

**Musas de pollera: Metáforas de la identidad en las imágenes de la fotógrafa boliviana Wara Vargas Lara**

*Muses of Skirt: The Cholla Identity in the Images of Bolivian Photographer Wara Vargas*

*Ana Laura Elbirt*

DOI 10.15517/es.v82i1.52001



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

# Musas de pollera: Metáforas de la identidad en las imágenes de la fotógrafa boliviana Wara Vargas Lara

## *Muses of Skirt: The Cholla Identity in the Images of the Bolivian Photographer Wara Vargas*

Ana Laura Elbirt<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de Jujuy  
Jujuy, Argentina

**Recibido:** 12 de febrero de 2021

**Aprobado:** 17 de junio de 2021

### Resumen

Durante el 2019, en Santa Cruz de la Sierra fue inaugurada la muestra fotográfica “*Existimos*” con el objetivo de representar la dinámica nacional de la mujer boliviana. En este artículo, nos detendremos en las figuras de la identidad de la chola en las imágenes – tomadas con una cámara subacuática – de la fotoperiodista Wara Vargas Lara. En las fotografías, las cholitas se hunden en las profundidades de un estanque con sus vestidos, sombreros y trenzas, un escenario surrealista. En este mundo subterráneo, es posible atisbar – a partir de ideas provisionales – la relación entre los elementos visuales de las fotografías con los conceptos de “abigarrado” (Zavaleta Mercado, 2008; Rivera Cusicanqui, 2010), “performance” (Taylor, 2010) y “el ethos barroco” (Echeverría, 2007). El ensayo en este trabajo tiene un lugar central, no solo como una forma escrituraria que combina arte y ciencia, sino como una metodología de abordaje que permite relacionar las imágenes visuales con metáforas conceptuales.

**Palabras clave:** fotografía; mujer; identidad cultural; ensayo literario; Bolivia

---

<sup>1</sup> Personal de Apoyo a la Investigación en la Unidad Ejecutora de Ciencias Sociales Regionales y Humanidades del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Universidad Nacional de Jujuy. Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata. ORCID: 0000-0002-9373-2440. Correo electrónico: analaura1605@gmail.com

### Abstract

The collective photographic exhibition “*We Exist*” was inaugurated during July 2019 in Santa Cruz de la Sierra. Its aim was representing the “national dynamics of Bolivian women”. In this essay, we dwell on the portraits of identity of Chola images, which were taken with an underwater camera by Wara Vargas Lara, photojournalist from La Paz. In the photographs, the “women of skirt” dive into the depths of a pond with their dresses, hats and braids, a surreal setting. In this underground world, it is possible to glimpse, with tentative ideas, into the relationship between the visual elements of the photographs and the concepts of “motley [abigarrado]” (Zavaleta Mercado, 2008; Rivera Cusicanqui, 2010), “performance” (Taylor, 2010), “the baroque ethos” (Echeverría, 2007). The essay has a central place in this paper, not just as a writing form that combines art and science, but as an approach methodology that allows visual images to be related to conceptual metaphors.

**Keywords:** photography; woman; cultural identity; literary essay; Bolivia

### Ideas preliminares

*El bosque y los sueños en las copas de los árboles marcaron mi niñez, es por esto que, en mi trabajo, me he dejado guiar por los sueños y la intuición.*

Wara Vargas (2017)

Durante julio del 2019, en Santa Cruz de la Sierra, se inauguró la muestra fotográfica grupal *Existimos* en pleno casco céntrico de la ciudad. Las fotos se ubicaron en la galería de la plaza principal y en el corredor de *Manzana 1 Espacio de Arte*<sup>2</sup>. La muestra reunió más de treinta imágenes de siete fotógrafas que forman parte del primer Colectivo de Fotógrafas de Bolivia, cuyo objetivo para este proyecto fue representar la “dinámica nacional de la mujer”<sup>3</sup> en este país.

Las enormes fotografías acompañadas de textos en soporte metálico irrumpieron en el espacio público y visibilizaron la diversidad de experiencias de las mujeres en Bolivia, así como las distintas problemáticas que las atraviesan. En este marco, llamaron la atención las imágenes surrealistas de cholos sumergidas en un estanque de agua. Sobre estas fotos de Wara Vargas Lara se abordarán algunas figuras metafóricas de la identidad de las “mujeres de pollera”.

La forma del escrito se asienta sobre un género literario híbrido, propio del pensamiento latinoamericano: el ensayo. Como sostiene el crítico Javier Sanjinés (2013), el ensayo ha tenido un gran protagonismo en la construcción identitaria de la nación en Bolivia. Además, tuvo un papel fundamental en la configuración de las “comunidades imaginadas”<sup>4</sup> latinoamericanas, porque les permitió a las élites ilustradas de los emergentes estados crear “arquetipos que a modo de imágenes folclóricas pretendieron y pretenden sintetizar

---

<sup>2</sup> Es una galería y espacio de formación de arte sin fines de lucro ubicado en Santa Cruz de la Sierra en el que se exponen distintas expresiones artísticas y que cuenta con el emprendimiento *Arte en la Plaza*. Información disponible en el sitio oficial: <http://manzanauno.org.bo/es/inicio/>.

<sup>3</sup> Información extraída del banner promocional de muestra colectiva *Existimos*, ubicado en el corredor de *Manzana 1. Espacio de Arte* (23/07/2019).

<sup>4</sup> Véase Anderson (1993).

los sentimientos nacionalistas” (Rodríguez García, 2010, p. 39). Entre estos arquetipos o representaciones cerradas de las identidades colectivas se encuentra la chola paceña, uno de los íconos de la bolivianidad.

