

Visualidad y sentidos de pertenencia. La fotografía etnográfica desde un emisor *qolla* *

Mariana Giordano¹

Resumen

El artículo analiza la producción fotográfica de Sixto Vásquez Zuleta, autodefinido indígena *qolla*, realizada en el Noroeste Argentino desde principios de la década de 1960 hasta los primeros años de la década de 1990. Anclado en los Estudios Visuales, indaga en los modos en que la construcción visual de lo social supone en este caso la presencia de un discurso visual identitario en cuanto a la producción y reivindicatorio en cuanto a su circulación y uso. Realizando un cruce del análisis estético de la imagen con los escritos de Vásquez Zuleta sobre diversos aspectos del mundo indígena, se sostiene que las miles de fotografías obtenidas, atendiendo a su producción y circulación, se han convertido en certezas visuales que avalan un sentido de pertenencia a una comunidad y una región.

Palabras clave: fotografía, indígena, sentidos de pertenencia, visualidad, Noroeste Argentino.

Visual and sense of belonging. Ethnographic photography from a *qolla* producer.

Abstract

This article analyzes the photographs of Sixto Vasquez Zuleta, self-defined indigenous Qolla, that was generated in the Andes between 1960s to 1990s. From the Visual Studies, it explores the ways in which the visual construction of the social implies in this case the presence of a visual discourse of identity in terms of production and reclamation in terms of their use. Performing an analysis from the aesthetic of the image en considering the writings of Vasquez Zuleta about differents aspects of the indigenous world, we argue that the thousands of photographs become visual certitudes that supports a sense of membership to a community and region.

Keywords: photography, indigenous, sense of belonging, visuality, Argentina Northwest.

* Una versión anterior fue presentada con el título “Cambio de roles. La fotografía etnográfica desde un emisor *qolla*” en el Simposio *Investigar (con) imágenes. Construcción, circulación y recepción visual en los estudios sobre la alteridad en Latinoamérica*. 53 Congreso Internacional de Americanistas, México, julio de 2009.

¹ Doctora en Historia. Facultad de Humanidades - UNNE. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) - IIGHI - CONICET. Correo electrónico: marianagfav@ciudad.com.ar

Visualidad e identidad

Tradicionalmente la fotografía sobre el indígena latinoamericano se ha configurado desde o a partir de la mirada que la sociedad hegemónica ha dirigido históricamente a los “otros” sectores o grupos minoritarios. No obstante, desde la década del ochenta han proliferado en América Latina las experiencias visuales desde los “otros”. Los medios audiovisuales, tanto la fotografía como el video, se han puesto en manos indígenas y en algunos países se han planteado proyectos de largo alcance, muchos de ellos procedentes de sectores hegemónicos pero producidos por manos indígenas².

En la Argentina recién en los últimos años –desde fines de la década del noventa- han comenzado algunas experiencias de este tipo, en forma tardía incluso respecto a otros países latinoamericanos, donde advertimos más presencia del video que de la fotografía³. Sin embargo, han existido prácticas aisladas desde el interior de los grupos indígenas, en principio no institucionalizadas y con una circulación restringida, entre las que ubicamos la que aquí abordaremos.

En los estudios que hemos realizado con anterioridad, los emisores que capturaron al indígena fueron antropólogos, funcionarios estatales, fotógrafos profesionales o aficionados, viajeros, etc., representantes todos ellos de la cultura hegemónica. Estas producciones han sido objeto de numerosas investigaciones desde diferentes modelos teóricos y analíticos en las dos últimas décadas, entre ellos los que proceden de la historia cultural, la historia del arte, la antropología y la estética.

En el *corpus* que analizaremos en este artículo, quien mira a los considerados por los grupos hegemónicos como “otros” es la lente de un productor indígena *qolla*, que es a su vez quien nos acerca las imágenes para que las analicemos, hecho que también subvierte la práctica de investigación de “ir a” las fuentes. Se trata de un conjunto de cerca de 4000 fotografías⁴ obtenidas por Sixto Vázquez Zuleta (Toqo⁵) durante las décadas de 1960 a 1990 a las comunidades *qollas* y al ambiente natural del Noroeste Argentino. Autodefinido indígena *qolla*⁶, Vázquez Zuleta

² Como ejemplos cabe señalar el Archivo Fotográfico Indígena (AFI) de CIESAS Sureste en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Véase sobre la producción de Pedro Hernández Guzmán, realizada originalmente a instigación de una científica italiana entre 1991 y 1992, y luego trabajando para el AFI de CIESAS en el análisis que realiza Van der Zalm (2006). Otro proyecto importante es el *Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual* que se lleva adelante desde 1996 en Bolivia. Véase Gabriela Zamorano Villareal (2009).

³ En 2007 se iniciaron en la Provincia del Chaco (Argentina) talleres de capacitación audiovisual a partir de requerimientos de las comunidades. En el 2008 se realizó en Resistencia, el Primer Festival de Cine de los Pueblos Indígenas, organizado por la Dirección de Cine y Espacio Audiovisual (DECEA) dependiente del gobierno provincial. Si bien en esta ocasión se presentaron videos “de” realizadores indígenas y otros “sobre” indígenas, se ha acentuado el interés de las comunidades aborígenes de la región por el uso de la herramienta tecnológica audiovisual. Se tenía previsto el Segundo Festival a realizarse en agosto de 2009, que debió suspenderse por causa de la gripe H1N1.

⁴ Dado que Zuleta nos fue entregando la colección en partes, aún no está concluido el inventario, digitalización y documentación de toda la colección.

⁵ Tal es su nombre en *quechua*, con el cual firma varios de sus libros. En este trabajo, en varias oportunidades nos referiremos a él con este nombre.

⁶ Los *qollas* (“collas” o “kollas”) integrarían los pueblos *aymara* y *quechua*; pero dado que resulta compleja la categorización tanto étnica y social, en este trabajo tomamos la autoidentificación de Toqo, entendiendo que las nominaciones y atribuciones de identidades sociales y la formación de etnicidades son complejas en el ámbito del

registró con la cámara el mundo andino y vallisto de aquella región, su comunidad⁷. De tal forma, la colección de fotografías por él obtenidas nos propone un aspecto diferente a nuestros análisis previos centrados en los habituales contextos de producción y circulación de las imágenes “sobre” indígenas producidas por sectores hegemónicos. En primer lugar, porque Vázquez Zuleta es parte de los considerados “otros”, pero también porque es él quien pone a nuestra disposición estas imágenes para su análisis y difusión.

