge Ortiz.

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 115/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/MAU-r/C. 84/91-3/A-4-02
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1991
Lugar: Antipampa, prov. Aroma, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafos: Vivian León y Augusto Plaza.
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 116/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 68/92-4/14901
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1992, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 117/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 68/92-4/14909
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1992, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 118/CFP/2015
Código: AIF-MB3-NC/MAU-r/C. 144/95-16/A-6-03
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Fecha: 10-11/09/1995
Lugar: Charazani, prov. Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafos: Filemón Quispe y Ignacio Ballesteros.
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 119/CFP/2015
Código: AIF-MB3-NC/MAU-r/C. 144/95-16/A-2-04
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Fecha: 10-11/09/1995
Lugar: Charazani, prov. Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafos: Filemón Quispe y Ignacio Ballesteros.
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 120/CFP/2015
Código: AIF-AC-DC/MAU-r/C. 67/91-4/14116
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1991, aprox.
Lugar: Huato, prov. Bautista Saavedra, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Diapositiva color
Tamaño: 3.6 x 2.4 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Anónimo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 121/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/AOI/C. 82/91-3/A-2-04
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Año: 1991
Lugar: Plaza Murillo, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Vivian León
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 122/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/AOI/C. 82/90-1/A-1-01
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Fecha: 06/03/1990
Lugar: El Alto, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Vivian León
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 123/CFP/2015
Código: AIF-AC-NC/AOI/C. 82/90-1/A-1-02
Fondo: MUSEF
Título: Sin título
Fecha: 06/03/1990
Lugar: El Alto, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
SopORTE: Triacetato de celulosa (35 mm).
Formato: Negativo color
Tamaño: 2.4 x 3.6 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Vivian León
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 124/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MF/00120
Colección: Fernando Miranda
Título: Sin título
Año: 1998 – 1999, aprox.
Lugar: La Paz, Bolivia.
SopORTE: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 45 x 30.27 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



POLLERAS EN EL PROCESO DE CAMBIO (2003-PRESENTE)

El último momento, se ubica en la coyuntura de la implosión del modelo neoliberal a partir del 2003, consistió en un proceso más radical: los bolivianos –con los alteños como protagonistas centrales– logran la desestructuración del camino que llevaba irremediablemente a sufrir las consecuencias más dramáticas del neoliberalismo. Allí se dieron las condiciones de posibilidad para una verdadera inclusión de los indígenas⁵⁵ y de los movimientos sociales en la política nacional (Samanamud, 2007). Esa nueva escena política también se encontraba empollerada, pues las grandes protagonistas de este período, entre otros movimientos sociales, son las Bartolinas⁵⁶. Su relevancia para que el llamado “Proceso de cambio” se articule y tenga una base social de sustento es indudable.

Esta crisis que hizo posible la necesidad de repensar Bolivia, la de 2003, se reveló estructuralmente, como señala Tapia (2007), mediante una crisis fiscal, crisis de representación, crisis de legitimidad y crisis de correspondencia. La pregonada capitalización impuesta en los años noventa, que era la forma más eufemística de decir privatización, no produjo los réditos que anunciaba y, paulatinamente, el Estado se fue quedando sin los ingresos que percibía cuando administraba las empresas nacionales⁵⁷. La crisis de representación se produjo al crear un sistema de partidos que se turnaban en el poder, manejando un mismo programa de gobierno y sin representar a un amplio segmento de los habitantes del país, en este esquema la corrupción alcanzó niveles asombrosos de cinismo⁵⁸ produciendo la crisis

55 Los ideólogos neoliberales bolivianos asumieron una determinación multicultural y llegaron a incluir indígenas, ese es el caso de Víctor Hugo Cárdenas, ex vicepresidente de la República, lo hicieron simbólicamente y seguros de que él sería el portador de su pensamiento.

56 La Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia “Bartolina Sisa” CNMCI OB “BS”, se fundó el 10 de enero de 1980.

57 Todo ello acompañado de una serie de relaciones corruptas entre los funcionarios estatales, los gobernantes y las empresas transnacionales.

58 En el caso de la quiebra del Banco BIDES A, Landívar como diputado de Acción Democrática Nacionalista (ADN), se refugió en la inmunidad parlamentaria hasta lograr que su delito de millones de dólares prescriba. O cuando Jorge Quiroga, el expresidente de la República, firmó un decreto que liberaba a las concesiones petroleras de la realización de inversiones.

de legitimidad. Finalmente, la configuración de los poderes en el Estado no correspondía con otros matrices culturales (Tapia, 2007).

Las consecuencias del 2003 desembocaron en un hecho inconcebible dentro de un Estado postcolonial y racializado: la elección del primer Presidente de origen indígena, cambió el mapa político nacional y se generaron las condiciones para pensar una política al margen de la proclamada por el moderno sistema-mundo. Los eventos todavía se están desarrollando y si bien el pasado reciente evidenció que Bolivia experimentaba una crisis abrumadora, el devenir es la expectativa de un cambio en la estructura del Estado, posibilitada por una Nueva Constitución Política del Estado que lo establece como Plurinacional en reconocimiento de las diversidades culturales. No obstante, tal es la contradicción interna boliviana, que hasta ahora la formación primordial⁵⁹ racista del anterior Estado, republicano y neoliberal, permanece en las lógicas y subjetividades.

De todas maneras, es innegable que en este momento las polleras cobran un fuerte protagonismo, siendo las Bartolinas, en este caso reconocidas como mujeres campesinas indígenas más que cholitas urbanas, la imagen del proceso de cambio ubicándose a la cabeza del proceso constituyente. Más allá de este activismo político, es posible ver a las cholitas en diferentes actividades y oficios de la vida cotidiana: jugando fútbol, practicando el “*catch as can*”⁶⁰ profesionalmente, fungiendo como empleadas de bancos, ministerios, participando de actividad pública y de farándula, involucradas en actividades productivas rurales, comercio informal y vida profesional, o dirigiendo instituciones nacionales. Los rubros de su inmensa participación se incrementan y amplían como la misma sociedad. Las polleras no forman parte de la “identidad” paceña o nacional, sino que siguen incidiendo en la construcción misma de la sociedad.

59 La formación primordial se puede explicar a través de las formas por las que el Estado nacional se relaciona con la sociedad, construyendo esa suerte de autodeterminación; pero a partir de la consolidación de un mecanismo de cohesión entre forma estatal y sociedad civil.

60 Denominativo popular para la lucha libre de espectáculo protagonizado predominantemente por varones, y recientemente practicada por mujeres de pollera.

A MANERA DE CONCLUSIONES

Esta reflexión procuró desmembrar descriptivamente el universo de lo paceño extrayendo o mostrando a las cholitas en el meollo de lo descrito. Aunque los objetos que tenemos delante son las fotos y su circulación, al mismo tiempo se tiene las instanciaciones de las polleras, evocativas de su circulación y su manera de producir acontecimientos. Estos modos de producir continuidades y simultaneidades en el tiempo fueron el elemento central de esta reflexión.