La literatura, entonces, cumplió un rol instrumental en la conformación de los estados nacionales en estas latitudes, a partir de una “ficción fundacional” que le dio forma al sentimiento de comunidad (Schmidt-Well, 2003). Por ello, interesa recuperar esta tradición ensayística, pero desde una “óptica refractaria” (Sanjinés, 2013), puesto que se emplea el potencial del ensayo como género articulador de un pensamiento poético, capaz de abrir la imaginación a una diversidad de procesos identitarios que cuestionen la homogeneidad cultural como premisa de la nación moderna. El ensayo propone una relación estrecha entre arte y ciencia. Como sostiene Jaime Rest (1979), el ensayo es una prosa de ideas provisionales, puesto que “constituye la otra manera de exponer ideas, la que no se articula con la minuciosa comprobación y verificación, la que otorga más importancia a los atractivos de la presentación poética que a la validez de los juicios enunciados” (p. 97).

### **La chola como arquetipo de la bolivianidad**

Las identidades son construcciones complejas que responden “a relaciones históricas de dominación a través de las cuales los oprimidos son llamados ‘los otros’ por los grupos dominantes” (Sanjinés, 2017, p. 240). Esta construcción se configura *en* y *desde* distintas manifestaciones culturales, entre ellas, el lenguaje y las imágenes visuales. Desde los estudios literarios, Ximena Soruco Sologuren (2012) analiza los discursos criollos sobre los cholos y sus vínculos con el mestizaje y la colonialidad durante los siglos XIX y XX en Bolivia. Este país presenta una singularidad en relación con Perú y Ecuador, puesto que detenta una “élite chola”, es decir, un sector reducido de la población con “capacidad para irradiar sus patrones culturales” (p. 29).

La autora hace referencia a un estudio de Paredes Candia para señalar que la información más antigua que se tiene sobre la denominación “cholo” data de 1608 en la Audiencia de Charcas, que aparece para mencionar a un hombre de “poca más calidad que indio” (Soruco Sologuren, 2012, p. 27). Ya en tiempos republicanos, hacia la década de 1930, comienzan a separarse las denominaciones “mestizo” y “cholo”, antes consideradas como sinónimos. El primero da cuenta de un proceso de asimilación occidental en el que se niega

el pasado indígena para mimetizarse con los criollos; mientras que el segundo “mantiene su estigma racial de inferioridad frente al mestizo, aunque también de superioridad frente al indio” (Soruco Sologuren, 2012, p. 28).

Para el siglo XX, los cholos se constituyeron en un segmento intermedio ubicado entre los criollos e indígenas que migraron del campo a la ciudad, quienes dejaron su actividad agrícola para sostener oficios artesanales y comerciales<sup>5</sup>. De esta manera, ingresan en un proceso de movilidad social ascendente, puesto que crecen económica y socialmente, pero sin ser reconocidos por el polo dominante criollo. Por ello, la autora propone como clave analítica “pensar a lo cholo como una cadena articulada hegemónica frente a los de más abajo y subalterna frente a los de más arriba” (Soruco Sologuren, 2012, p. 31), en donde “más abajo” y “más arriba” conforman posiciones dinámicas ancladas en un contexto histórico muy particular.

En la misma línea, esta crítica literaria sostiene que, en la estructura estamental boliviana, la estigmatización está feminizada, pues se considera que quienes se autoidentifican como “cholas” son las mujeres<sup>6</sup>. En este proceso de *auto* y *hetero* afirmación *de* y *sobre* la *chola* ingresan poderosos elementos visuales como el peinado (trenzas) y la vestimenta (la pollera), que participan en la configuración identitaria. Deborah Poole (2005) analiza el rol central que han jugado las imágenes visuales que circularon en la fantasía, ideas y sentimientos entre Europa y los Andes desde mediados del siglo XVIII hasta principios del siglo

---

<sup>5</sup> Agradezco los comentarios de los evaluadores, quienes señalaron que los términos “chola” y “cholo” son altoandinos, por lo que también forman parte del lenguaje de las culturas y centros urbanos de la sierra andina en países como Perú y Ecuador. Sin embargo, en estos territorios no revisten de las mismas connotaciones que en Bolivia, particularmente en relación con la chola paceña. Así, es necesario pensar que el “proceso de cholificación” (Quijano, 1980) permitió la conformación de un mestizaje cultural que reúnen elementos culturales indios y componentes culturales criollos y urbanos occidentales.

<sup>6</sup> Para entender el fenómeno del racismo, es necesario partir de que los signos que constituyen la “raza” son dinámicos y varían en cada contexto. Para comprender cómo actúa el racismo “es necesario establecer genealogías y etnografías concretas de cómo las diferentes articulaciones raciales (o la racialización) emergen, despliegan y dispersan en diferentes planos de una formación social determinada” (Arias & Restrepo, 2010, p. 62).

XX. Su hipótesis es que las imágenes no reflejaron el racismo de distintas épocas, sino que “participaron en la formación de la cultura racial que subyace a la modernidad europea” (Poole, 2000, p. 25).

La autora parte del concepto de economía visual, posicionamiento teórico que le permite abordar las imágenes desde tres aristas: la economía (el campo de la visión está ordenado de acuerdo con relaciones sociales de desigualdad y poder); la economía política (la visión se relaciona estrechamente con la estructura de clases en una sociedad); y la economía visual (la globalización implica la circulación de imágenes a nivel planetario en donde se borran las fronteras nacionales y culturales). La perspectiva amplia y articuladora de Poole abre posibilidades a un estudio de las imágenes visuales como materiales ineludibles para entender la percepción y la valoración del entorno. En esta línea, se puede dar un acercamiento a la propuesta del “sentido común visual” de Sergio Caggiano (2012), la cual postula que los sectores dominantes intentan construir una forma de representar las jerarquías sociales y naturalizarlas, es decir, que se muestren como normales e incuestionables.

En el caso de las mujeres populares en Bolivia, existe una tipología creada a partir de las imágenes visuales. En primer lugar, está la “chola” (mujer que usa pollera), luego la “campesina-india” (que utiliza ropa de bayeta) y la “birlocha” o “chota” (que se viste a la “manera occidental”) (Rodríguez García, 2010).

Existen una serie de categorías sociales en torno a la ropa y el peinado que recaen sobre mujeres, pero no así sobre los hombres. Las chotas, cholos y birlochas son estas tres entidades que responden a este fenómeno, mientras que entre hombres no existen ni birlochos, ni chotos y cualquier hombre indígena tiene derecho a ponerse cualquier ropa ... tiene derecho a peinarse como le dé la gana y de teñirse el cabello sin pagar costo político alguno por hacerlo (Galindo, 2014, p. 127).