La entrevista es uno de los caminos para el acercamiento a este corpus visual; la misma nos permite contextualizar la producción y a la vez acceder a los códigos de lectura y análisis que el mismo Vázquez Zuleta concibe como modo de mirar(se). Pero también sus escritos constituyen otra fuente de información, ya que desde el cruce de imagen y palabra –atendiendo a la irreductibilidad de uno a otro- se plantea una alternativa de abordaje a la construcción de sentidos de pertenencia, develando el rol de la imagen como portadora de significados y los modos en que la cuestión identitaria convive con la de la visualidad⁸. Asimismo, el análisis estético nos permite examinar los aspectos representativos-formalistas de las imágenes como los sentidos que se construyen.

De esta forma, la fotografía es el objeto central en nuestro análisis; y la consideramos como una herramienta comunicativa y productora de sentidos, así como *artefacto* y como *medio*⁹. Así, pensamos la visión como un entramado de valores e identidades, donde mirada e imagen constituyen construcciones simbólicas, sistemas de códigos, prácticas de ver y mostrar, pero también de visibilizar e invisibilizar (Mitchell, 2003; Guasch, 2003). Partimos de la hipótesis de que las estrategias comunicativas presentes en la producción de Vázquez Zuleta –tanto la visual como la escrita- sustentan un sentido de pertenencia que se propone como contrahegemónico en el entramado de la vida sociocultural, las relaciones sociales y el sujeto productor de imágenes.

Por consiguiente, ubicándonos en el ámbito de los Estudios Visuales, nos preguntamos: ¿De qué manera concibe Vázquez Zuleta la imagen fotográfica?; ¿Qué relación plantea la imagen en tanto constructora de *sentidos de pertenencia* con el concepto de la autorrepresentación?; ¿Existe una continuidad/ruptura/diálogo con las producciones visuales procedentes del exterior a la cultura representada?, es decir, ¿Construye Zuleta una mirada interior diferenciada de los imaginarios hegemónicos?; ¿Cuál es el uso y la función que su producción ha cumplido en los ámbitos en que circuló? Si la entrevista permite tradicionalmente un proceso reflexivo entre los sujetos

Norte argentino. Karasik señala que en las representaciones de lo *qolla* hubo un fuerte cambio a mediados del siglo XX. “Mientras hasta le década del 40 un componente fundamental del conflicto de clases era la sobredeterminación de lo étnico y lo social, la expansión de la proletarización y la urbanización después de 1945 le dio un nuevo carácter a esta relación. Si hasta entonces «ser qolla» remitía a una síntesis definida de cultura surandina y a relaciones sociales determinadas, en adelante perderá cada vez más su carácter de descriptor y diacrítico sociocultural, y comenzará a ser posicionador simbólico en la subalternidad” (Karasik, 1994: 51)

⁷ El concepto de “comunidad” alude a un “sentimiento de pertenencia”, de ahí que la “comunalización” refiera a un proceso en el que se promueve ese sentido de pertenencia a partir de ciertos patrones de acción (Brow, 1990:1).

⁸ Mitchell, desde las propuestas teóricas del nuevo ámbito de los estudios visuales plantea que la cultura visual aborda el estudio de las prácticas sociales de la visualidad humana, buscando describir las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares (Mitchell: 2003) Asimismo, Brea alude a los estudios culturales sobre lo artístico refiriéndose a aquellos que abordan la producción de significado cultural a través de la visualidad (Brea, 2005:7).

⁹ Belting distingue a la imagen como “*artefacto*” (obras en imagen) y como “*medio*” (medios en que se comunica esa imagen, tanto en su pieza única como reproducible). Ambos aspectos aparecen indisolubles en la imagen (Belting, 2007: 15-16).

estudiados y el investigador, ¿Qué ocurre cuando elegimos reflexionar *con* Vázquez Zuleta *sobre* sus producciones visuales –producciones a través de las cuales se configura paralelamente como sujeto productor y receptor?; ¿Qué sucede cuando pese a que sus imágenes podrían informarnos por sí mismas, optamos por que nos informen *con* él?; ¿Hasta qué punto estas imágenes pueden ser consideradas parte de un proyecto étnico¹⁰?

De autor y autorías: el indígena del Noroeste argentino (NOA) tras la lente

Una cuestión importante al analizar este *corpus* es su autor. A mediados del siglo XX en que inicia su itinerario visual, la fotografía documental sobre los pueblos indígenas fue una práctica generalizada en diversos países de América del Sur. Como antecedente de la cámara en manos indígenas, un caso significativo y ampliamente estudiado y difundido fue la excepcional producción de Martín Chambi en Perú, producción que ha sido valorada por la historia de la fotografía y la crítica como manifestación artística y documental. Sin entrar a discutir el carácter dual de la imagen como registro/creación (Kossoy, 2001), es interesante señalar que el caso de Chambi no sólo pionero en América Latina sino que su producción continuó un camino vinculado a los ámbitos artísticos, museológicos y del coleccionismo, que lo ubica en un lugar diferente al que aquí abordaremos.

En esta línea, la fotografía sobre los “otros” en la Argentina seguía siendo producida por un “nosotros”. El indígena del NOA no había sido objeto de grandes producciones fotográficas, a excepción de las imágenes producidas por antropólogos, algunos viajeros y escasos fotógrafos. En las primeras décadas del siglo XX, cuando la imagen postal había difundido un imaginario de la Argentina a través de paisajes, vistas urbanas, arquitectónicas y tipos sociales, el indígena del NOA aparecía casi como un anexo o complemento en la imagen que hacía foco en los paisajes naturales y urbanos. Así, algunas escasas producciones del indígena del NOA lo visibilizaban en forma “amestizado” e “integrado” a la sociedad hegemónica.

Aún más, uno de los fotógrafos que marcó un pliegue representacional en la producción visual del indígena de la región chaqueña (en el Nordeste argentino), Hans Mann¹¹, recorrió en varias oportunidades durante las décadas del treinta al cincuenta el NOA, pero no centró su producción en el indígena de esa región sino en la documentación del patrimonio artístico y arquitectónico colonial. En la excepcional obra fotográfica de Mann, el indígena del NOA se invisibiliza o pasa a un segundo plano, apareciendo como un “agregado” de los escenarios urbanos y del patrimonio arquitectónico colonial.