Otro tema que implícitamente forma parte de esta reflexión involucra a una palabra del título: *cholitas*. Al ponerla por delante se pretende, intencionalmente, formar parte del debate sobre los cholos bolivianos. Principalmente, abordar el problema del latente racismo de nuestra sociedad, que se acostumbró a usar el denominativo chola o cholo como palabra denigrante. Igualmente, se busca que el catálogo como la exposición formen parte de un largo debate sobre las cholitas, que fue posicionado por otros autores al describir a la “Cholita paceña” como un todo homogéneo que se fue desplazando históricamente sin el menor conflicto. Estas visiones románticas tendieron a cosificar las múltiples y complejas subjetividades cholitas, sucesivas y coetáneas, a menudo conflictivas, en una sola, impidiendo analizar sus complejidades históricas y sociales. Esta exposición procura revelar lo absurdo de dichos postulados, mostrando los entrecruzamientos de los muchos modos de vestir la pollera que las fotos del Archivo Central del MUSEF atestiguan. Este texto ve cómo la materialidad, foto y pollera, acompañan y confieren unas identidades instanciadas, que siempre se escapan porque forman parte de un devenir continuo.

Lo que se pretendió ilustrar es que si la cholita paceña es lo más representativo de la ciudad o del departamento de La Paz, es porque precisamente no lo es. En efecto, no es adecuada ninguna explicación singular o de un origen común, en realidad no existen procesos sociales simples, como tampoco existen respuestas dinásticas. Las polleras y las fotos como elementos de conexión, forman parte del entramado social que termina formando, en el discurso, la identidad territorial. Como el mismo espacio,

las polleras y sus apariciones a lo largo de estas décadas de fotografía son intermitentes y complejizan más que aclarar. Y es que la identidad nacional o local solo adquiere sentido dentro de una práctica cultural, mediante el poder performativo que reside en el hecho de vestirse o retratarse y no como puesta en escena pedagógica. En tal sentido, los pueblos no se aparecen como hechos históricos, sino como una compleja estrategia retórica que mediante su presencia provoca una crisis en la significación (Bhabha, 2002), siendo precisamente eso lo que hace la presencia de las polleras en la historia nacional.



2000 - 2009



Fotografía: 125/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MCP/00718
Fondo: MUSEF – Constitución Política del Estado Plurinacional.
Título: Celebrando la nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia.
Fecha: 07/02/2009
Lugar: Av. 6 de marzo, El Alto, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 136.6 x 91.44 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Ladislao Salazar
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 126/CFP/2015
Código: AIF-PA-CC/AM/C. 21/00-25/21
Fondo: MUSEF
Título: Organización de mujeres campesinas de La Paz
Fecha: 28/07/2000
Lugar: Patio Siglo XVIII MUSEF, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Papel fotográfico
Formato: Copia color
Tamaño: 10.2 x 15 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: José Orellana
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 127/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/M50-012-AD /00504
Fondo: MUSEF – 50 años
Título: *Danzanti*
Fecha: 01/07/2007
Lugar: Achacachi, Omasuyos, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 115.15 x 76.76 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Yuri Veizaga
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 128/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGBN/MF/00028
Colección: Fernando Miranda
Título: Sin título
Año: 2009
Lugar: Zona San Miguel, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 45 x 45 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 129/CFP/2015

Código: AIF-AC-DGC/M50-04/00002

Fondo: MUSEF – 50 años

Título: Ceremonia para la cosecha

Fecha: 12/10/2007

Lugar: Collana, prov. Aroma, La Paz, Bolivia.

Soporte: Digital.

Formato: JPEG

Resolución: 72 dpi.

Tamaño: 108.37 x 81.28 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Percy Poma

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 130/CFP/2015

Código: AIF-AC-DGC/M50-012-EF/00299

Fondo: MUSEF – 50 años

Título: Polleras bailando

Fecha: 22/02/2005

Lugar: La Paz, Bolivia.

Soporte: Digital.

Formato: JPEG

Resolución: 72 dpi.

Tamaño: 72.25 x 54.19 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Yuri Veizaga

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.







Fotografía: 131/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/EE/06079
Fondo: MUSEF
Título: *Kimsa Warmi*
Fecha: 16/10/2008
Lugar: Isla del Sol, prov. Manco Kapac,
La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 115.15 x 86.36 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Elvira Espejo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.



Fotografía: 132/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/EE/06365
Fondo: MUSEF
Título: *Pä imilla*
Fecha: 16/10/2008
Lugar: Isla Flotante, prov. Manco Kapac,
La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 115.15 x 86.36 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Elvira Espejo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 133/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MF/00020
Colección: Fernando Miranda
Título: Sin título
Fecha: 08/11/2007
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 30.11 x 45 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

2010 - 2015

▶
Fotografía: 134/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/BJ/06148
Colección: Jorge Bernal
Título: Sin título (Serie "Las Indomables").
Fecha: 14/06/2012
Lugar: Estadio "Hernando Siles", prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 36.03 x 23.98 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Jorge Bernal
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 135/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MAO/02551
Fondo: MUSEF – Posesión de Autoridades Originarias
Título: Posesión del nuevo *Jach'a Mallku*.
Fecha: 15/01/2012.
Lugar: Taraco, prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 350 dpi.
Tamaño: 28.1 x 18.81 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Ladislao Salazar
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 136/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MF/00007
Colección: Fernando Miranda
Título: Sin título (Serie "Ascensión")
Año: 2009
Lugar: Tiwanaku, Prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 240 dpi.
Tamaño: 43.15 x 28.74 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 137/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/BJ/05531
Colección: Jorge Bernal
Título: Sin título
Fecha: 14/03/2015
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 36.03 x 23.98 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Jorge Bernal
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 138/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MF/00049
Colección: Fernando Miranda
Título: Marcha de mujeres mineras
Fecha: 12/11/2011
Lugar: Pérez Velasco, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 80 x 53.59 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 139/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MIF/00118
Fondo: MUSEF – Iglesias y Fiestas
Título: *T'awakus*
Fecha: 17/11/2012
Lugar: Pucarani, prov. Los Andes, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 32.78 x 21.95 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Norman Izurrieta
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 140/CFP/2015
Código: AIF/AC/DGC/BJ/06201
Colección: Jorge Bernal
Título: Sin título
Fecha: 22/03/2014
Lugar: Prov. Murillo, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 36.03 x 23.98 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Jorge Bernal
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 141/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MIF/02967
Fondo: MUSEF – Iglesias y Fiestas
Título: Sin título
Fecha: 11/09/2012
Lugar: Santiago de Machaca, prov. General José Manuel Pando, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 91.44 x 68.58 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Gabriela Behoteguy
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 142/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/EE/03932
Fondo: MUSEF
Título: *Sawuri warmi* (Tejedora de Charazani)
Fecha: 18/11/2013
Lugar: Prov. Oropeza, Chuquisaca, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 108.94 x 72.53 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Elvira Espejo
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





Fotografía: 143/CFP/2015

Código: AIF-AC-DGC/MFÑ/02400

Fondo: MUSEF – Fiesta de las Ñatitas

Título: A la memoria de Amayapampa

Fecha: 08/11/2010

Lugar: Cementerio General, prov. Murillo, La Paz, Bolivia.

Soporte: Digital.

Formato: JPEG

Resolución: 72 dpi.

Tamaño: 91.44 x 136.6 cm.