Entre mediados del siglo XIX y los albores del siglo XX, los “mestizos” – también llamados “cholos” – ingresaron al mundo de la política por su gran capacidad para negociar entre el ámbito indígena (campo) y el criollo (ciudad). Este fenómeno redundó en la conformación de un complejo dinamismo social al interior del mundo cholo, en el que se disputaba un sector indígena urbanizado, artesanos, obreros y una “minoría rectora” (Soruco Sologuren, 2012). Esta estructura tendiente a la movilidad social ascendente configuró una narrativa literaria criolla entre 1900 y 1930 que representó a la chola desde la estigmatización.

A partir de la Guerra del Chaco (1932-1935), que produjo un cambio profundo en el mundo de las ideas en Bolivia<sup>7</sup>, desde la élite criolla comenzó a trazarse una literatura nacionalista protagonizada por la chola, considerada en este nuevo escenario como la madre simbólica de la nación. En este contexto, surgió el discurso que acompañó la Revolución de 1952, el cual buscó una identidad mestiza a partir de una “homogeneidad forzada que diluyese los conflictos étnicos-sociales” (Rodríguez García, 2010, p. 57). En esta idea de mestizaje, los indios pasaron a ser llamados “campesinos” que forman parte de la plataforma de la economía nacional moderna, transformación que ocultó el complejo proceso de construcción de identidades.

Ahora bien, las investigaciones citadas anteriormente enfatizan en la complicidad que existe entre el arte, la representación y el poder en la construcción de las identidades estigmatizadas/esencializadas. Sin embargo, es necesario abandonar las concepciones unilaterales de control y dominación, puesto que el arte (y la imagen visual) no puede ser “atado” a una sola y única propuesta ideológica (Poole, 2000).

En esta línea, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) propone una sociología de la imagen como práctica descolonizadora al entender que las imágenes visuales, a diferencia de las palabras, permiten abrir espacios críticos capaces de cuestionar narrativas históricas dominantes. Para la autora boliviana, en el contexto de un persistente colonialismo interno, las palabras cumplen la función de “encubrir”, de “obliterrar las voces subalternas” o “integrarlas en una narrativa monolítica de progreso y modernización” (p. 88). En cambio, las imágenes visuales son una puerta de acceso a lo no consciente de la sociedad, a los sentidos no censurados y bloqueados por la lengua oficial (Rivera Cusicanqui, 2010).

---

<sup>7</sup> La Guerra del Chaco constituyó un hecho traumático para la sociedad boliviana y un momento de emergencia de nuevos imaginarios políticos. Estos imaginarios comenzaron a tomar forma con los festejos del Centenario de la República en 1925 y se consolidaron hacia la década de 1940. En este marco, emerge una generación de jóvenes que acompañaron ideas de renovación nacional bajo consignas indigenistas y socialistas que nutrieron, posteriormente, algunas de las medidas desarrolladas en la Revolución de 1952 (Stefanoni, 2015).

La concepción multidimensional de las imágenes visuales, como productos culturales que no pueden ser leídos desde un único programa ideológico, ha sido trabajada por la historiadora Teresa Gisbert en sus estudios sobre el arte en tiempos de la Colonia. En su investigación, trató sobre las distintas maneras de “esquivar” la cultura oficial peninsular por parte de los indígenas:

En el mundo virreinal, el problema religioso se presenta en base a la bipolaridad cristianismo versus idolatría. Este hecho se evidencia en las imágenes que muestran la inserción del componente indígena en el arte barroco; sin embargo, para los indígenas hubo otras vías de expresión, a través de los textiles y los keros, donde podemos buscar una forma paralela de hacer arte ajena al control y directivas de la población occidentalizada (Gisbert, 2001, p. 17).

En términos metodológicos, en este ensayo se emplea la expresión “imagen” en dos sentidos. Cuando se dice “imagen” (o “imágenes”), se hace referencia a imaginación: los objetos culturales (como el texto literario, la pintura, la fotografía, etc.) son “productores de imágenes”, es decir, pueden disparar ideas y contribuir a los procesos de percepción y valoración social. En este sentido, la imagen puede – y debe – ser abordada no solo desde los estudios visuales (semiótica del arte, sociología de la imagen, antropología visual), sino también desde el amplio espectro de los estudios culturales. En cambio, al utilizar la expresión “imágenes visuales”, se hace referencia a fotografías, pinturas o dibujos: productos culturales estrictamente visuales. Este término es la acepción más común; no obstante, acá se toma distancia crítica de la idea de “imagen como transparencia o reproducción de una realidad que se encuentra fuera de ella” (Silva Echeto, 2016, pp. 12-13).

Finalmente, debe destacarse que las imágenes visuales, por su propia materialidad expresiva, “muestran mucho todo junto” y, si bien se relacionan siempre con otros lenguajes, nunca puede reducirse de manera lineal a ellos, puesto que estas no “se ajustan automáticamente a las categorías que muchas veces las nombran” (Caggiano, 2012, pp. 21-22).

### **La fotografía de Wara Vargas Lara. Una aproximación a su obra desde el arte feminista**

La muestra *Existimos*, inaugurada en julio del 2019 en Santa Cruz de la Sierra<sup>8</sup>, exhibió diez fotografías de Wara Vargas, pertenecientes a distintas series de imágenes ya conocidas de la artista. Esta exposición fue organizada por *War Mi Photo*<sup>9</sup>, primer Colectivo de Fotógrafas de Bolivia<sup>10</sup>, una agrupación que surge por el deseo colectivo de explorar las “distintas femineidades” y problemáticas locales, regionales y globales que atraviesan las mujeres en este país. El juego de palabras *War-Mi* contiene los vocablos aymara y quechua *warmi* (“mujer”) y la expresión inglesa *War* (“guerra”). De esta manera, se crea el enunciado “*Mujer/mi guerra*”, puesto que la “lucha” de este colectivo es visibilizar las producciones fotográficas de mujeres “en un sector lleno de hombres” (Colavitto, 2018, párr.3).