Justamente en la época en que Vázquez Zuleta inicia la utilización de la máquina fotográfica, la afamada fotógrafa alemana radicada en Buenos Aires, Grete Stern, había sido contratada por la Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Jujuy (una de las provincias integrantes del NOA) para realizar un trabajo fotográfico. Si bien esta colección es escasamente conocida y no se

¹⁰ Siguiendo a Díaz Polanco, el proyecto étnico “... se plantea como una propuesta independiente y separada, y además como contrapropuesta a cualquier iniciativa nacional (u occidental) de carácter contrahegemónico.” (2006:101-102).

¹¹ Hans Mann, fotógrafo alemán que huyendo del nazismo se instaló en la Argentina cerca de 1936, fue entre ese año y 1955 el fotógrafo oficial de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, y recorrió el país documentando el patrimonio artístico y arquitectónico colonial. Muchas de esas imágenes fueron publicadas en los Cuadernos de la Academia y otras se conservan en el archivo de esta institución. Véase Giordano y Méndez (2004).

encuentra accesible a la consulta, Grete incorpora al indígena en algunas de sus “composiciones” como las denominaba¹², pero no realiza una obra centrada en su figura como lo hará pocos años después, en su gran proyecto sobre los aborígenes del Chaco¹³.

Por ello el *corpus* que analizaremos, se erige desde varios puntos de vista en un caso de análisis: por la visibilidad que hace del indígena andino, por la extensión temporal de este amplio registro documental y por ser una expresión producida por ojos, manos y pensamientos “interiores” a la cultura representada y desde un interés personal, sin influencia de la Academia o de organismos del Estado, como ha ocurrido con otras experiencias latinoamericanas.

Sixto Vázquez Zuleta se autodefine *qolla*. Se considera un intelectual de su comunidad, maestro rural, escritor, periodista, restaurador de obras de arte, entre otras actividades. Nació en Perico, Jujuy en 1938 y vive en Humahuaca. Fundó en 1969 el Museo Folklórico Regional, hoy *Museo del Patrimonio Intangible*, en 1988 una radio FM Radio Humahuaca y en el año 2000 la televisora abierta *Indiocanal*, todos ellos desde su lugar de residencia.

Tiene catorce libros publicados de poesía, cuento, ensayo y novela; escribe para diferentes medios periodísticos y recorre el país y el exterior dictando conferencias sobre temas indígenas. También fue profesor de lengua *quechua* en el nivel terciario y en 1982 fue nombrado Director de Cultura de la Provincia de Jujuy. Pero ante todo él manifiesta, ser *qolla* "... y ser *qolla* es tener antepasados indios, una historia en común, saber que uno tiene que luchar para no deshonrar a los antepasados..."¹⁴.

¿Cómo entra en su trayecto de vida la fotografía? Originalmente como un anexo de otras actividades que realizara, en particular sus trabajos como corresponsal de la revista Primera Plana en Jujuy, donde obtenía fotos para algunos de los artículos que le encargaban desde Buenos Aires. Estas experiencias iniciadas a fines de la década del sesenta, hicieron que comenzara a acompañarse permanentemente por cámaras fotográficas¹⁵: la adquisición de una beca del Fondo Nacional de las Artes para investigar artesanías del NOA hizo que la fotografía fuera uno de los medios de documentación utilizados. En 1969 se afincó definitivamente en Humahuaca y continuó realizando la documentación de la vida del puneño, vallisto y quebradero en todas las actividades que como miembro de la comunidad participaba.

En sus derroteros por la región ancestral de los *qollas*, Toqo vivió un tiempo en Bolivia donde se casó y realizó también un repertorio fotográfico¹⁶.

¹² Grete Stern denominaba a la técnica que tomara de su maestro de la Bauhaus, Peterhans, “*ver fotográficamente*”, que suponía el “... *ejercicio del ojo para pre-ver la foto a tomar, es decir, intuir el recorte del motivo antes de fijarlo en el visor de la cámara.*” (Príamo, 2003:11).

¹³ Esta fotografía tuvo una primera producción entre 1958-60 en la Provincia del Chaco y por encargo de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Luego en 1964 Stern, por iniciativa propia, realiza su gran reportaje fotográfico en todo el Gran Chaco Argentino. Véase Giordano (2004); Príamo (2005), Giordano y Reyero (2006); Iñigo Carrera (2006).

¹⁴ Véase su página web personal <http://www.toqo.com.ar>

¹⁵ Aprendió el proceso de revelado de las fotos en blanco y negro ya que no había estudios fotográficos en su localidad, y las imágenes en color las enviaba a revelar a Jujuy y Buenos Aires.

¹⁶ Estas imágenes no integran el análisis aquí realizado, ya que las desconocemos.

Construcción de corpus y fotografía documental

El corpus de imágenes sobre el NOA de Toqo está constituido por alrededor de 4000 fotografías obtenidas en diferentes formatos –diapositivos 6x6, 9x6 y 35 mm, negativo flexible de 35 mm– que abordan retratos, escenas étnicas, fiestas populares, rituales, instrumentos musicales, obras de arte y arquitectura colonial, vistas de poblados, registros arqueológicos, artesanías, paisajes y flora del mundo andino. Lo que podríamos llamar un inventario visual de “realidades culturales” del NOA.

Consideramos importante hacer una referencia al encuentro que tuvimos con estas imágenes: tras una participación de Vázquez Zuleta en un Taller sobre poblaciones indígenas realizado en el ámbito científico donde trabajamos¹⁷, tomó conocimiento de nuestros trabajos en la conservación y análisis de fotografía etnográfica¹⁸ y nos propuso acercarnos este material. Este acercamiento que se produjo un tiempo después –tengamos en cuenta que Zuleta reside en Humahuaca, cerca de 1000 km. de nuestro lugar de trabajo–, no resulta un hecho secundario en nuestro análisis pues revela su voluntad de ingresar las mismas en el ámbito académico. Hasta había utilizado las fotos en forma más o menos sistemática para “... *ilustrar conferencias y charlas que di en varios lugares*”¹⁹, pero en este interés por conservarlas adecuadamente, proveerlas como material para la investigación y difundirlas a través de otros medios –como exposiciones– se advertía un uso diferente: “*Yo quisiera saber si de esto se puede armar una exposición, usted me dirá*”²⁰, nos refirió cuando nos entregó el material para ponerlo en condiciones y digitalizarlo. Consideramos que éste no es un tema secundario en la construcción de sentidos de pertenencia identitaria a través de la visualidad ya que conforme a la hipótesis antes señalada podríamos agregar que esta estrategia de Toqo se podría entender como una respuesta a la construcción hegemónica de lo *qolla*, a la que había respondido a través de su accionar en organizaciones indígenas como también a través del discurso escrito y oral –sus libros y conferencias– y que ahora se hacían “presente” a través de la imagen visual²¹.