Estado: Original

Fotógrafo: Cleverth Cárdenas

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

Fotografía: 144/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/SC/00001
Colección: Carlos Sánchez
Título: Chola del baile del *chuta*
Fecha: 17/01/2015
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 23.22 x 38.07 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Carlos Sánchez
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 145/CFP/2015
Código: AIF/AC/DGC/SC/00015
Colección: Carlos Sánchez
Título: Una danza a la tierra
Fecha: 12/11/2013
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 200 dpi.
Tamaño: 21.01 x 14.12 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Carlos Sánchez
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 146/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MIF/00168
Fondo: MUSEF – Iglesias y Fiestas
Título: Sin título
Fecha: 13/12/2012
Lugar: Laja, prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 72.25 x 54.19 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Gabriela Behoteguy
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 147/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/BJ/06498
Colección: Jorge Bernal
Título: Sin título
Fecha: 08/04/2013
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 36.02 x 23.99 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Jorge Bernal
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 148/CFP/2015
Código: AIF-AC-DG/MF/00017
Colección: Fernando Miranda
Título: Sin título
Fecha: 22/01/2012
Lugar: Plaza Murillo, Prov. Murillo,
 La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 240 dpi.
Tamaño: 37.27 x 25 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





◀
Fotografía: 149/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MF/00118
Colección: Fernando Miranda
Título: Sin título
Fecha: 22/03/2014
Lugar: La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: TIFF
Resolución: 300 dpi.
Tamaño: 45 x 29.7 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Fernando Miranda
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

▶
Fotografía: 150/CFP/2015
Código: AIF-AC-DGC/MIF/03128
Fondo: MUSEF – Iglesias y Fiestas
Título: Sin título
Fecha: 12/09/2012
Lugar: San Andrés de Machaca,
prov. Ingavi, La Paz, Bolivia.
Soporte: Digital.
Formato: JPEG
Resolución: 72 dpi.
Tamaño: 91.44 x 68.58 cm.
Estado: Original
Fotógrafo: Gabriela Behoteguy
Propiedad: MUSEF, Archivo Central.





CIENTO QUINCE AÑOS DE MEMORIA RESGUARDADOS EN LAS FOTOGRAFÍAS DEL ARCHIVO CENTRAL

Yenny Espinoza⁶¹ y Ladislao Salazar⁶²

HISTORIA DEL ARCHIVO CENTRAL

El MUSEF a lo largo de su historia requirió organizar los diferentes fondos audiovisuales y textuales que fue rescatando, conquistando y produciendo, todos iban a ser destinados al servicio de los investigadores dependientes de la institución. Una clara y rápida accesibilidad era la meta principal, la cual a lo largo del tiempo se fue plasmando en torno a una buena organización de sus departamentos y unidades, una de ellas se concretó con el Archivo Central (AC) que depende del Departamento de Extensión y Difusión Cultural.

El AC sostuvo y proyectó tres conceptos que lo califican como ente protector, preservador y difusor de los documentos que se encuentran bajo su responsabilidad. La labor especializada posibilitó la creación del Taller de Tratamiento de los Documentos Audiovisuales (TTDA) que se subdivide en talleres de: Audio/Sonoro, Imágenes en Movimiento e Imágenes Fijas. La consolidación de estos espacios dependió de planes y políticas institucionales que fueron expuestas desde el 2003 e iniciadas el 2007. En esta nueva gestión institucional se logró ingresar al ámbito museográfico, a través de una invitación de la Dirección del MUSEF para exponer las fotografías relacionadas con las polleras, estas fueron salvaguardadas y conservadas por años y ahora están expuestas en todo su potencial en la sala *Realidades Solapadas: La Transformación de la Pollera en 115 años de Fotografía Paceña*.

Desde 1962, el patrón de rescate del bien patrimonial estuvo planeado en torno a las diferentes expresiones culturales, prioritariamente andinas,



Fotografía: 151/CFP/2015

Código: AIF/AC/DGC/EE/02931

Fondo: MUSEF

Título: Festival de Compi

Fecha: 23/06/2013

Lugar: Compi, prov. Omasuyos, La Paz, Bolivia.

Soporte: Digital.

Formato: JPEG

Resolución: 72 dpi.

Tamaño: 150.71 x 100.47 cm.

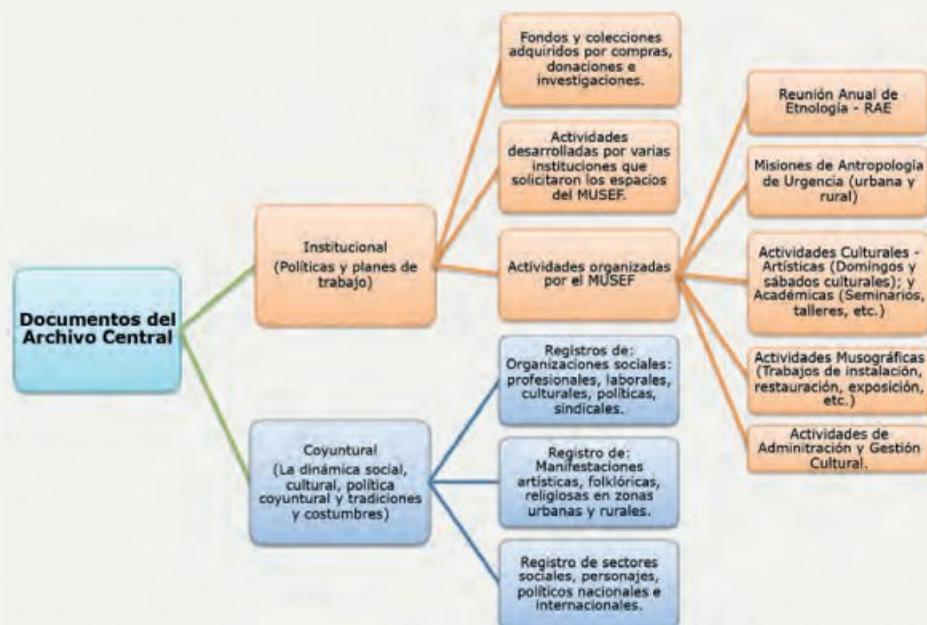
Estado: Original

Fotógrafo: Elvira Espejo

Propiedad: MUSEF, Archivo Central.

61 Auxiliar del Archivo Central del MUSEF.

62 Auxiliar del Archivo Central del MUSEF.



Fuente: Elaborado por Ladislao Salazar (2014)

incorporando con el tiempo los bienes del oriente boliviano, a través de los objetos y registros se resguardó y salvaguardó la memoria cultural e histórica de las comunidades indígenas, originarias y campesinas, de los pueblos y las ciudades. Estas expresiones dinámicas pasaron a un repositorio, aquí se los administra y preserva con el fin de reflejar en un futuro, las características que se entrelazaron o se incorporaron dentro de una sola lógica cultural y política que coyuntural o estructuralmente estaban bajo un Estado. Si bien el rescate del bien patrimonial empezó con una “pasión” nacionalista, fue creciendo por el reconocimiento que esos “simples objetos” tenían en un trasfondo social, político, cultural y económico.

El AC se debe a la razón institucional que a partir de 1983, bajo el Sistema de Información y Documentación Científica, se visibilizan los diferentes tipos de documentos y objetos acumulados desde sus orígenes, los cuales

elevan al MUSEF como una “Institución Científica, Educativa y Cultural”. Este reconocimiento desafía al AC para llegar a servir a la comunidad en general, y en particular, al investigador social. Los bienes documentales del AC están en condiciones para ser consultados y revisados por parte de la sociedad y de los planes de formación de los recursos humanos de los centros escolares y universitarios.