Wara Vargas Lara (La Paz, 1977) forma parte de *War-Mi Photo* Bolivia, pero también del colectivo latinoamericano *Foto-Féminas*<sup>11</sup> y *Women Photograph*<sup>12</sup>. Estudió Comunicación Social en la Universidad Mayor de San Andrés y se especializó en Fotografía de prensa en el Instituto de Periodismo José Martí (Cuba). Trabajó durante más de una década como fotoperiodista en varios medios de comunicación en Bolivia. Su obra se expuso, no solo en su país, sino también en muestras colectivas en Alemania, Estados Unidos, Colombia, Brasil, Argentina, Uruguay, España, Italia y México<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> La exposición duró hasta el 9 de septiembre del mismo año.

<sup>9</sup> Las colecciones a las que pertenecen las fotografías de Wara Vargas exhibidas en el marco de *War-Mi Photo* en Santa Cruz de la Sierra son: *Viviendo con Dignidad, Hay ángeles entre nosotros, Sueños, Identidad y Sueña*.

<sup>10</sup> La muestra contó con la participación de las fotógrafas Wara Vargas (La Paz), Sara Aliaga (La Paz), Lesly Moyano (Cochabamba), Natalie Fernández (La Paz), Leilany Jiménez (Santa Cruz), Alejandra Sánchez (Santa Cruz) y Alejandra Rocabado (La Paz).

<sup>11</sup> *Foto-Féminas* (2015) es una plataforma para la promoción a través de medios digitales y visuales de fotógrafas que trabajan en América Latina y el Caribe (Foto Féminas, 2021).

<sup>12</sup> *Women Photograph* (2017) es un proyecto que incluye una base de datos con cientos de fotoperiodistas documentales independientes con sede en más de 100 países del mundo. Uno de sus objetivos es cambiar la composición de género de la comunidad del fotoperiodismo (Women Photograph, 2021).

<sup>13</sup> Datos biográficos extraídos de: <http://manzanauno.org.bo/es/arte-en-la-plaza-war-mi-photo-existimos/>

La pertenencia de esta fotógrafa a distintas agrupaciones de artistas mujeres nos permite ubicarla dentro del arte feminista, entendido como una práctica crítica y expresiva que implica ser consciente del esquema de opresiones que conforman un andamiaje de jerarquías sociales, superpuestas una sobre otras, y fundadas en privilegios masculinos. En este sentido, el arte feminista cuestiona la “política de silenciamiento” en un campo que es ocupado, en términos de estadísticas generales, tan solo por un 20 % por mujeres (Bidaseca, 2018, p. 18).

La agenda de trabajo de Wara Vargas está marcada por una política de representación igualitaria. Si bien esta medida no puede ser considerada como la solución al problema de la desigualdad entre los géneros en el arte, en el corto plazo contribuye a “dar visibilidad a cuerpos de obra invisibilizados” y, desde allí, “cuestionar los parámetros normalizados del gusto y la calidad estética” (Giunta, 2018, pp. 66-67). Aunque Wara Vargas no se autorepresenta de forma explícita como feminista, sino más bien como fotógrafa que indaga en las “distintas femineidades” que coexisten en la sociedad boliviana, es plausible definir su obra como arte feminista por los elementos visuales que desafían los sentidos sedimentados acerca de la identidad (racializada) de la mujer-chola<sup>14</sup>.

En la misma línea, el trabajo de esta fotógrafa está atravesado por la perspectiva de género en el proceso de producción. Wara Vargas comenta en una entrevista que, para romper con el tabú del desnudo en la sociedad boliviana, convocó a mujeres indígenas, cholos y transgénero que quisieran explorar la imagen de sus cuerpos<sup>15</sup>. En esta propuesta, una chola, que al principio se mostraba resistente a ser fotografiada, transformó la autopercepción sobre su cuerpo cuando compartió la experiencia con otras mujeres.

---

<sup>14</sup> Aunque parezca evidente que una obra sea producto de una artista mujer, no significa que esta sea una obra feminista. Andrea Giunta (2018) traza una tipología de cuatro opciones de identificación en el arte realizado por mujeres: las artistas situadas en el feminismo y que dicen realizar un arte feminista; las artistas que no se autoidentifican como feministas, pero que dicen explorar un arte femenino; las artistas que se autorepresentan como mujeres, pero en cuyas obras es posible identificar elementos transgresores para su contexto; las artistas que se autoidentifican simplemente como artistas, sin distinción de género.

<sup>15</sup> Sobre el proceso creativo de Wara Vargas en relación con los desnudos, véase Elbirt (2020).

En este sentido, esta obra fotográfica puede abordarse desde el feminismo, puesto que visibiliza otras corporalidades a partir de algunos elementos o figuras estéticas. Asimismo, detrás de estas imágenes visuales existe un proceso creativo colectivo, en donde son las mujeres estigmatizadas por la sociedad que reflexionan sobre su propia imagen en relación con la identidad. En este escenario de creación plural, donde las participantes intercalan roles (fotógrafa y fotografiada), Wara Vargas contribuye, en tanto integrante del grupo, a cuestionar el imaginario heteropatriarcal y racista dominante.

### **Figuras de la identidad chola: abigarramientos, performance y ethos barroco**

En numerosas entrevistas, Wara Vargas relata que, en el 2013, tuvo un sueño en el que aparecían “musas cholos, musas con polleras” (Vargas Lara, 2017) en el agua, flotando como en un efecto de magia. Este sueño fue el puntapié para iniciar un largo proceso de producción de fotografía subacuática y de contacto con las mujeres protagonistas de las imágenes. En el 2017 se concretó el proyecto titulado *Sueña*<sup>16</sup>. Mediante estas imágenes visuales es posible atisbar tres figuras complementarias de la “identidad” chola: las identidades abigarradas, la *performance* y el *ethos* barroco.