Esta situación de encontrarnos ante un *corpus* pre-configurado y cuyo autor nos acercara para su posible análisis/exposición, sin duda fue diferente a la que usualmente ocurre cuando un investigador hace la pesquisa de imágenes, construye corpus a través de selección y objetivos específicos; ello nos ubicaba en un lugar diferente al que generalmente nos encontrábamos en nuestros trabajos previos, y nos obligaba a reflexionar desde ese lugar sobre la construcción de nuestro objeto de investigación.

Esto también nos llevó a plantear los límites de lo documental, tema muy discutido en el ámbito teórico de la fotografía. Si bien el encasillamiento en géneros o tópicos fotográficos reduce la posibilidad de análisis, debemos tener en cuenta que durante mucho tiempo –gran parte del siglo

¹⁷ El 28 y 29 de junio de 2007 se realizó en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas del CONICET (Resistencia, Chaco, Argentina) el Taller Interdisciplinario “Las poblaciones indígenas de la actual Argentina: pasado y presente”.

¹⁸ En el Instituto de Investigaciones Geohistóricas del CONICET funciona el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), que además de la realización de trabajos de investigación realiza tareas de conservación preventiva de fotografía y posee un fondo fotográfico sobre el Nordeste Argentino.

¹⁹ Entrevista a Sixto Vázquez Zuleta, 23 de mayo de 2008.

²⁰ Ibid.

²¹ Edwards plantea que la fotografía perpetúa un “presente etnográfico” preservando un fragmento del pasado que es transportado en aparente totalidad al presente y sosteniendo, de esta forma, un discurso atemporal (Edwards, 1992).

XIX y el XX- se definió el género documental como aquel donde la imagen era entendida como el documento con algún tipo de información, un “testigo” verdadero de hechos, circunstancias, presencias. Hasta la década del sesenta del siglo XX esta concepción se basó en la cualidad de “transparencia” y “verdad” de la imagen fotográfica basados esencialmente en el estatuto de mimesis de la realidad. En las últimas décadas se ha puesto en crisis esta concepción, pero sigue primando en el sentido común e incluso en la crítica fotográfica. En el caso de la imagen de la alteridad indígena ha sido sin duda una de las premisas funcionales al afán colonialista, a las que diversas instituciones han sido, y aún lo son, reproductoras de un uso de este tipo.

Pero si entendemos que toda imagen es una construcción que se funda en concepciones estéticas e ideológicas y que pueden construir visualmente lo social y lo étnico o perfilar un sujeto histórico –como ha ocurrido con los estereotipos visuales del indígena que se construyeron desde la sociedad hegemónica-, nos ubicamos en un plano en que desmitificamos la transparencia de la fotografía, su neutralidad y hasta su emotividad –desde una mirada nostálgica- muchas veces existentes en las críticas y análisis de fotografía etnográfica.

Por todo ello es que entendemos que el *corpus* de Vázquez Zuleta debe ser analizado desde las formas en que desde el interior de un grupo minoritario o subalterno se busca construir sentidos de pertenencia étnica a partir de un elemento técnico hegemónico –la fotografía-, teniendo en cuenta a su vez aspectos vinculados a la producción y circulación de estas imágenes.

Considerando las múltiples actividades de Vázquez Zuleta, su producción intelectual y de agente cultural, el tema patrimonial se convierte en eje de su producción fotográfica: desde la producción, sus imágenes apuntan a documentar el patrimonio tangible e intangible del universo *qolla* o del ámbito de la Quebrada. Desde la circulación, en principio busca conservar este bien patrimonial y ponerlo a disposición de la investigación como tal.

Desde sus afirmaciones, plantea que: “... *mucho tiempo después me di cuenta del valor documental de estas fotos, lo veo más ahora, desde el presente. En ese momento llevaba la cámara por instinto*”²². Lo que Toño denomina “valor documental de la imagen” lo vincula a la posibilidad de utilizarla como fuente histórica y antropológica, al referir: “*eso [las fotos] es un trocito de historia que en un periodo de mas de dos décadas se ha logrado documentar la vida diaria de un segmento de la población puneña y vallista... para saber por ejemplo cuál era la alimentación del habitante de la pre cordillera jujeña...*”²³. Agregando luego: “*Pienso que esas fotos, junto a grabaciones y filmaciones que también hacía, documentan aspectos poco conocidos de un periodo significativo del hombre andino, cuando no habían ocurrido los cambios vertiginosos que modificaron toda una forma de vida y la siguen cambiando*”²⁴.

Miradas desde adentro y construcción de sentidos de pertenencia

Los tópicos representados por Vázquez Zuleta pueden ser similares a los realizados por diversos fotógrafos e incluso, algunas de ellas, podríamos encontrarlas en fotos turísticas actuales. En su construcción visual de lo social nos encontramos con retratos individuales y grupales, paisajes

²² Entrevista a Sixto Vázquez Zuleta. Resistencia, 23 de mayo de 2008.

²³ Ibid.

²⁴ Entrevista escrita a Sixto Vázquez Zuleta. Humahuaca, 28 de julio de 2009.

naturales, vistas de poblaciones, fiestas religiosas y populares y patrimonio artístico y arquitectónico. A ello se suma un registro de escenas étnicas, restos arqueológicos, escuelas rurales, producción artesanal, trabajo rural, flora y fauna, etc. Es verdad que todo ello, en su conjunto, es difícil encontrarlo en la producción de un mismo fotógrafo en una extensión temporal que abarca tres décadas, pero la cuestión central en esta producción es dónde se ubica Zuleta para obturar la cámara. “*Yo soy uno más de ellos, yo participaba de todo lo que aparece en las fotos. Estaba ahí para participar*” expresa el propio Toqo, y esto explica los retratos en el interior de una casa, en una iglesia, las procesiones rituales en medio de la montaña, las ferias y la producción artesanal, las comidas o las materialidades que constituyen el contexto cotidiano del mundo *qolla* y que señalan en parte un territorio interior aunque obtenido por una técnica del exterior de este mundo, propia del mundo hegemónico.