En la actualidad, el AC es parte de los centros culturales que almacenan diversos formatos y soportes de información registrados, adquiridos, recepcionados y/o rescatados en actividades sindicales, políticas, de tradiciones y costumbres, eventos académicos, trabajos de campo o de investigaciones que llegaron para convertirse en documentos únicos e importantes. También, esta acumulación de memorias documentales corresponde al registro de las múltiples actividades que la institución ha ido desarrollando: actividades académicas y culturales que convocan a la intelectualidad y al pueblo “curioso e investigador”.

LOS DOCUMENTOS DEL ARCHIVO CENTRAL

Los bienes documentales del Archivo Central pasaron por varias etapas y modos de recepción, después fueron organizados, clasificados y codificados. Para garantizar la preservación de estos bienes el museo creó y acondicionó ambientes, de tal modo que en la actualidad están a disposición del público.

Si bien la obtención de documentos tiene un objetivo cultural, no se limita a ellos por el contrario considera otras situaciones coyunturales. Los registros audiovisuales comprenden dos tipos de actividades: aquellas realizadas dentro de la misma institución y los eventos y hechos producidos en otros espacios, externos, ahí donde se desarrollaba la dinámica cultural, social y política del país. Estos espacios y situaciones ayudaron a organizar y clasificar los fondos, subfondos y series documentales del Archivo Central del MUSEF (Figura 1).

CUADRO 1.
DATOS DE DOCUMENTOS EN SOPORTE FÍSICO Y DIGITAL

Fondo	Años extremos	Cantidad Unidad Documental	Metros lineales Extensión digital
Oral Sonoro (Analogico)	1965 – 2008	12.727	22.852 ml
Oral Sonoro (Digital)	1965 – 2009	11.172	9 TB
Imágenes en Movimiento (Analogico)	1983 – 2005	3.205	11.557 ml
Imágenes en Movimiento (Digital)	1983 – 2006	2.569	49 TB
Imágenes Fijas (Físico)	1890 – 2004	72.400	21.198 ml
Imágenes Fijas (Digital)	1890 - 2004	2.978	300 GB
Textual (Papel)	1853 – 2005	1.600	6.064 ml
Gráfico (Afiches)	1960 - 2013	2.300	1.410 ml
Microfilms	1925 - 1993	743	3.10ml
TOTAL		109.765	63.081 ml 58,3 TB

Fuente: Yenny Espinoza (2015)

El total de documentos que posee el AC llega a más de 100.000 unidades, en soportes físicos y digitales, una extensión métrica de 60 mil metros y un espacio de 58 TB de memorias que conservan los documentos ya digitalizados (Cuadro 1).

Los grandes fondos del Archivo Central se dividen en dos: Textual y Audiovisual. El primero, se subdivide en Fondo Administrativo y Fondo Gráfico (afiches). El segundo, aglutina los fondos Oral o Sonoro; Imágenes en Movimiento o videos; Imágenes fijas o fotográficos y Microfilms.

Fondo textual

Este fondo de documentos concentra las actividades de la gestión y administración del MUSEF desde la década de los 60 hasta la actualidad. Este fondo, incluye por ejemplo a los documentos elaborados por el museo para gestionar un reconocimiento por su labor permanente en las actividades culturales en las décadas del 70 y 80, hasta ser incorporado administrativamente

al Banco Central de Bolivia. Los documentos demuestran las actividades de rescate de los bienes y su especialidad museológica, permitiéndole crear nexos académicos que elevan su prestigio ante instituciones y especialistas de las ciencias sociales en América Latina y Europa. Este fondo es un parámetro para las entidades que quieren proteger, salvaguardar y desarrollar, a través de los documentos y proyectos, las identidades del Estado Plurinacional.

Independientemente de lo administrativo, también se cuentan con documentos de proyectos e informes antropológicos, museográficos, históricos, programas culturales y de formación académica, documentos relacionados a los patrimonios que resguarda el MUSEF, catálogos e inventarios, ponencias presentadas en la Reunión Anual de Etnología, expedientes y colecciones de archivos privados y otros.

Este fondo también salvaguarda los documentos gráficos (afiches) que fueron recolectados a través de las actividades que se desarrollaron en el MUSEF, estos soportes de papel requieren ser procesados (digitalización y catalogación), para tener una clara cuantificación.

Fondo audiovisual

El Fondo Oral/Sonoro es considerado uno de los más importantes porque posee registros dedicados a varias temáticas. Los registros digitalizados y más destacados hasta el momento son los referentes a congresos, ampliados, marchas, entre otros de los movimientos sociales, sindicales y políticos, que se desarrollaron durante las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado. Esta información brinda la posibilidad de comparar a esas organizaciones con las actuales, además de conocer las demandas que eran el motor de sus movilizaciones y que ponían en alerta a los gobiernos de Bolivia. Las propuestas sociales registradas en este fondo, expresan la ideología de los trabajadores obreros, indígenas o campesinos, el compromiso con el pueblo y con el proyecto político que conscientemente adquirieron después de haber vivido los golpes militares o la aplicación de nuevos modelos económicos durante la democracia.

Las demandas discutidas en los congresos o ampliados, registrados por funcionarios del MUSEF, son un referente para comprender los procesos de conflictos en el país porque en estos espacios sociales se acordaron las

determinaciones y las demandas nacionales. Destacan en estos registros el buen vínculo que tuvo el museo con las organizaciones sindicales o movimientos sociales, hoy estos documentos son una buena fuente para investigadores que desean conocer estas experiencias durante las décadas señaladas.

El Fondo Oral/Sonoro está salvaguardado en sus soportes originales de registro: casetes, minicasetes y cintas de carrete abierto, discos vinilo, discos compactos, mini CD y DVD. Además cuenta con un catálogo de 48 campos, 48 sub campos y 13 sub-subcampos que está disponible para el investigador. En este fondo, además, están presentes documentos con diferentes temáticas como: América en mapas romanos y fenicios; Calendario del mundo andino; la problemática artesanal y sistema latinoamericano; Reforma Agraria: políticas y estrategias de desarrollo; Música tradicional de Bolivia; El significado simbólico del encomendero Bartolomé de las Casas; Políticas y estrategias de educación y alfabetización en Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe; El rol del Movimiento Popular en el proceso democrático; La sequía en Bolivia; etc.

El Fondo de Imágenes en Movimiento (Videos), en su gran mayoría, está compuesto por registros realizados en trabajos de campo y en actividades desarrolladas dentro del museo. A diferencia del fondo sonoro, se realizaron registros cortos de las actividades sindicales, cierre de campañas políticas en períodos de elecciones, revueltas sociales, marchas campesinas o indígenas, pero también existe información sobre fechas festivas como el año nuevo aimara; procesos de elaboración de objetos cerámicos o textiles; registros de exposiciones académicas; eventos culturales, como los encuentros que la institución organizaba los fines de semana o en días especiales para los artistas y grupos de música folklórica y autóctona de Bolivia.

Los trabajos de campo en festividades especiales son otro matiz de esa variedad de documentos. También conforman este fondo programas televisivos de análisis político, como de “*De Cerca*” o culturales como “*Jenecherú*” y “*Jichha Pacha*”. Existen documentales dedicados a las ciencias sociales y antropológicas, puestas a consideración del público a través de la Videoteca. El fondo posee documentos en soportes: VHS; S y CVHS; Betamax; Betacam; Umatic; V8; películas de 32 y 16 mm; DVD y MiniDV.