### **La chola como identidad abigarrada**

René Zavaleta Mercado (2008), sin duda el intelectual que ha marcado a fuego el pensamiento contemporáneo en Bolivia, desarrolló el concepto de “formación económica-social abigarrada” para dar cuenta, tras el fracaso de la Revolución Nacionalista de 1952, de que en aquel país no se ha podido configurar la nación. Para este autor, en Bolivia coexisten conflictivamente, y en condiciones de dominación colonial, varias sociedades, concepciones del mundo y modos de producción de subjetividades/socialidades, que redundan en experiencias disímiles de estructuración de la autoridad o autogobierno (Tapia citado en Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2010, p. 40).

---

<sup>16</sup> Algunas de las fotografías de Wara Vargas sobre las que se realiza el análisis estuvieron en la muestra colectiva *War Mi Photo Bolivia*, exhibida en Santa Cruz de la Sierra; sin embargo, para este ensayo se eligieron otras imágenes que pertenecen a la misma colección (*Sueña*), pero que se encuentran en el sitio web oficial de esta fotoperiodista: <http://waravargas.weebly.com/>

Lo abigarrado<sup>17</sup> es todo aquello que ha sido acallado por el colonialismo y por las versiones republicanas del mestizaje que, como se vio en anteriores apartados, fue parte de un proyecto de homogenización cultural. Este profundo silenciamiento provocó – a principios del siglo XXI el estallido social con las movilizaciones conocidas como la Guerra del Gas y la Guerra del Agua que pusieron en jaque el proyecto neoliberal en Bolivia. Por ello, lo abigarrado, en tanto oculto y oprimido, se reserva una cuota de insubordinación en momentos de crisis, proceso que Luis Tapia (2008) denomina el “subsuelo de la política”:

La superficie de la sociedad nacional sintetizada o articulada por el estado y su base social corresponde a sólo una parte de estos territorios y culturas, como descripción y proyección de sentido y gobierno. En ella aparecen algunas pequeñas manchas que provienen de esas otras formas sociales, porque están ahí debajo. Una buena parte de los discursos e interacciones correspondientes a estas sociedades circulan en el subsuelo, debajo de la superficie del estado nación, parcialmente nacional (Tapia, 2008, p. 96).

De fuerte contenido metafórico, lo abigarrado puede entenderse con el vocablo aymara “*ch'ixi*”, un color gris que es “blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 69). El gris no es la mezcla del blanco con el negro, más bien expresa la imposibilidad de la fusión entre ambos colores y el modo en el que se yuxtaponen o sobreimprimen, y coexisten como elementos antagónicos y complementarios.

Lo “*ch'ixi*” supone la sobreposición desarticulada de distintos tiempos históricos (pasado-presente-futuro) que no se presentan a la manera lineal de la modernidad occidental, sino que funcionan como un palimpsesto, pues el presente “contiene múltiples e irresueltas capas de pasado no digerido, que surgen como ‘furia acumulada’ pero también como bricolaje barroco y subversivo” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 295). Lo “*ch'ixi*”, entonces, habita en el subsuelo, en un “adentro-abajo” o submundo. Es aquí donde ingresa la propuesta surrealista de Wara Vargas: las cholos están sumergidas en el agua con sus polleras, trenzas y sombreros, señales de identidad. Por el propio efecto de inmersión, las coloridas faldas se abren y muestran sus pliegues.

---

<sup>17</sup> Para un abordaje exhaustivo del concepto, véase Elbirt (2018).

En la Imagen 1, la introducción completa del cuerpo de la “musa de pollera” (Vargas Lara, 2017) produce un efecto captado por la cámara subacuática: se desdobra la imagen de la chola en una especie de espejo distorsionante. Se construye una dualidad (arriba-abajo) sobre la cual es preciso poner atención.

**Imagen 1.** *Sueña*



Fuente: Wara Vargas Lara (2017).

Si entendemos que Bolivia es una sociedad en la que coexisten (sin fusionarse) estructuras sociales que remiten a distintos tiempos históricos, se puede atisbar una relación entre el *arriba-abajo* con el horizonte andino en tiempos prehispánicos. Estas dos mitades

formaron parte de un número limitado de categorías que organizaron la vida económica y la organización política del Estado inca<sup>18</sup> (Wachtel, 1976). En el arriba, se encuentra el sol, el cielo, el fuego y la sierra; en complemento, lo de abajo es la tierra, el agua y la costa. La mitad baja se vincula a Viracocha, dios creador que cuando culminó su obra al borde del mar, desapareció anunciando su retorno. Además, lo de abajo se encuentra habitado casi exclusivamente por diosas mujeres como la Pachamama (la tierra fecunda), Mama Cocha (el mar) y Urpay Huachac (la diosa de los animales marinos) (Rostworowski, 1995).

### La chola como performance

Diana Taylor (2015) propone un amplio concepto de *performance* entendido como una “práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (p. 31). Es decir, desde una perspectiva analítica, se pueden examinar algunos acontecimientos como *performance* y constituirlos como objetos de estudio. La autora pone como ejemplo la nación que en sí misma no es una *performance*, pero que puede ser analizada como tal, en tanto “puesta en escena de lo nacional” (Taylor 2015, p. 31).

Esta definición integradora de la *performance* permite pensar en el complejo sistema de clasificación y segregación racial en Latinoamérica. En las pinturas virreinales de castas, por ejemplo, se establecen las distintas “uniones” raciales como los “mestizos” que son el producto de la relación entre criollos e indígenas. Así, se crea un régimen de visibilidad conformado por estereotipos<sup>19</sup> (Taylor, 2015). Sobre los tiempos de las nacientes repúblicas latinoamericanas, Deborah Poole (2000) señala que el encuentro de los europeos con estos lugares “asumió la forma de cuerpo femenino” (p. 111). En los Andes, los artistas visuales establecieron una suerte de marcación racial tripartita: la “tapada criolla” (presentada como un fetiche sexual por sus

---

<sup>18</sup> El Estado inca es el último momento de integración en el mundo andino. Antes de la llegada de los conquistadores, previamente hubo otros momentos de congregación de las comunidades en el marco de un Estado-imperio.