Imagen 1. Quebradeño con atuendo de diario. Rodero. 1966.



Imagen 2: Familia vallista, Humahuaca 1983.

Si apreciamos en su conjunto estas miles de imágenes diríamos que Zuleta hizo un inventario visual de las realidades socio-culturales de su grupo de pertenencia, o aún más, pretendía construir visualmente su propio sentido de pertenencia, su propio “ser *qolla*”. Es en este punto donde se evidencian los conceptos de Mitchell que mencionábamos inicialmente y en los que se sustenta este artículo: las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares.



Imagen 3. Fiesta patronal de Iruya, 1971.

Zuleta define su pertenencia al grupo a partir de diferentes afirmaciones visuales que indican relaciones de cohesión social y de diferenciación cultural. Estas afirmaciones podríamos sintetizarlas de la siguiente manera:

a) **La comunidad qolla es un universo unificado y articulado en función de ciertas prácticas y pensamientos.** En su conjunto las imágenes enfatizan la cultura *qolla* tradicional desde una afirmación unificada. Si bien algunas de ellas muestran el proceso de urbanización que sufrió la población del noroeste en las décadas en que las imágenes fueron obtenidas, la economía campesina tradicional, las prácticas culturales en espacios rurales y pequeñas poblaciones ponen visualmente en escena lo “verdaderamente *qolla*”, aquello que permitirá la “supervivencia del indígena”. Por lo tanto se deja fuera de foco el *qolla* proletario, y no se manifiesta una relación entre clase y cultura, aspecto señalado en los estudios antropológicos sobre esta población²⁵. Al respecto señala Toqo: “*El trabajo ancestral que hacemos los indios entra dentro de la clandestinidad y aún de lo ilegal. No nos importa de sindicatos, cámaras gremiales ni autoridades fiscales. Tal vez nuestra remuneración en dinero no sea grande, ni esté protegida por las leyes sociales, pero también es cierto que esta actividad humana es totalmente libre. Algún sociólogo, hará en algún momento la relación entre formación, trabajo, ocio, retiro, y el quechua yachay (enseñanza), ruway (trabajo), pujllay (juego) y kuway (amparo)*” (Vázquez , 1995:156-157).

Zuleta asume que en la cultura indígena se puede ser indio aún viviendo en la ciudad, en el mundo moderno, pero conservando la lengua, haciendo sus ritos a la Pachamama, viviendo en armonía con la naturaleza y compartiendo los problemas de los indígenas (Vázquez , 1995:153), considera que “*en la sociedad de consumo, los indios, con nuestra cultura tradicional, no tenemos cabida, pues en ella se suprime nuestro proceso vital armónico...*” (Op. Cit: 155). Por ello rescata la cultura tradicional desde la visualidad como modo de contrarrestar los “*cambios vertiginosos*” que mencionaba anteriormente.



Imagen 4. Domingo de Tentación. Disfrazados con sartas para la Pachamama. Humahuaca. 1976.



Imagen 5. Comparsa Los Picaflores bailando carnavalito. Humahuaca. 1970.

²⁵ Karasik señala, refiriéndose a los *qollas* que la concepción de “*lo cultural-tradicional como género, tiende a borrar las condiciones de producción de los bienes simbólicos, sus marcas de clase; a negar lo cultural como espacio abierto, diferenciado pero articulado en la estructura social y a definirlo como espacio progresivamente cerrado y desprendido de tal estructura*” (Karasik, 1999:61).

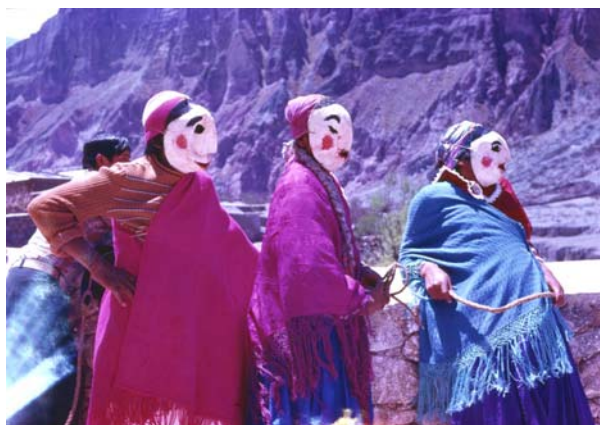


Imagen 6. Cachis en procesión fiesta patronal. Iruya. 1971.

b) El “ser *qolla*” es pertenecer a la cultura andina. Los escenarios y el derrotero fotográfico –y de vida- de Zuleta no sólo se ubican en una comunidad y avalan la pertenencia a una cultura, sino que se funden en una pertenencia a un universo geográfico y cultural más amplio: “... *me identifico con el pueblo que vive en los Andes, sean estos bolivianos, peruanos o ecuatorianos... Yo siento mucha afinidad con un puneño, o un boliviano, o un peruano porque hablamos igual idioma, comemos la misma comida, tenemos los mismos antepasados, una historia común hasta la época de la independencia...*” (Vázquez, 1995:167). De tal forma, y relacionado con el punto anterior, este mundo andino visualizado es un mundo rural y tradicional, el *qolla* que se trasladó a vivir a las ciudades queda relegado de este inventario visual y la urbanidad se presenta como contexto o escenario de las producciones artesanales tradicionales. Es por ello que Zuleta manifiesta encontrarse más cerca de los bolivianos o peruanos que comparten el mundo andino que de los *qollas* que se asentaron en Buenos Aires, en relación a los cuales él expresa sentir un “abismo”.

En general los Andes son el escenario de la cultura que Vázquez Zuleta identifica como propia y las imágenes hacen mucho hincapié en ello como también una gran cantidad de fotografías sobre la flora andina, la que no sólo se vincula a la naturaleza sino también a los usos ancestrales de esa flora en medicina y alimentación. Este proceso de autoadscripción al ser *qolla* en el contexto de una cultura andina sin duda se sustenta en imágenes que aluden a ciertas adscripciones intragrupalas y pone de relieve cómo la construcción de etnicidades²⁶ supone la articulación de determinados rasgos que los actores consideran significativos: material simbólico, prácticas, naturaleza, entre otros.