Estos documentos están siendo digitalizados constantemente para ser editados y ser puestos a disposición del público.

El Fondo de Imágenes Fijas (Fotografías) posee una amplia gama temática para analizar y realizar investigaciones especializadas de carácter sociológico, histórico, ambiental, movilidad poblacional y social, características y lógicas culturales, servicios económicos, productividad urbana o rural, movimientos sociales, urbanismo, geografía humana y natural, festividades, tradiciones y costumbres u objetos como las “polleras”. Estos temas invitan a estudiar los intercambios culturales y transformaciones sociales, identificando los orígenes y destinos del vínculo que se produce al concentrarse en el tema seleccionado, y además permiten una descripción de las acciones conservadoras, expresadas en los comportamientos por influencias heredadas y practicadas dentro la actual sociedad boliviana.

La tarea académica de la institución eligió a las fotografías del AC como objetos que abren la posibilidad de identificar las relaciones sociales, dentro de las estructuras o coyunturas socio-económicas, políticas o culturales que estaban “establecidas” de forma global. A través de un nuevo enfoque se descendió a un caso específico: los procesos e interrelaciones creadas por “las polleras”. Estas polleras y las mujeres propietarias del objeto las cholas, plasmadas en fotografías, mostrarán los fenómenos sociales como una acción importante en la vida cotidiana.

EL CATÁLOGO Y LOS CONTEXTOS PARA LAS FOTOGRAFÍAS⁶³

Antes de pasar a la descripción técnica, proporcionamos una breve mirada al trabajo de catalogación con referencia a la descripción de los objetos y contenidos que se desarrollaron en el tiempo y espacio seleccionado. El contexto para un catálogo fotográfico requiere datos de tipo informativo,

⁶³ La presentación de este catálogo requirió el tratamiento de las fotografías de manera integral sin desvincular el proceso fotográfico (uso de iluminación, tipo de soporte, técnicas y objetivos del fotógrafo) del proceso social de los retratados. Sin embargo, la obra se enfocó en este último proceso, a fin de plantear líneas de trabajo que profundicen en estas temáticas a futuro.

contexto para un catálogo fotográfico requiere datos de tipo informativo, interpretativo, interrelativo o formativo, a través de documentos que ayuden a constatar lo reflejado en las fotografías. Este es el caso de las polleras de 1900 a 1920⁶⁴.

Los primeros antecedentes son los hechos previos al siglo XX, estos se produjeron a través de las redes sociales vinculadas a la política y se expresan en el apoyo de los gremios artesanales al gobierno de Manuel Isidoro Belzu, a mediados del siglo XIX. Una de estas acciones contraría al régimen de los conservadores constitucionalistas es la demanda de las cholitas, consideradas de “estratos medios”, que impulsaba la producción de la pollera urbana y pueblerina, un dato relevante es la cantidad de artesanos “pollereros” respecto al resto, llegaban a casi el 80%, según José María Dalence (citado por Barragán, 2009: 37). El incremento de la producción y consumo de las polleras fue proporcional al aumento poblacional de la ciudad de La Paz, y por las actividades en la que estaba ya ubicado el mestizaje. Los indígenas de igual forma se incorporaban a las actividades comunes como panaderos, pollereros, sastres, sombrereros e hilanderas. Estos antecedentes de la población paceña ofrecen una serie de pautas para describir las formas, tamaños y materiales que se usaron para elaborar las polleras que vestían las mujeres y que luego las identificaría.

Pero el uso de las polleras no dependía de la moda, sino de las políticas de reconocimiento ciudadano, por añadidura el componente de abigarramiento la mantenía unida a todos los momentos políticos que se vivieron a finales del siglo XIX, como la Guerra Civil o la Guerra Federal, que definió la nueva Sede de Gobierno en La Paz. Los liberales tendrán el poder por dos décadas, anulando a los conservadores que eran los mejores referentes de un modelo postcolonial. Este período intenso dedicado a combinar la mentalidad colonial, con las ideas de modernidad y progreso, a causa de la intensa producción del estaño que benefició al crecimiento económico y desarrollo estatal, aunque, no fue beneficioso para los miles de mestizos e indígenas que estaban ligados a estos quehaceres económicos.

Las nuevas élites, como los terratenientes que se distribuían grandes extensiones de tierras de las comunidades indígenas, los mineros que exportaban la materia prima, y los comerciantes de productos suntuarios y de uso cotidiano hicieron crecer una urbe que iba recibiendo migrantes desde las comunidades rurales y hasta de países extranjeros. Este movimiento poblacional posibilitó una forma diferente de pensamiento o mentalidad porque los liberales habían visto la necesidad de tener una mejor educación y nuevos medios de comunicación a través de redes ferroviarias y carreteras, en torno a sus centros de producción. Se rompieron algunas lógicas coloniales con el laicismo, el positivismo y el anticlericalismo, sobre todo al recibir una corriente científicista que buscaba encontrar el origen o la evolución del hombre en el darwinismo y que racialmente era aplicado en todas las naciones donde se denotaba las diferencias somáticas. Sobre ese pensamiento liberal, se organizan las federaciones obreras y anarquistas empezando a tener presencia política en actividades sociales. Las posturas discursivas entraban en contradicciones combinando las actitudes señoriales en contra y a favor de la modernidad.

En este contexto se sitúan los personajes y escenarios retratados, independientemente del estilo del fotógrafo, los retratos comparten ciertas lógicas con las misiones europeas que llegaron a América a finales del siglo XIX y principios del XX, es decir, en cada fotografía se resaltaban las diferencias raciales. La diversidad social, cultural y económica permite que las fotografías se constituyan en documentos que evidencian diferencias, y a la vez es una actividad que sostiene económicamente al fotógrafo. Tal situación, le permitió al creador de las imágenes, desarrollar sus deseos o complacencias como un buen referente para aceptar a “todos”, con quienes convivía y todo lo que le agradaba. Aunque las fotografías se realizaron con equipos europeos, producto de la modernidad, la acción fotográfica permitió despojarse de algunas mentalidades simbólicas (la imitación de las lógicas europeas), en efecto el fotógrafo se apropió de la tecnología fotográfica para retratar las realidades del mundo (vida cotidiana, actividades gremiales, festividades religiosas y celebraciones) del que también era parte.

64 Para una mayor discusión sobre el contexto histórico del siglo XX, ver el capítulo: *El devenir de las cholitas*, en este mismo volumen.

COLECCIONES Y FONDOS FOTOGRÁFICOS DEL ARCHIVO CENTRAL

El AC considera las fotografías o imágenes fijas como objetos de gran valor, sus diferentes colecciones fueron clasificadas conforme al sistema de catalogación ISAD-G⁶⁵. Además de ser reconocidas como documentos historiográficos o antropológicos, son consideradas como obras de arte, puesto que fueron trabajadas con los estilos y objetivos particulares de sus creadores. Estas colecciones o fondos del archivo fueron adquiridos a través de donaciones y adquisiciones, y ahora son resguardados para futuras investigaciones, consultas o préstamos al público.