<sup>19</sup> En el Museo de América, ubicado en Madrid, se venden postales con las reproducciones de cuadros virreinales sobre los distintos mestizajes en tiempos de la Colonia: de la unión entre español y negra surge una niña mulata. El cuadro presenta a estas tres personas en el escenario de una cocina y a la Negra con una gestualidad agresiva para con el español. Esta imagen visual es fundamental en la generación de una representación sobre la población afrodescendiente (siempre en contexto de servicio doméstico) y su relación los sectores dominantes.

abultadas caderas), la “mulata” (de la que se enfatizaba la maternidad y las partes “sucias” del cuerpo) y la “mujer indígena” (presentada como una superficie marcada por el sombrero y la pollera/falda) (Poole, 2000).

En este sentido, la raza (identidad racial) es una *performance* porque se expresa en el cuerpo, concebido como lugar de intersección de una multiplicidad de discursos culturales. El cuerpo de la chola que flota en el agua es un elemento visual, el cual irrumpe y desplaza los discursos y lenguajes que históricamente la describieron (Imagen 2). El cuerpo actúa como *performance* al sacudir los significados normativos imperantes: la mujer de pollera aparece como una musa, por fuera de los escenarios habituales (como el mercado popular o el servicio doméstico) en donde esta es representada.

### **Imagen 2.** Sueña



Fuente: Wara Vargas Lara (2017).

Si se entiende que la cultura es un sistema de marcación de diferencias en el que los grupos sociales ordenan el mundo, esta clasificación se rompe cuando las cosas se manifiestan en categorías equivocadas. En este sentido, la *chola-musa* provoca disturbios en los esquemas clasificatorios, pues hace tambalear las “prácticas de representación estereotipantes” (Hall, 2010, p. 419).

En la historia de América Latina, las mujeres blancas que se ajustan a los estándares occidentales de belleza han sido utilizadas como musas por artistas. Las musas indígenas casi nunca aparecen en el arte en sus diversas formas. En cambio, la mujer indígena ha sido relegada principalmente a la figura de la sirvienta. Las mujeres de polleras, un atuendo tradicional usado por las mujeres indígenas bolivianas que también son conocidas como “Cholas”, han sido discriminadas durante muchos siglos por la misma sociedad que prefirió las musas blancas como referencias de belleza. Esta serie de fotografías busca recuperar ese espacio y hacer que estas mujeres de polleras sean el centro del escenario, musas que inspiran la ruptura del esquema preestablecido. Estas son mujeres fuertes que, día tras día, luchan por sus derechos en diferentes ámbitos de la sociedad boliviana. (Vargas, 2017, párr. 1)

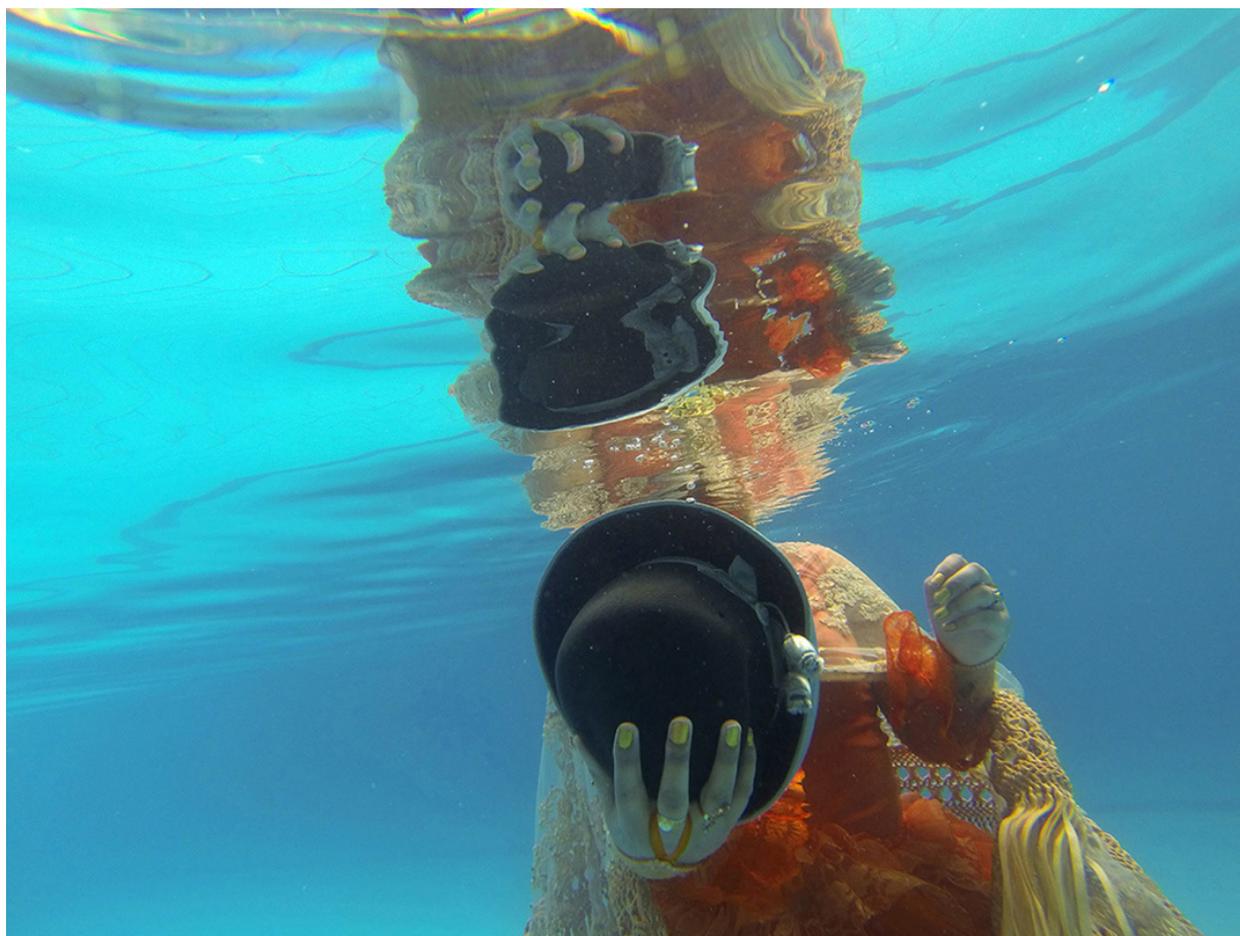
Las marcas de origen inscritas en el cuerpo de las mujeres cholos configuraron, en distintos momentos históricos, su identidad racial/racializada. Como explica Rita Segato (2010), la raza es un signo que es necesario contextualizar, es decir, “reconocerlo en su realidad” (p. 27). Las “musas de polleras” de Wara Vargas permiten imaginar (o soñar) con una transformación en las operaciones de racialización que históricamente han colocado a estas mujeres en situación de subalternidad. En el ámbito onírico, esta fotografía interviene en el sistema clasificatorio y jerárquico, pues otorga a las cholos la posibilidad de ser “musas inspiradoras”, un privilegio que nunca les ha correspondido en el arte canonizado.

