

PIEDRA

de agua

Dossier

**Pueblo Afroboliviano
historia, cultura, revolución...
Nuestro legado**

El subterráneo
en Julio Barriga
Jorge Luna Ortuño

Artes visuales
Gabriela Benitez

Alrededor de la naturaleza
y el tiempo
José Luis Macas

Instantáneas de un
viaje en tren
Juan José Santos

Bienal del cartel 2015

Me acuerdo
Isidro Ferrer

Poder seguir contando
historias
Raquel Maldonado

RETABLOS Y PIEDRA SANTOS: LA MATERIALIDAD DE LAS WAK'AS MUSEF

Entre las actividades del Museo Nacional de Etnografía y Folklore para los meses de octubre y noviembre destaca la exposición **Retablos y Piedra Santos: La Materialidad de las Wak'as**. Esta exposición fue trabajada en base a una importante colección de 55 piezas, todas procedentes de la Bodega de Materiales Misceláneos del MUSEF.

Las piezas incluyen tres categorías: Retablos, cajas usualmente de madera policromada que incluyen en su interior figuras de la iconografía cristiana, efigies animales y otras; Piedra Santos, piezas líticas que llevan pintadas imágenes de vírgenes o santos; y Cruces policromas de madera y metal. Virtualmente todos estos objetos son de los siglos XIX y XX; sin embargo, la investigación realizada con ocasión de la muestra, aborda la materialidad de la piedra y el color, sugiriendo que ciertos conceptos andinos previos al arribo hispano pudieron permear en estos objetos en tiempos coloniales para hacerse presentes en nuestra colección.

La exposición y presentación del catálogo homónimo es la cristalización de meses de minucioso trabajo en términos de curaduría, conservación y restauración, museografía, montaje, investigación, fotografía, diseño y edición.



Foto: Fernando Miranda



BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada
Presidente a.i.

Reynaldo Yujra Segales
Vicepresidente

Sergio Velarde Vera
Director

Abraham Pérez Alandia
Director

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Ronald Polo Rivero
Director

Carlos Alberto Colodro López
Gerente General a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Homero Carvalho Oliva
Presidente

Iris Villegas Borjes
Vicepresidenta

Oscar Vega Camacho
Consejero

Cergio Prudencio Bilbao
Consejero

Orlando Pozo Tapia
Consejero

Ignacio Mendoza Pizarro
Consejero

CENTROS CULTURALES

Juan Carlos Fernández
Director del Archivo y Bibliotecas
Nacionales de Bolivia

Mario Linares Urioste
Director de la Casa de la Libertad

Rubén Ruiz Ortiz
Director de la Casa Nacional de Moneda

Elvira Espejo Ayca
Directora del Museo Nacional de
Etnografía y Folklore

Galo Coca Soto
Director del Museo Nacional de Arte

Marcelo Alcón Gómez
Director del Centro de la Cultura Plurinacional

PIEDRA de agua

Año 3 | número 14 | La Paz, Bolivia
noviembre - diciembre de 2015



Piedra de agua es una publicación bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Consejo editor: Homero Carvalho Oliva, Óscar Vega Camacho.

Responsable: Benjamín Chávez.

Diseño y diagramación: Daniela Beltrán L.

Impresión: Servicios Gráficos TK - 2481608

Depósito legal: 4-3-41-13 P.O.

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Colaboradores de este número: Homero Carvalho, Verónica Beatriz Arciénega Guzmán, Juan Carlos Ballivián Vásquez, María de los Angeles Mercado Tomianovic, Sharon Pérez, Jorge Luna Ortuño, Gabriela Benítez, José Luis Macas, Juan José Santos, Isidro Ferrer, Raquel Maldonado, Sergio Gareca y Willy Oscar Muñoz.

Fotografías: Dossier: Verónica Arciénega. Pag. 16 cortesía de José Luis Delgado. Pag. 22 cortesía de Juan Angola. Pag. 38 - 40 José Luis Macas. Pag. 42 - 45 Roberto Ranero.

Tapas: Isidoro Valcárcel. De la serie *Instantáneas de un viaje en tren*.

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni está obligada a publicar colaboraciones no solicitadas.

Suscripciones y venta de números anteriores: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi N° 1005 esq. Yanacocha.

