



Anthropologica del Departamento de
Ciencias Sociales
ISSN: 0254-9212
anthropo@pucp.pe
Pontificia Universidad Católica del Perú
Perú

Farias Nardi, Pedro
Gesta y fotografía: historia de Warisata en imágenes. Carlos Salazar Mostajo. La Paz: Lazarsa
Ediciones, 2005, 372 pp.
Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales, vol. XXV, núm. 25, diciembre, 2007, pp. 203-
205
Pontificia Universidad Católica del Perú
San Miguel, Perú

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88636915012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Gesta y fotografía: historia de Warisata en imágenes

Carlos Salazar Mostajo. La Paz: Lazarsa Ediciones, 2005, 372 pp.

MEMORIAS DE UN INTELLECTUAL ORGÁNICO

El libro *Gesta y fotografía: historia de Warisata en imágenes*, de Carlos Salazar Mostajo, es un «testimonio que pretende historiar, mediante la imagen fotográfica, la gesta libertaria de la Escuela de Warisata». El autor comenta que la recolección de estas imágenes no «obedece a plan alguno»: aparentemente, se trataba de documentos personales. A excepción de treinta, que fueron tomadas por Elizardo Pérez, y unas quince por los dos antiguos alumnos de Warisata, Juan Pedro Miranda y Toribio Miranda, el resto son obra de Carlos Salazar.

Warisata fue un proyecto revolucionario que buscaba educar a los indígenas para liberarlos de siglos de peonaje y servidumbre, y que intentó quebrar con el modelo clásico de enseñarles a leer y escribir. Esta reseña analizará el texto desde el punto de vista de la antropología visual.

Las primeras imágenes son retratos de los fundadores de la escuela, los actores de esta gran gesta social, principalmente de Elizardo Pérez, uno de sus promotores. La mayoría de los retratos son de cuerpo entero, lo cual nos permite observar las vestimentas, el uso del espacio, y su relación con el fotógrafo, quien muchas veces se incluye en las fotos. La segunda parte, «Fundamento sociológico», registra la construcción de la escuela, a la vez que documenta la tecnología empleada. Se puede apreciar la remodelación de una iglesia para convertirla en aula, hecho extremadamente práctico y simbólico, pues los viejos sitios de aculturación se usan para la liberación.

Al hacer un inventario tecnológico, el antropólogo visual debe tener en cuenta diversos elementos en su esquema de observación: la localización de los materiales, la materia prima, el inventario de herramientas y su uso, qué se produce en el proceso, la función de la tecnología y —algo muy importante— sus usos sociales (Collier 1986: 67). Salazar cumple a cabalidad con estos requisitos. Podemos observar la explotación de una cantera —que se encuentra a 28 kilómetros del lugar de la escuela— y el traslado del material extraído, a través de empinadas cuestas, hacia un camión que lo transportaba hasta los hornos de cal. Entre los pabellones construidos destaca el de México, producto de la influencia de la Revolución Mexicana y del apoyo del presidente Lázaro Cárdenas a la escuela de Warisata. También hay imágenes de los actores principales, entre las que destacan algunas de la profesora Anita Pérez y el autor sobre una escultura en roca, abierta asociación con las pirámides mexicanas en forma de serpiente.

La sección «Fundamento económico» es un vivo testimonio etnográfico sobre la agricultura indígena del altiplano boliviano. De nuevo, Salazar nos presenta las herramientas y los cultivos en uso: podemos ver desde la pisada del chuño, la sayaña o venteado del trigo, hasta la siembra de hortalizas y la preparación de la tierra. Las imágenes muestran que las mujeres participaban en las labores de recolección, siembra de papa y repartición de coca. Ello nos indica que la promoción de la mujer formó parte del proyecto Warisata.

En el capítulo sobre cultura aparecen murales y pinturas de la escuela, caracterizados por un alto contenido social. No puedo dejar de asociarlos con las obras de los grandes muralistas mexicanos de principios del siglo pasado: la escuela alcanza, así, una expresión artística comprometida social y políticamente con su población.