Como se expresó en apartados precedentes, la obra de esta fotógrafa boliviana está atravesada por la perspectiva de género, es decir, por un posicionamiento crítico con respecto a las prácticas que consolidan los lugares subordinados para mujeres y sexualidades disidentes. Este enfoque no solo cuestiona las desigualdades de género, sino que inquiera en todo tipo de privilegios: de clase, de “raza”, de religión, de nacionalidad, entre otros. En definitiva, el enfoque de género se une a las luchas por la defensa de los derechos humanos.

### La chola como figura barroca

Ahora bien, en cuanto a las Imágenes 3 y 4, la primera está centrada en el sombrero y en el arreglo de la mano que lo sostiene, mientras que en la segunda las trenzas y los pliegues del vestido toman protagonismo con el movimiento del agua. En ambas figuras, el cuerpo aparece fragmentado y sin rostro, característica de las obras surrealistas<sup>20</sup>.

#### Imagen 3. Sueña



Fuente: Wara Vargas Lara (2017).

<sup>20</sup> Los cuerpos sin rostros o con los rostros cubiertos son un elemento que presenta características comunes a distintas obras surrealistas (por ejemplo, algunas pinturas de René Magritte).

Estas imágenes ponen en escena la vestimenta y arreglos de la chola (sombrero, pollera, mantilla, trenzas), en tanto señalamientos de su identidad. Sin embargo, la mecánica de la chola al introducirse en el agua transforma su propio cuerpo, pero también el fluido en el que este se empapa. Así, las imágenes visuales de Wara Vargas producen un escenario surrealista: el estanque de agua actúa como una otra mitad de la vida, mitad “de abajo”, en la que se presenta un mundo más polisémico.

**Imagen 4.** *Sueña*



Fuente: Wara Vargas Lara (2017).

El efecto de inmersión funciona como creador de una “nueva” identidad dinámica y mutante, esquiva cualquier intento de fijación: la chola, al hundirse, toma un movimiento en el que la ropa tiende a salir a la superficie, en un intento por desprenderse de su cuerpo y transformarlo (véase Imagen 1). Es aquí donde se torna necesario vaciar el término “mestizaje” de su concepción homogeneizante propia del proyecto criollo de castellanización cultural, para entenderlo como un “pensamiento del medio” (Laplantine & Nouss, 2007). Este pensamiento trabaja como el agua de los sueños de Wara Vargas, pues al atravesar “el medio” se deviene mestiza y, en este proceso, lo que estaba abajo (en las periferias) de lo reconocido oficialmente presiona por salir a la superficie.

El mestizaje se reconoce por un movimiento de tensión, de vibración, de oscilación, que se manifiesta a través de formas transitorias que se reorganizan de otro modo. El pensamiento mestizo (pensamiento de la paradoja si los hay, expulsado a los márgenes como una especie de corrupción de la pureza) se opone a, o más bien suspende, lo que identifica, fija, estabiliza. (Laplantine y Nouss, 2007, p. 25)

La composición de las fotografías de Wara Vargas, si bien presenta una gran sutileza, se forma de elementos que remiten a la estética de lo barroco: el desdoblamiento a modo de reflejo del agua, las formas que parecen elevarse (por el efecto del hundimiento), la imposibilidad del reposo y el elogio al movimiento constante. Pero lo más llamativo son los pliegues en la pollera y en el cuerpo desnudo de la chola (Imagen 5). La posibilidad de confeccionar infinitos pliegues es algo que le pertenece al barroco, no como un período artístico, sino como un rasgo operativo o práctica social (Deleuze, 1989).

En el caso latinoamericano, la “identidad barroca”, cuyo origen data del siglo XVI, atraviesa gran parte de la población y constituye “una forma de comportamiento inventada espontáneamente por los indios que sobrevivieron en las ciudades, después de que sus padres fueron vencidos en la conquista de América por la Europa ibérica” (Echeverría, 2007, p. 4). En nuestras latitudes, lo barroco es un *ethos*, un conjunto de estrategias de supervivencia creadas por una comunidad con el objetivo de atravesar una “situación histórica que la pone en un peligro radical” (Echeverría, 2002, p. 5).

**Imagen 5.** *Sueña*

Fuente: Wara Vargas Lara (2017).

**Musas de pollera y el devenir del sueño**

En la segunda mitad del siglo XIX, una serie de artistas visuales europeos visitaron los Andes y produjeron obras que proveen información sobre la configuración del imaginario racista moderno. Debora Poole (2000) señala que la chola boliviana fue de gran interés para estos viajeros, quienes la construyeron como un “objeto sexual”, puesto que estas mujeres eran una mezcla de feminidad (subordinación) y autodeterminación (debido a su independencia económica). Sin embargo, la chola también desafiaba toda clasificación identitaria al encontrarse en una posición racial “fronteriza” (Poole, 2000).

La construcción de la chola como objeto sexual va acompañada, lógicamente, de su conversión a objeto visual. John Berger (2016) entiende que la imagen en su origen cumplió la función de espejo, ya que la mujer se trataba a sí misma como una visión. Como sostiene este crítico, las mujeres son representadas de un modo completamente distinto

a los hombres, no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador 'ideal' es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularlo a él (Berger, 2016).