²⁶ Barth fue uno de los pioneros en los estudios étnicos. Al respecto señala que los elementos fundamentales que constituyen la etnicidad son: 1) La voluntad de los sujetos que la amoldan a las circunstancias políticas, económicas y/o demográficas; 2) Los valores que sustentan la auto identificación y establecen límites con otros grupos; 3) Los elementos culturales que se convierten en elementos simbólicos de la realidad social. (Barth, 1976). Los estudios étnicos en nuestro país han aportado interesantes perspectivas, véase entre aquellos que abordan la “identidad étnica” (Briones et al, 1992 ; Briones y Siffredi, 1989; Trincheró y Maranta 1987; Tamango, 1998)



Imagen 7. Promesantes en abra donde apareció la Virgen de Punta Corral. Punta Corral, 1980.

c) **El indígena es un artífice del espacio artístico-cultural colonial.** La articulación entre historia, naturaleza, arte y gente es una constante en el *corpus*. Por ello la cámara focaliza las iglesias coloniales y el patrimonio artístico de las mismas, donde la pertenencia a ese mundo colonial no está negada, sino valorada desde la presencia indígena. También las festividades y rituales donde él advierte la síntesis de la cultura ancestral con elementos hispano-coloniales, y que integrarían parte del patrimonio intangible de su pueblo. Ello también lo expresa al afirmar: *“Existió un sincretismo artístico en los Andes, que se puede observar todavía en las iglesias de la Quebrada y la Puna jujeñas.”* (Vázquez, 1995:18), o cuando expresa que la fiesta es *“... un punto de encuentro de culturas... entre las fiestas no institucionalizadas, que se transmiten de padres a hijos, se puede distinguir entre las que vienen de la religión antigua y las cristianas... El carnaval es una mezcla del carnaval traído por los conquistadores con las fiestas de la cosecha del maíz que efectuaban los indígenas...”* (Vázquez, 2001:14).



Imagen 8. Iglesia de Casabindo. 1972.

d) **El Patrimonio es nuestro.** La producción fotográfica de Zuleta es previa a la declaración de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2003²⁷; desde una función política-estratégica de la imagen, este corpus que analizamos constituye uno de los fundamentos visuales de su lucha para que se efectivicen propuestas de declaración patrimonial, que tuvieron su forma escrita en un libro editado en 2000 (Vázquez , 2001). Desde la escritura y la imagen hace hincapié en las comunidades indígenas como depositarias de ese Patrimonio, y expresa que “... *las comunidades indígenas de este lugar tienen que jugar un rol decisivo en el manejo de este futuro Patrimonio de la Humanidad, aplicándose un nuevo enfoque de conservación con participación activa de los aborígenes. En otras palabras, los kollas quebraderos y vallistos deben participar en la administración del área protegida, como en el diseño y viabilización de las estrategias de conservación, lo que se justifica tomando en cuenta que la relación entre etnicidad y biosfera no es una casualidad*”(Op. Cit.: 4). En ese libro, al igual que en el corpus visual, el autor refiere al patrimonio arqueológico, histórico, etnológico, antropológico, arquitectónico, artístico, musical, museográfico, a las danzas y fiestas populares, al arte colonial y contemporáneo y a las artesanías como tópicos fundantes de lo patrimonial. Pero también su colección fotográfica está implícitamente concebida como un bien patrimonial al plantear la necesidad de conservar el material fotográfico, convirtiéndolo en objeto museográfico, pero también concibiéndola como una huella material del patrimonio tangible e intangible de los kollas del NOA: “*Yo recién hoy me doy cuenta de la importancia que tienen las fotos que saqué. Hay muchas cosas, patrimonio que están en las fotos que hoy ya no están*”²⁸.”



Imagen 9. Peregrinación a Cuchiyaco en las afueras de Humahuaca. 1974.

²⁷ La propuesta fue presentada en 2002 por la Provincia de Jujuy y el Consejo Federal de Inversiones (CFI). Fue incluida en el rubro de Paisaje Cultural, nueva categoría, en la cual los bienes patrimoniales representan una síntesis entre paisajes naturales y recorrido cultural,

²⁸ Entrevista a Sixto Vázquez Zuleta. Resistencia, 23 de mayo de 2008.

e) **Este es mi mundo.** Sin duda Vázquez Zuleta construye visualmente la identidad *qolla* como modo de construir una autorrepresentación y autoidentificación. Aún cuando en el corpus las imágenes en las que él se incluye no son numerosas, en su conjunto los signos visuales – a las que podemos agregar sus escritos- están suponiendo una autorrepresentación: en ella no sólo se formula una ideología, sino también la adscripción a sistemas de representación. Las imágenes del carnaval o las festividades religiosas, pero también las tomas sobre objetos artísticos nos hablan mucho de su labor: “... *por supuesto que yo estoy en esas imágenes, porque fui partícipe de todos esos hechos. Bailé en los carnavales, ascendí a Punta Corral, canté coplas en Casabindo, me disfracé... en fin participé como un lugareño más*”²⁹.

Aunque estas afirmaciones, desde nuestra lectura orientada a las imágenes, pueden formar parte de un imaginario que deriva de una construcción visual de lo social, Zuleta concibe la imagen fotográfica como un campo de verdad: “*aunque en ese momento no le daba valor a lo que hacía, yo sólo sacaba fotos, ahora recién valoro esta documentación*”.

Construcciones visuales entre dos campos: el referente étnico y la convención estética

La imagen fotográfica sigue siendo entendida por gran parte de los productores y consumidores como una analogía de la realidad; esta concepción, largamente debatida, es sin embargo utilizada por instituciones e incluso científicos sociales en la actualidad –a excepción de los especialistas-, aunque los cambios sustanciales en la apreciación de la imagen y su supuesta transparencia en los últimos años ha llevado a una paulatina valoración crítica.

Como venimos viendo en este análisis, las imágenes de Vázquez Zuleta se sustentan en un discurso visual que tiende a modelizar visualmente la identidad, actuando de índices de una identidad imaginaria que es concebida desde un pensamiento y una acción manifiesta en otros ámbitos de su producción y no sólo en la visual, sin plantearse él mismo una crítica a la imagen y por ello, sustentando su producción en la mimesis.