Una de las múltiples funciones de la cámara fotográfica en la antropología es la de «romper el hielo» durante el trabajo de campo. En el caso de Salazar Mostajo, nos da la impresión de que esto no fue necesario: sus sujetos lucen relajados y confortables en los retratos. Hay que destacar que los autorretratos o la inclusión del autor en varias fotos son señales de una reflexividad de la cual se hablaría como una necesidad en la disciplina varios años después. La fotografía, al igual que la etnografía escrita, tiene el tinte del autor, el dominio de su voz. Hoy en día, la ética de re-presentación lleva al antropólogo visual a ser consciente de su etnocentrismo; en otras palabras, se pregunta qué decimos con nuestras imágenes. Entre el *aquí* del antropólogo y el *allá* del sujeto —generalmente de una cultura distinta— hay una frontera «gobernada por los estándares y principios de trabajo de campo, y la localización del film» (Nichols 1994: 64). Salazar negocia con gran pericia el paso de sus sujetos por esta puerta, lo cual indica su conocimiento sobre fotografía, sujetos y cultura, además de su aceptación hacia estos elementos.

Una pregunta resulta clave: ¿de quién es la historia que cuentan nuestras fotos? Aparentemente, en el caso de Warisata, se trata de la visión de Carlos Salazar Mostajo, pues, como él comenta, sus fotografías no fueron tomadas «con plan alguno». Y para responder a esta pregunta, debemos hacer otras: ¿qué historia cuentan las fotos?, ¿de quién es?, ¿podemos, observarlas, deducir la influencia del autor? Es una pregunta con dimensiones morales y ontológicas (McDougall 1994: 29). Creo que Salazar, sin intención alguna de ser un intelectual orgánico en el sentido en que expresaba Gramsci (1992), nos muestra una visión respetuosa y digna no solo de la escuela, sino a la vez de sus alumnos. Aquí, la antropología visual nos da una respuesta: solo hay que observar el uso del espacio en las fotos en las que aparece Carlos Salazar para darnos cuenta de que él y los sujetos están confortables el uno con el otro. En aquellos retratos muestran sus vestimentas y sus herramientas, aunque sin poses, lo que indica que son amigos que se sientan

para que otro amigo, un colaborador, se lleve un recuerdo de ellos. Ello nos deja ver la gran pasión humana de Salazar, una sensibilidad poco común para un país y una época.

Gesta y fotografía es un gran ejemplo de un aporte social, cultural y liberador, digno de emularse. El libro es un gran testimonio histórico de un sueño que fue y se tronchó. Creo que Bolivia estaría en un plano mejor en sus relaciones de clases, etnias y culturas si este proyecto hubiera florecido. Sus imágenes me recuerdan el trabajo de Dziga Vertov, para quien el objetivo de los *kinoks*¹ —los cinematógrafos de noticias— era «ayudar a cada individuo oprimido y los proletarios en su totalidad en su esfuerzo de entender el fenómeno de la vida alrededor de ellos» (Michelson 1984: 46, mi traducción). Vertov logró llevar el cine a la praxis, en el sentido social; Salazar lo hizo en Warisata, con imágenes que atestiguan su gesta. Llegó a ser más que un antropólogo visual: fue un *kinok*. ¿Qué más se puede pedir de un fotógrafo?

Pedro Farias Nardi

REFERENCIAS

- COLLIER, John y Malcolm
1986 *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- GRAMSCI, Antonio
1992 *Selections from the Prison Notebooks*. Nueva York: International Publishers.
- MAC DOUGALL, David
1994 «Whose Story is it?». En Lucien Taylor (ed.). *Visualizing Theory*. Nueva York: Routledge, pp. 27-36.
- MICHELSON, Annette
1984 *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
- NICHOLS, Bill
1994 «The Ethnographer's Tale». En Lucien Taylor 1994: 60-83.

¹ *Kinoks* ('cinema-eye men') es un neologismo de Vertov que tiene como origen las palabras *kino*, *cine* o *film*, y *oko*, una obsolescencia poética que significa 'ojo'. Vertov empleaba esta terminología para denotar un grupo de cinematógrafos comprometidos socialmente, que rompían los clichés del cine de la época (Michelson 1984: 5). Los *kinoks* fueron sumamente innovadores en sus documentales; entre ellos destaca *The Man With the Movie Camera*.