Las colecciones fotográficas del AC corresponden al siglo XX y están agrupadas, respetando la autoría de las fotos, en: Julio Cordero, Justo Jiménez, Luigi D. Gismondi, Adolfo Salazar, Gastón Velasco, además de las provenientes del Museo de las Chola Paceaña, todos de las décadas comprendidas entre 1900 a 1930. Dentro de estas mismas décadas se cuenta con fotografías de anónimos, estas requieren de mayores estudios para descubrir a los fotógrafos que heredaron sus imágenes.

A partir de la década de 1930 a 1960, se cuenta con el fondo de Damián Ayma, fotografías poco conocidas, pero que ya tienen una referencia en la exposición: *Realidades Solapadas: La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña*. También conforman el fondo las fotos del Museo del Hombre y del Museo Etnográfico de la Universidad de Puno y de la Dirección General de Bellas Artes. De las décadas de 1950 a 1970, tenemos las colecciones de Julia Elena Fortún, Federico Escóbar Zapata y Alicia Chavarría, y del Instituto Lingüístico de Verano. De 1970 a 1980, contamos con las colecciones de Jürgen Riester, José Ayruer, Félix Torres Circa y Gonzalo Iñiguez. Entre 1980 y 1990 se tiene las fotografías de Willer Flores, Juan Debreczeni y Marcelo Thorrez. El MUSEF, desde 1980 hasta la actualidad, realiza actividades institucionales para que sus funcionarios registren fotografías etnográficas que apoyan los trabajos de

campo, proyectos de investigación y otras de índole social y cultural.

En el proceso de conservación de las fotografías el reto mayor está en mantener en condiciones óptimas el estado de los soportes, es decir, que se debe garantizar un buen ambiente y cuidado especial en la manipulación, para que los cambios de color no sean tan significativos. Los soportes fotográficos se encuentran en papel, diapositivas y películas negativas a color y en blanco y negro. También se cuenta con placas de vidrio, a color y en blanco y negro; y placas negativas de vidrio en blanco y negro. Estas variedades dependen del formato de la fabricación del soporte, todas las películas analógicas o flexibles en acetato, incluido el tamaño, son determinados por el formato de la fotografía. Además, se cuenta con fotografías digitales, gracias a los equipos y programas que la tecnología ofrece, bajo este nuevo formato, se logró elevar los rangos de calidad y tamaño a través de la tarea de restauración.

LAS FOTOGRAFÍAS Y SU DESTINO

Los registros fotográficos, aproximadamente más de 100.000, que el MUSEF logró conservar en el Archivo Central y organizarlas en fondos o colecciones están prestos para la investigación o cualquier otra actividad académica. En esta gestión experimental del catálogo y la exposición: *Realidades Solapadas: La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña*, los documentos fueron procesados técnicamente, para pasar al análisis y ubicación contextual, casi llegando a determinar los hechos “congelados” en las imágenes. Esta acción planificada que integra la técnica de restauración y la investigación permite proyectar a futuro un trabajo que incorporaré y amplié la investigación sobre los datos biográficos y profesionales del fotógrafo, los tipos de cámaras que emplearon y de este modo conocer los propósitos y la intencionalidad del registro. Todos estos datos por demás importantes, culminarían con la exposición de fotografías y la publicación de catálogos.

Todas estas realidades solapadas que fueron fotografiadas, contienen valores y prácticas sociales (formas y clases de polleras) que las personas y las colectividades fueron construyendo y reconstruyendo, para identificar a las

65 Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD- G).

Proceso de restauración digital de fotografías

Fernando Miranda¹

El primer paso que se realizó en el Archivo Central del MUSEF fue la meticulosa revisión del material fotográfico, a fin de obtener una selección de imágenes en distintos soportes: negativos en placas de vidrio de 4x5 cm y 5x7 cm; positivos en *slides* de 6x6 cm y 35mm; negativos analógicos de 35 mm, y formato medio de 6x6 cm y papel fotográfico de distintas medidas.

La curaduría tuvo el objetivo de mostrar las mejores imágenes para el trabajo de investigación solicitado. Para ello, se procedió a escanear las imágenes bajo normas internacionales con el cuidado respectivo y en la más alta calidad, esto permitió su restauración, conservación e impresión. El escaneado se realizó con las máquinas del museo, en alta calidad y formato RGB a fin de preservar todos los colores de las imágenes originales en resoluciones de 2400, 3200, 4800, 6400 y 9600 dpi, en 24 bits de información digital. Luego fueron reducidas a 300 dpi, para poderlas manipular y cumpliendo estándares para su reproducción, tanto en impresiones ampliadas para la exposición como para la impresión de este catálogo.

Para la limpieza y restauración se utilizó el software Adobe Photoshop con algunos *plug-ins* que permitieron rescatar cada imagen en su totalidad, siempre con el objetivo de respetar lo que el fotógrafo quiso mostrar, el formato, la luz y la técnica, entre otras variables. Para lograr una óptima restauración digital se observó a detalla cada foto, a fin de interpretar de la mejor manera la escena que el fotógrafo deseo plasmar. En este proceso cada imagen fue tratada en profundidad, restaurando quebraduras y rayones, limpiando manchas de suciedad y hongos originados por la incorrecta manipulación o las condiciones de conservación previas a su adquisición y por la acción del tiempo. Una vez restaurada, cada imagen se guardó y clasificó según las normas de la institución.

El aporte del MUSEF con este catálogo y la exposición de fotografías es importante para preservar este patrimonio fotográfico, único en el país, de esta forma se garantiza que las futuras generaciones podrán apreciar y estudiar la riqueza fotográfica boliviana.

1 Fotógrafo y restaurador de fotografías.



1



2



3



4

5



6



Documentos en soportes originales (1,2 y 3)

Trabajo de restauración digital y resultados (4, 5 y 6)

polleras capturadas y selladas en los espacios paceños.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Sara. 2004. La Loza de la Tierra: cerámica vidriada en el Perú. En *La Loza de la Tierra: Cerámica Vidriada en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

ARCHONDO, Rafael. 1991. Compadres al micrófono. La resurrección metropolitana del Ayllu. La Paz: HISBOL.

ARTEAGA, Vivian. 1988a. La mujer pobre en la crisis económica, vendedoras ambulantes en La Paz. La Paz: Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza.

1988b. Las familias del sector informal urbano. En *Recesión económica, estrategias de vida y el rol de las mujeres en Bolivia*. La Paz: CEDOIN.

ARRIAGA, Pablo José de. 1968 (1621). Extirpación de la Idolatría en el Perú. En *Biblioteca de Autores españoles. Desde la formación del Lenguaje hasta nuestros días (Continuación) (Tomo CCIX). Crónicas Peruanas de Interés Indígena*. Madrid: Atlas.

BARRAGÁN, Rossana. 1990. Espacio urbano y dinámica étnica. La Paz en el siglo XIX. La Paz: Hisbol.

1992. Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la tercera República. En *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes. Memorias 2º Congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico*. La Paz: HISBOL, IFEA, SBH, ASUR.

2009. La Paz, siglo XIX. Colección Bicentenario, Tomo III. La Paz: La Razón y Santillana. Pág. 37.

BASTÚS I CARRERA, Joaquín. 1833. Suplemento al Diccionario histórico Enciclopédico. Barcelona.

BERNIS MADRAZO, Carmen. 1962. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.

BERTONIO, Ludovico. 1984 (1612). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. La Paz: CERES-IFEA-MUSEF.