Como afirma Poole (2000), la chola se inscribió de modo singular en las fantasías de poder/posesión de los europeos. En su cuerpo se entrecruzan una serie de discursos y representaciones en las que se superponen distintos sistemas de exclusión: de género, de clase y de "raza". Las "musas de pollera" (Vargas Lara, 2017), hundidas en las profundidades de un estanque de agua, dejan flotar no solo los infinitos pliegues de su vestimenta, sino también una serie de significantes que se abren a nuevas posibilidades de construcción del sentido. El efecto de sumersión permite que salga a la superficie ese otro mundo polisémico y oculto, un mundo abigarrado en el que habitan lógicas de contención y supervivencia indígena (Imagen 6).

**Imagen 6.** *Sueña*



Fuente: Wara Vargas Lara (2017).

Las imágenes que pueblan los sueños de Wara Vargas están hechas de retazos de lo pasado, pero también de los deseos y del ideal del futuro. Como en la Imagen 6, la chola se mueve fatigosamente hacia adelante, hacia lo acontecido, en un futuro-pasado (en la concepción indígena originaria del tiempo).

Estas fotografías cuestionan los estereotipos vigentes sobre la chola boliviana. Georges Didi-Huberman (en Canal Encuentro, 2017) sostiene que las imágenes clichés (o comunes) toman el poder, puesto que cierran las posibilidades a la pluralidad de interpretaciones. En cambio, las imágenes potentes están cargadas de poética, se rebelan contra el poder y cuestionan el régimen de visibilidad dominante. Las “musas de pollera” de Wara Vargas Lara se constituyen en imágenes visuales potentes: actúan desde “abajo” y ejercen presión para que salgan a la superficie las identidades oprimidas de las mujeres cholas en Bolivia.

## Referencias

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias, J., & Restrepo, E. (2010). Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas. *Crítica y Emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*, 11(3), 45-65.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bidaseca, K.A. (2018). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires, España: Prometeo.
- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Canal Encuentro (Productor). (2017). *La imagen potente: Didi Huberman* [Youtube]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>
- Colavitto, P. (2019, noviembre 6). Foto de la semana–WarMi Photo Colectiva. Recuperado de <https://revistacolibri.com.ar/2018/11/06/foto-de-la-semana-warmi-photo-colectiva/>
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, España: Paidós.
- Echeverría, B. (2007). Meditaciones sobre el barroquismo II. El guadalupanismo y el ethos barroco en América. Recuperado de [http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Bolivar%20Echeverria-Meditaciones%20sobre%20el%20barroquismo%20II\\_El%20guadalupanismo.pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Bolivar%20Echeverria-Meditaciones%20sobre%20el%20barroquismo%20II_El%20guadalupanismo.pdf)
- Echeverría, B. (2002). La clave barroca de la América latina. Recuperado de <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf>
- Elbirt, A.L. (Productora). (2020). *Fotoperiodismo y pandemia: un enfoque andino*. [Youtube]. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=xgto\\_F82g9I](https://www.youtube.com/watch?v=xgto_F82g9I)
- Elbirt, A.L. (2018). *Desplazamientos en la imaginación nacional. Figuras y narrativas del ensayo (Salta: de Lucrecia Martel a un bohemio contemporáneo)*. (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Foto Fémimas. (2021). Acerca de Foto Fémimas. Recuperado de: <https://foto-feminas.com>

- Galindo, M. (2014). *¡A despatriarcar! Feminismo Urgente*. Buenos Aires, Argentina: Lavaca.
- Gisbert, T. (2001). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Bolivia: Plural.
- Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Hall, S. (2010). El espectáculo del 'otro'. En E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 419-445). Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana.
- Laplantine, F., & Nouss. A. (2007). *Mestizajes*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino*. Lima, Perú: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Quijano, A. (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima, Perú: Mosca Azul.
- Rest, J. (1979). Panorama del ensayo. En S. Zanetti (Ed.). *La historia de la literatura argentina* (pp. 93-110). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rodríguez García, H. (2010). Género, mestizaje y estereotipos culturales: el caso de las cholos bolivianas. *Revista Maguaré*, 40, 37-67.
- Rostworowski, M. (1995). *La mujer en el Perú prehispánico*. Lima, Perú: Ediciones IEP.
- Sanjinés, J. (2013). Más allá del Estado-nación: El ensayo como transgresión. *Alter/nativas*, 1. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/essays/sanjin%C3%A9s.html>
- Sanjinés, J. (2017). *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

- Schmidt-Well, F. (2003). Introducción: Ficciones y silencios fundacionales. En F. Schmidt-Well (Ed.), *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)* (pp. 9-25). Madrid, España: Iberoamericana.
- Segato, R.L. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*, 11(3), 11-44.
- Silva Echeto, V. (2016). *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y mirada(s). Una crítica a la actual explosión de las imágenes en los medios*. Barcelona, España: Gedisa.
- Soruco Sologuren, X. (2012). *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. Lima, España: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Stefanoni, P. (2015). *Los incorformistas del Centenario. Intelectuales, socialismo y nación en una Bolivia en crisis (1925-1939)*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.
- Tapia, L. (2008). *Política Salvaje*. La Paz, Bolivia: Muelas del Diablo editores y CLACSO.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso Ediciones.
- Vargas Lara, W. (2017). Sueña. Recuperado de <http://www.waravargas.com/suentildea1.html>
- Vargas Lara, W. (2017, 18 de octubre). Entrevista de M. Vargas Saldías. *La Razón*. Recuperado de <https://www.la-razon.com/escape/2017/10/18/sueno-musas-de-pollera/>
- Vicepresidencia del Estado Plurinacional De Bolivia. (2010). *I Ciclo de Seminarios Internacionales. Pensando el Mundo desde Bolivia*. La Paz, Bolivia: PGD Impresiones.
- Wachtel, N. (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Women Photograph. (2021). Acerca de Women Photograph. Recuperado de: <https://www.womenphotograph.com/>
- Zavaleta Mercado, R. (2008). *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.