Ventas LA PAZ: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha N° 1005. / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi N° 916 esq. Jenaro Sanjinés / Librería Plural. Av. Ecuador N° 2337 esq. Rosendo Gutiérrez (Sopocachi) / Librería El Pasillo. Av. Montenegro N° 1378 (San Miguel) / Librería El Baúl. Avenida Villazón, Galería Viveross. PB. local 14. Pasaje Marina Núñez del Prado Kiosko N° 9 (Centro). / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno N° 369. / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence N° 4. / **PO-TOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n. / **COCHABAMBA:** Librería Plural. Calle Nataniel Aguirre N° 354.

EDITORIAL

El legado cultural del Pueblo Afroboliviano fue motivo de una actividad muy significativa en la Casa de la Libertad de Sucre. Allí, miembros de todas las edades de este pueblo –oficialmente reconocido dentro de la diversidad cultural de nuestro país– se apropiaron de los espacios para mostrar su historia, música, religiosidad, arte, gastronomía y otros aspectos de su rico legado cultural. De esa enriquecedora experiencia se ocupa el presente dossier de Piedra de agua, a través de textos que dan cuenta de varios aspectos de lo Afroboliviano para un mejor conocimiento de ese pueblo, en una dinámica intercultural de conocimiento mutuo que aliente el diálogo propositivo hacia una convivencia enriquecida.

En nuestra sección de literatura, el filósofo Jorge Luna Ortuño, nos ofrece un texto de análisis de ciertos aspectos de la vida y obra de Julio Barriga, el destacado poeta afincado en Tarija, a raíz de la publicación del libro de memorias: *El hombre que amaba a Amy Winehouse*.

El gran vidrio, sección de artes visuales contemporáneas curada por Leonor Valdivia nos presenta la obra de la talentosa artista Gabriela Benítez. Además de ello, esta decimocuarta entrega de *Piedra de agua*, se ocupa de varias otras experiencias de diversos artistas, como el Encuentro del Colectivo AntiArte en las ruinas de Pumiri, a través de un texto del artista ecuatoriano José Luis Macas. Luego, dedicamos unas páginas a la sugestiva obra del renombrado artista español Isidoro Valcárcel Medina cuya exposición *Instantáneas de un viaje en tren* pudo ser apreciada en el Centro Cultural de España en La Paz.

La Bienal del Cartel también es motivo de atención al tratarse de una muy destacada actividad que se desarrolla en nuestro país. Por ello, publicamos una muestra de la obra de Isidro Ferrer y un texto suyo en el que traza las líneas maestras de la poética de su quehacer artístico que lo llevó a ubicarse en destacados sitios del arte internacional.

Luego, en nuestra sección de música, conversamos con Raquel Maldonado, directora de la escuela de música y el Ensamble Moxos, quien nos refiere los pormenores de la concepción y gestión de estos emprendimientos culturales de gran importancia nacional y fecunda proyección internacional. Finalmente, como es ya habitual, nuestras secciones de Mirar, oír, leer y Muro, se ocupan de reseñas, comentarios y noticias de interés cultural.

LITERATURA

El subterráneo
En Julio Barriga
Jorge Luna Ortuño **30**

ARTES VISUALES

El gran vidrio:
Gabriela Benítez **34**

Alrededor de la
naturaleza y el tiempo
José Luis Macas **38**

Instantáneas
de un viaje en tren
Juan José Santos **42**

Bienal del cartel
2015 **46**

Me acuerdo
Isidro Ferrer **47**

MÚSICA

Poder seguir
contando historias
Raquel Maldonado **50**

MIRAR, OÍR, LEER

56

MURO

60

INDICE

DOSSIER

4 Pueblo Afroboliviano
historia, cultura, revolución... Nuestro legado

6 La fuerza
de una cultura

8 El legado afrodescendiente
en la historia

16 Pueblo afroboliviano:
el Decenio y sus desafíos

22 Religiosidad, música y
gastronomía afroboliviana

24 La experiencia de exponer
en Casa de la Libertad

PUEBLO AFROBOLIVIANO

HISTORIA, CULTURA, REVOLUCIÓN... NUESTRO LEGADO

El proyecto de exposición Pueblo Afroboliviano, historia, cultura, revolución... nuestro legado, tuvo como objetivo rescatar, reconocer y difundir el legado histórico y cultural de la nación Afroboliviana desde la perspectiva de sus propios protagonistas.