Al decir de Soulages, la riqueza y la esencia de la fotografía reside en la estética del “*a la vez*”: abordarla desde un referente y una huella intencionalmente capturada, pero también desde el material fotográfico y una elección formal (Soulages, 2005:224-225). Si hasta ahora hemos hecho hincapié en el referente y en los modos en que ese referente se vincula con una construcción identitaria, es necesario también la articulación con el aspecto formal de la imagen. No es nuestra intención realizar un análisis formalista de esta producción, sino que nos atenemos a ciertas categorías del análisis formal que se vinculan con la cuestión del referente, sosteniendo que en ese cruce nos acercamos a la especificidad de la fotografía.

Ello se sustenta en que la mirada “desde adentro” de un emisor que ya no pertenece a la cultura hegemónica, ha utilizado un recurso y medio que viene “desde afuera”: “... *es que yo me eduqué como ustedes, fui a la escuela, estudié, recibí la misma educación que ustedes, pero también en mi casa vivía el mundo qolla, hablé siempre quechua, siempre estuve en mi comunidad*”³⁰.

²⁹ Entrevista escrita a Sixto Vázquez Zuleta. Humahuaca, 28 de julio de 2009.

³⁰ Entrevista a Sixto Vázquez Zuleta, Resistencia, 23 de mayo de 2008.

De esta forma advertimos que la cámara en manos del “otro” construye imágenes que en ocasiones responde a los estereotipos que el “nosotros” o sociedad hegemónica había construido sobre ese “otro”. Recurre a géneros, poses y construcciones de escenas occidentales, y aunque se ubica en un punto de visión interior a la representación, las poses, escenarios y escenas son los arquetípicos de la fotografía documentalista occidental. Los encuadres, la puesta en escena en algunas imágenes, la instantánea en otras, señalan las tensiones y contradicciones entre mirar desde adentro pero con una construcción de la visualidad que proviene del afuera. La fusión de los orígenes y tradiciones, la construcción identitaria a través del referente se conjuga, por consiguiente, con un elemento de la modernidad –la cámara- y con una construcción visual propia de esa modernidad.

No obstante, es innegable la fuerza, claridad y calidad estética de las imágenes, que en gran medida se deriva del hecho de que fueron registradas por quien participaba directamente de los actos fotografiados. Muchas de las escenas logradas por Toqo (en especial la de interiores o fiestas y celebraciones) ponen de manifiesto una naturalidad por parte de los fotografiados poco vista en la mayoría de los registros fotográficos sobre indígenas, donde nadie aparece “sorprendido” ante el disparador. Al ser un miembro de la comunidad, la presencia de Zuleta-fotógrafo no parece incidir en la postura y gesto de los retratados (como suele advertirse en muchas de las fotografías obtenidas por no indígenas). Este modo de construir lo social desde lo visual es lo que aporta su producción, lo que la separa y distingue de los modelos representacionales típicamente occidentales a los que innegablemente recurre al ser la cámara misma una herramienta y una práctica del ver y mostrar occidental.

Conclusiones

Así, Toqo pasa de objeto de representación fotográfica a sujeto que acciona la representación, que la promueve y la efectiviza. En este tránsito Vázquez Zuleta se involucra y decide qué registrar, qué perpetuar, qué elevar a la categoría de “digno de ser recordado”.

Mientras en las últimas décadas, y tomando a García Canclini, el tema de “...*las identidades nacionales, el sentido de pertenencia y arraigo en un territorio y un modo de ser distintivos, también se debilitan...*” y la fotografía contemporánea latinoamericana “... *en vez de confiar en las identidades y en la capacidad de la fotografía de documentarlas con más realismo que otras artes, es como un registro de indecisiones y balbuceos*” (García Canclini, 2007:62-63), la producción de este *qolla*, desde dentro de la cultura - objeto de representación, busca eludir el exotismo con la certeza de plantear convicciones visuales que avalen ese sentido de pertenencia a una comunidad y una región. En su producción no hay lugar para la ambigüedad: el apego a la tradición donde el concepto patrimonial de la cultura asume un carácter de identidad compacta y homogénea, se vuelve una certeza identitaria en lo que tal vez podríamos valorar como un discurso de resistencia, en oposición a los discursos de las identidades fragmentadas. El resurgimiento de las raíces indígenas en la última década en nuestro país –consecuente con la misma situación en el ámbito latinoamericano- puede encontrar en esta producción de Vázquez Zuleta un claro antecedente militante desde la imagen y la palabra de algunos de los discursos actuales.

Los modos en que circularon estas imágenes son otro elemento que contribuye a sustentar esta afirmación: las utilizó durante décadas para presentaciones en Congresos o Encuentros de

comunidades indígenas, en conferencias y charlas en diversos ámbitos –académicos, gubernamentales, ONGs-, y en su propio Museo en Humahuaca. Esta concepción patrimonialista encuentra en el fortalecimiento de la tradición uno de los modos de mantener la memoria comunitaria. Si bien en sus escritos afirma la cultura como un organismo vivo y cuestiona la “pureza” como signo de lo indígena, sus fotos se proponen preservar la tradición desde la visualidad, como una fijación de lo “auténtico”, avalado por la concepción de “verdad” del documento fotográfico. Retomando el concepto de visualidad como el modo de construcción visual de lo social, es necesario para ello articular, en conceptos de Mitchell, las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares.

Para comprender las miradas de Vázquez Zuleta y los lugares en los que se ubica para sus tomas, no debemos dejar de lado el hecho de que las comunidades a las que registró desde los sesenta no tenían entonces una familiaridad con la fotografía como la tienen en los últimos años, más aún después del boom turístico que significó la proclamación de la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad en 2003.

De esta manera, Vázquez Zuleta construye, experimenta y difunde una identidad subjetivamente que sustenta en una pertenencia a una identidad *qolla* inserta en el universo andino, revirtiendo así la imagen externa que implica una identidad imputada y perfilada hegemónicamente. No se plantea si esta construcción visual de lo social es parcial, limitada o restrictiva. Su intención no fue –cuando obtuvo las imágenes- teorizar o reflexionar sobre ellas. Sin embargo, aún cuando manifiesta no haber anclado en el status de la imagen, utilizó este *corpus* “políticamente” para construir y consolidar sentidos de pertenencia y hoy cree necesario conservarlas y exhibirlas.