BHABHA, Homi K. 2000. *Disemi Nación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna*. En *Formación en gestión cultural* (V.M. Rodríguez, ed.) Bogotá: Mincultura.

2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BOLLINGER, Armin. 1996. *Así se vestían los inkas*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.

BUSTILLOS V., Freddy. 1980. *Remembranza del traje de la chola paceña*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura – Departamento de Etnomusicología y Folklore

CADENA, Marisol De la. 1991. Las mujeres son más indias: Etnicidad y género en una comunidad del Cuzco. *Revista Andina* 1: 7-48.

CAJIAS Magdalena. 1995. Los mineros en la Historia Contemporánea de Bolivia. En: *Estudios Bolivianos* 1, IEB, págs. 193-213.

CAJÍAS DE LA VEGA, Magdalena; JIMÉNEZ CHÁVEZ, Iván. 1997. *Mujeres en las minas de Bolivia*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano.

CANAVESI de SAHONERO, M. Lissette. 1987. *El traje de la chola paceña*. La Paz: Editorial Los Amigo del Libro. Werner Guttentag. www.boliviamall.com/.../el traje de la chola paceña-autor-lic-m-lissette-

- CÁRDENAS, Cleverth. 2009. El poder de las polleras. Performatividad representación y poder entre las bailarinas de morenada del Gran Poder. En *Gran Poder: la morenada*. (C. Cárdenas, ed.) Vol. 3. La Paz: IEB-UMSA, Asdi/Sarec.
- ALPCHERVIN, Arthur. 1908. *Antropologie Bolivienne – Tome Premier*. Paris: Imprimerie Nationale.
2008. ¿Políticas culturales otras? La organización de sentidos desde los actores sociales del Gran Poder. *T'inkazos. Revista boliviana de ciencias sociales* 25:155-170.
- CSILLAG PIMSTEIN, Ilonka. 2000. *Conservación de Fotografía Patrimonial*. Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración.
- CHAVEZ, José Antonio. 2001. Investigaciones arqueológicas de alta montaña en el sur del Perú. *Chungara* 33(2): 283-288.
- CHÁVEZ, Sergio. 2004. The Yaya-Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiwanaku. En *Tiwanaku: Ancestors of the Inka* (M. Young-Sánchez, ed.). Lincoln: Denver Art Museum-University of Nebraska Press.
- CHERVIN, Arthur. 1908. *Mission Scientifique G. de Créqui Montfort et Sénéchal de la Grange (Tomo I)*. París: Imprimerie Nationale.
- COBO, Bernabe. 1964. Obras del P. Bernabe Cobo II. En *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del Lenguaje hasta nuestros días (Continuación) (Tomo XCII)*. Historia del Nuevo Mundo. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- CORNEJO POLAR, Antonio. 1997. *Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas*. (Vol. 6). La Paz: Carrera de Literatura UMSA.
- D'ORBIGNY, Alcides. 1958. *Viajes por Bolivia (Vol. I)*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.
- DE ROJAS, David. 2007. *Los Tokapu. Graficación de la emblemática inka*. La Paz: CIMA.
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. 2007. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Barcelona: AKAL.
- DEVER RESTREPO, Paula; CARRIZOSA, Amparo. *Manual básico de montaje Museográfico*. Bogotá-Colombia: Museo Nacional de Colombia. www.museoscolombianos.gov.co/.../manual_museografia.pdf
- DOS SANTOS, Teothonio. 2003. *Teoría de la Dependencia*. Plaza & James editores, Buenos Aires.
- DURÁN JORDÁN, Florencia; SEOANE FLORES, Ana María. 1997. *El complejo mundo de la mujer durante la Guerra del Chaco*. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano.
- DUSSEL, Enrique. 2007. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.
- FANON, Frantz. 1963. *Los condenados de la tierra*. Rosario: Kolectivo editorial último recurso.
- GELLNER, Ernest. 1997. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza Editorial.
- GIRAUDO, Silvia y ARENAS, Patricia. 2004. Científicos europeos en el altiplano boliviano – argentino: Antropología, expediciones y fotos. En: *Anales N° 12*. Págs. 125-146. Museo de América. Madrid – España: Museo de América. www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1180387
- GISBERT, Teresa. 1999. *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores.
- GISBERT, Teresa, Silvia ARZE y Martha CAJÍAS. 2006. *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz: MUSEF, Embajada de Francia en Bolivia, PLURAL.
- GUAMÁN POMA de Ayala, Felipe. 1980 (1615). *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno (Tomo 1)*. México: Siglo XXI.
- GUERRERO, Andrés. 2000. El proceso de identificación: sentido común ciudadano, ventriloquía y transescritura. En *Etnicidades* (A. Guerrero, ed.). Quito: FLACSO, ILDIS Ecuador.
- HALL, Stuart (ed.). 1997. *Cultural representation and signifying practices*. Londres: Sage/ Open University Press.
- HUAYHUACA, José Carlos. 1991. *Martín Chambi Fotógrafo*. Cusco, Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos. IFEA - Banco de Lima.

- IÑIGUEZ, Gonzalo. 2002. La chola paceña, su dinámica social. La Paz: CIMA.
- IRUROZQUI, Marta. 1984. La armonía de las desigualdades: élites y conflicto de poder en Bolivia 1880-1920 (Volumen 18). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas" (CBC); Consejo Superior de Investigaciones científicas (CSIC).
1995. La amenaza chola. *Revista Andina* 13:357-388.
- JAMIESON, Ross. 2001. Majolica in the Early Colonial Andes. The Role of Panamanian wares. *Latin American Antiquity* 12(1): 45-58
- JORDÁN, Waldo. 2003. El *Aqsu*: su permanencia después de 500 años. *Textos Antropológicos* 14(1): 77-85.
- KACZAN, Gisela Paola 2013. Estampas del deseo y del desear: imágenes de moda en Argentina en las primeras décadas de 1900. Cuadernos, pág.: 41:121-157.
- KORPISAARI, Antti y Martti PÄRSSINEN. 2011. Pariti: The ceremonial Tiwanaku pottery of an island in Lake Titicaca. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- KUON ARCE, Elizabeth y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO. 2004. Cerámica Vidriada en el sur Andino: Entre la tradición y la modernidad. En *La Loza de la Tierra: Cerámica Vidriada en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- LANDER, Edgardo (ed.). 2000. La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO.
- LARRAZABAL, Noemí. s/f. Entre el deseo y el deber ser: comerciantes de carne, de manufacturas y cambistas. La Paz.
- LARSON, Brooke. 2001. Indios redimidos, cholos barbarizados: Imaginando la modernidad neocolonial boliviana (1900-1910). En *Visiones de fin de siglo. Bolivia y América Latina en el siglo XX* (M. Cajías, ed.). La Paz: Coordinadora de historia; IFEA; Embajada de España en Bolivia.
- LIENHARD, Martín. 1992. La voz y su huella. Lima: Editorial Horizonte.
- LÓPEZ VILLA, Raúl. 2009. Caracterización de Materiales Arqueológicos. Esmaltes Cerámicos. Madrid: Máster en Arqueología y Patrimonio. UAM.
- MAROF, Tristán y Gustavo A. NAVARRO. 1934. La tragedia del altiplano. Buenos Aires: Claridad.
- MEDINACELI, Ximena. 1996. Alterando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia 1920-1930. La Paz: Reforma Educativa.
- MENDOZA, David. 2009. La chola, símbolo de identidad paceña. La Paz: HGMLP.
- MENDIETA, Pilar; BRIDIKHINA, Eugenia; MAMANI, Lupe (Coordinadoras). 2013. Bolivia, en blanco y negro. Fotografías del Archivo de La Paz. La Paz: Plural Editores.
- MODERNO RIVADENEIRA, Olga. 1988. Sahonero M. Licette C. de. El traje de la chola paceña. En: *Signos. Cuadernos Bolivianos de Cultura*, N°23. La Paz: Editorial Don Bosco.
- MERCADO, Melchor María. 1991. Álbum de Paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). Sucre: Banco Central de Bolivia/Archivo Nacional de Bolivia/ Biblioteca Nacional de Bolivia.
- MOLINA, Cristóbal de. 1916 (1573). Relación de las fabulas y ritos de los Incas. En *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú* (Tomo I). Lima: San Martín y Ca.
- MONEY, Mary. 1983. Los Obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas. La Paz: Ed. Instituto de Estudios Bolivianos.
1990. La producción textil en la colonia, los Obrajes de la ciudad de La Paz (Siglos XVI-XIX). *Historia. Revista de la Carrera de Historia* 21.
- MONTENEGRO, Carlos. 1994 (1943). *Nacionalismo y coloniaje*. La Paz: Juventud.
- MURILLO VACARREZA, Josemo. 1982. La pollera (investigación social e histórica). La Paz: ISLA.

- OAKLAND, Amy. 1986. Tiwanaku textile style from the South Central Andes, Bolivia and North Chile. Austin: Tesis doctoral, University of Texas.
- OPORTO ORDOÑEZ, Luis (ed.). 2012. Guardianes de la Memoria. Diccionario bibliográfico de Archivistas de Bolivia. La Paz: Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional.
- PAREDES, Rigoberto. 1947. Obrajes. Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz 69.
- PAREDES CANDIA, Antonio. 1992. La chola boliviana, obra de investigación folklórica. La Paz: ISLA.
- PATÍÑO, Tania y Juan VILLANUEVA. 2008. Prosiguen las excavaciones en la Ciudad de los muertos. Temporada de campo 2008 en Wayllani/Kuntur Amaya. Chachapuma 4: 31-48
- PEREDO BELTRÁN, Elizabeth. 2001. Recoveras de los Andes. Una aproximación a la identidad de la chola del mercado. La Paz: Fundación Solón.
- PEZZAT, Delia. 2009. Guía para la interpretación de vocablos en documentos novohispanos. Siglo XVI-XVIII. México: Ed. Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C.
- POSNANSKY, Arthur. 1957 (1946) Tihuanacu: The Cradle of American Man (Vol. III-IV). La Paz: Ministerio de Educación.
- PROYECTO DE EXPOSICIÓN TEMPORAL. 2013. Entre la arquitectura y la arqueología. Instantánea de la Real Academia Española en Roma en los 30. Madrid-España: Ministerio de Economía y Competitividad.
- QUEREJAZU LEYTON, Pedro. 2006. Bolivia más allá del tiempo. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- QUIJANO, Anibal. 1992. "Raza", étnia y "nación" en Mariategui: cuestiones abiertas. En José Carlos Mariategui y Europa: La otra cara del descubrimiento. Lima: AMAUTA.
1999. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. (R. Santiago Castro-Gómez, C. Millan, eds.). Bogotá: Colección Pensar/ Pontificia Universidad Javeriana.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). Diccionario de la Lengua Española (23ª edición). www.rae.es/recursos/diccionarios/drae
- RICE, Prudence. 1997. Tin-Enamelled Wares of Moquegua, Peru. En Approaches to the Historical Archaeology of Mexico, Central and South America (J. Gasco, G. C. Smith y P. Fournier-Garcia, eds.). Los Angeles: The Institute of Archaeology, University of California.
- RIVERA, Silvia (ed.). 1996. Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los años 90. La Paz: Subsecretaría de Asuntos de Género. Ministerio de Desarrollo Humano.
- RODRÍGUEZ, Waskar. 2010. La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965). Buenos Aires: Anarres.
- SAAVEDRA, Bautista. 1903. El ayllu. La Paz.
- SAMANAMUD, Giovanni, Cléverth CÁRDENAS y Patricia PRIETO. 2007. Jóvenes y política en El Alto. La subjetividad de los Otros. La Paz: Fundación PIEB, Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, Wayna Tambo, CISTEM.
- SANTO THOMAS, Domingo de. 2006 (1560). Lexicon, o Vocabulario de la lengua general del Perv, copuefto por el Maeftro P. Domingo de S. Thomas de la orden de .S. Domingo. Cusco: Ed. Convento de Santo Domingo-Qorikancha, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos y Universidad Hebrea de Jerusalén.
- SALAZAR MOSTAJO, Carlos. 2005. Gesta y Fotografía. Historia de Warisata en imágenes. La Paz: LAZARZA Ediciones
- SCHÁVELZON, Daniel. S/f. Catálogo de Cerámicas Históricas de Buenos Aires (Siglos XVI-XX). Con notas sobre la región del Río de la Plata. Buenos Aires: FAAR/ CAU/ FADU-UBA.

- SILVA, Armando. 1998. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá, editorial Norma.
- SMITH, Anthony y Rosamaría NÚÑEZ. 1998. Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas y moralejas en la recreación de las identidades nacionales. *Revista Mexicana de Sociología* 60(1):61-80.
- SORUCO, Ximena. 2006. La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia. *Tinkazos Revista de Ciencias Sociales* 9(21):47-62.
- SUÁREZ SAAVEDRA, Fernando. 2011. *Historia de la fotografía en Bolivia. Desde sus orígenes hasta 1900 – T I*. Sucre: Servicios Gráficos IMAG.
2013. *Historia de la fotografía en Bolivia. Desde sus orígenes hasta 1900 – T II*. Sucre: Imprenta Digital iColor.
- TAPIA, Luis. 2007. *Una reflexión sobre la idea de un Estado plurinacional*. La Paz: OXFAM.
- TORANZO, Carlos. 1991. A manera de prologo: Burguesía chola y señorialismo conflictuado. En Max Fernández: *La política del silencio* (C. Toranzo, ed.). Cochabamba: Facultad de Economía UMSS; ILDIS.
- TORRICO ZAMUDIO, Rodolfo. 2013. *La Paz. Memoria Fotográfica 1915 -1940*. Cochabamba: Fundación Cultural Torrico Zamudio.
- VELASCO, Isabel. 2010. *La cholita paceña*. www.isabelvelasco.com.
- WADSWORTH, Ana Cecilia e Ineke DIBBITS. 1989. *Agitadoras de buen gusto*. La Paz: Tahipamu- Hisbol.
- WALSH, Catherine, Freya SCHIWY y Santiago CASTRO-GÓMEZ (eds.). 2002. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*. Quito: Universidad andina Simón Bolívar; Abya-Yala.
- WESTON, Charles. 1968. An ideology of modernization. Caso MNR. *Revista de Estudios Interamericanos* 10:85-101.
- ZAVALETA M., René. 1990. *El Estado en América Latina. Cochabamba y La Paz: Los Amigos del Libro*.
2008. *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz: PLURAL.