En su construcción estética-formal no hay, por consiguiente, elementos que provoquen un corte con los usos de la fotografía desde la sociedad hegemónica. Y aún desde el imaginario visual hay elementos coincidentes, pero con tomas más cercanas. Estas representaciones de su comunidad en las que también se formulan autorrepresentaciones se insertan claramente en sus retóricas indigenistas y regionalistas, pero también en lecturas que desde la actualidad se manifiestan en la oposición “antes – ahora”, “presente – pasado” donde las fotografías nucleas elementos de lo real, lo simbólico y lo imaginario para asumir una identidad imaginaria desde códigos propios que exigen una revisión desde la actualidad de lo que la imagen representa. Ese diálogo implica también, dada la formación intelectual de Zuleta en ámbitos propios de la cultura hegemónica, que sus imágenes se ubiquen en una estética cercana a presupuestos visuales y convenciones estéticas propias de ese grupo social, al cual no busca identificarse a partir de las imágenes. Pero que también provoca algunos pliegues representacionales respecto de imaginario hegemónico sobre el mundo andino, pliegues no siempre contradictorios sino dialógicos, en particular a partir de la resistencia a una generalización de lo indígena. Probablemente el contexto de producción de estas imágenes, que no derivan de encargos ni proyectos exteriores a la cultura representada, y la circulación de las mismas acompañando el discurso oral de su emisor pueden operar de indicadores más claros de la “mirada desde adentro” que tanto se discute en relación a las producciones visuales indígenas.

Esta suerte de tensión entre proponer un discurso contrahegemónico con elementos, prácticas y modos representacionales de la cultura hegemónica abre el tema de discusión y debate incluso sobre proyectos actuales como los que mencionamos al inicio de este trabajo.

Bibliografía

Bajas Irizar, María Paz.

2008. **“La cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche”**. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano N°12, pp. 70-102. Santiago de Chile.

Barth, Frederik.

1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de Cultura Económica, México.

Belting, Hans.

2007. **Antropología de la imagen**. Katz Editores, Buenos Aires.

Brea, José Luis.

2005. **“Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”**. En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Brea, José Luis (ed)., Akal, pp. 5-14. Madrid.

Briones, C. et al.

1992. “Reflexiones para el estudio de la cuestión étnica.” *Relaciones* N°18, Sociedad Argentina de Antropología, pp. 53-64. Buenos Aires.

Briones, C y Siffredi, A.

1989. **“Discusión introductoria sobre los límites teóricos de lo étnico**. *Cuadernos de Antropología* Eudeba, N°3. pp. 5-24. Buenos Aires.

Brow, J.

1990. **“Notes on community, hegemony and uses of the past”**. *Anthropological Quarterly* 63 (1), pp. 1-6.

Díaz Polanco, Héctor. 2006 **Autonomía regional. La autodeterminación de los pueblos indios**. Siglo XXI, 5°ed. México.

Edwards, Elizabeth.

1992. *Anthropology and Photography 1860-1920*. Londres, Yale University Press.

García Canclini, Néstor.

2007. **“La construcción de identidades en la interculturalidad global”**. En *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*. Dreher, Jochen et al. (comps.), Lumiere, pp.61-74. Buenos Aires.

Giordano, Mariana.

2004. **“Grete Stern y el Chaco”**. En *XXIV Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI-CONICET. P. 275-284. Resistencia.

Giordano, Mariana y Méndez, Patricia.

2004. **La fotografía de Hans Mann, pionera en el patrimonio cultural.** En *Hans Mann. Miradas sobre el patrimonio cultural*. Academia Nacional de Bellas Artes – CEDODAL, pp. 11-19. Buenos Aires.

Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra.

2006. **La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña.** VIII Congreso Argentino de Antropología Social. Salta, Universidad Nacional de Salta. Versión CDrom. Argentina.

Guasch, Ana María.

2003. **“Los estudios culturales. Un estado de la cuestión”.** *Estudios Visuales N°1*. CENDEAC, pp.8-16. Madrid.

Iñigo Carrera, Valeria.

2006. **Aborígenes del Gran Chaco argentino: apuntes sobre la mirada etnográfica de Grete Stern.** En *Cadernos de Antropologia e Imagem*. PPCIS/NAI - Universidad Estadual de Rio de Janeiro, vol. 23 N°2 pp.125-136. Rio de Janeiro.

Karasik, Gabriela.

1994. **“Fronteras de sentido en el Noroeste. Identidades, poder y sociedad.”.** En *Cultura e identidad en el Noroeste argentino*. Karasik, G. (comp.) Centro Editor de América Latina, pp. 7-34. Buenos Aires.

Kossoy, Boris.

2001. **Fotografía e historia.** La Marca, Buenos Aires.

Mitchell, W.J.T.

2003. **“Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual”.** *Estudios Visuales N°1*. CENDEAC, pp. 17-40. Madrid.

2005. **“No existen medios visuales”.** En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Brea, José Luis (ed.) Akal, pp. 17-25. Madrid.

Príamo, Luis.

2005 **“Grete Stern, años y obra”.** En *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*. Fundación CEPPA, Buenos Aires.

Soulages, François.

2005. **Estética de la fotografía.** La Marca, Buenos Aires.

Tamagno, Liliana.

1998. **“La construcción social de la identidad étnica”.** *Cuadernos de Antropología*. N° 2 Eudeba. pp. 48-60. Buenos Aires.

Trinchero, H. y Maranta, A.

1988. **“Las crisis reveladoras: historia y estrategias de la identidad entre los mataco-wichí del Chaco centro-occidental”**. *Cuadernos de Antropología*, N° IV (10). UNL-EUDEBA. Pp 74-92. Buenos Aires.

Van der Zalm, Jeroen.

2006. **“La perspectiva de la auto-representación”**. *Revista Chilena de Antropología Visual* N°7. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pp. 93-112. Santiago.

Vázquez Zuleta, Sixto.

1995. **Indiomanual. Manual para el uso del indio argentino**. Instituto de Cultura Indígena, 2°ed. Humahuaca.

2001. **Quebrada de Humahuaca. Patrimonio Cultural de la Humanidad. Humahuaca**. Municipalidad de Humahuaca.

Zamorano Villareal, Gabriela.

2005. **“Entre didjazá y la sandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.”** *Revista Liminar. Estudios Sociales y humanísticos*. Año/vol.3, N°2. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 21-33. San Cristóbal de las Casas, México.

2009. **“La negociación de lo estético en la producción audiovisual en Bolivia”**. *Ramona. Revista de Artes Visuales* N°94. Pp 21-28. Buenos Aires.