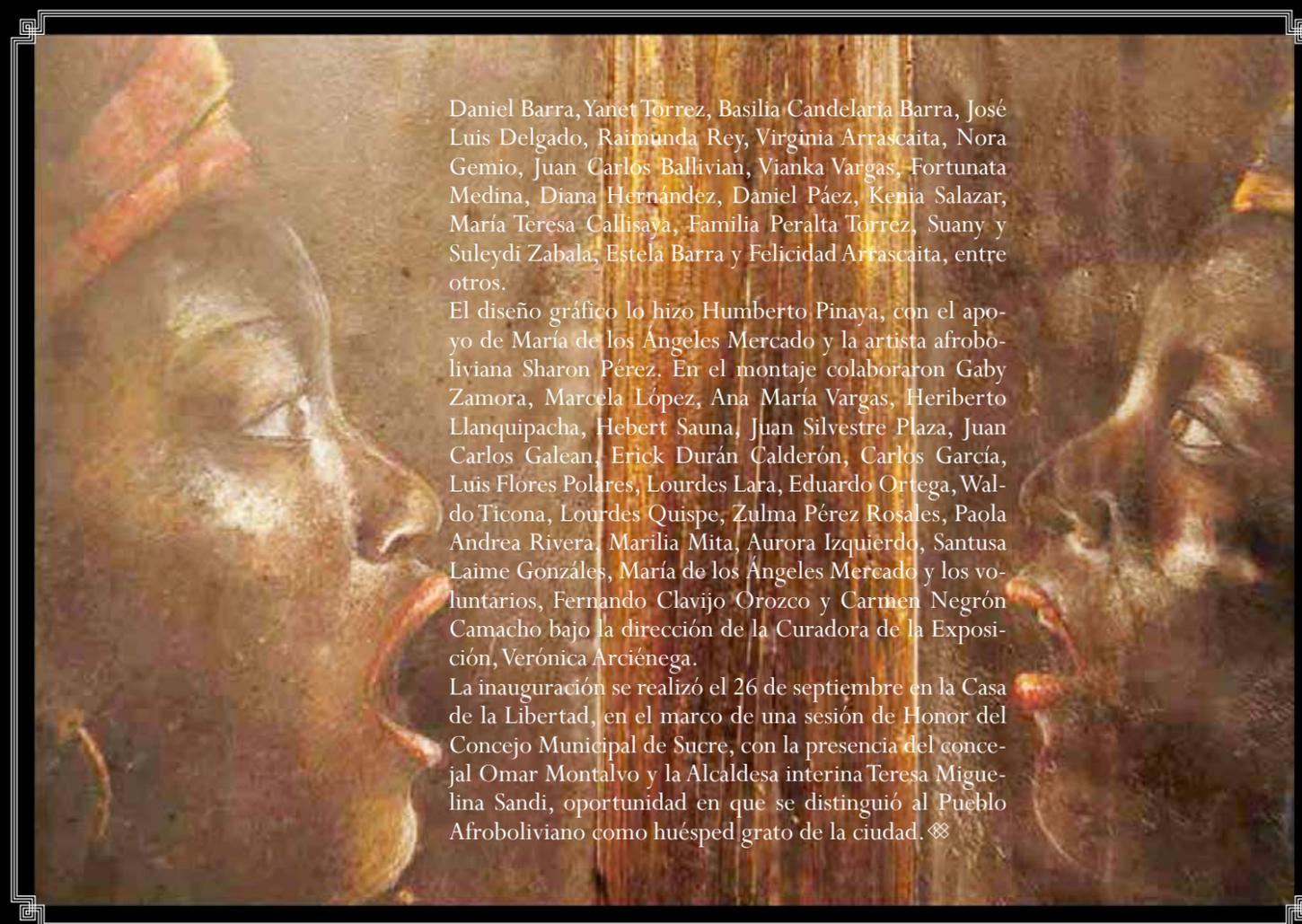
La investigación comenzó el año 2013, con una revisión exhaustiva de la bibliografía existente en las bibliotecas de Sucre, así como los documentos primarios en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.

El año 2014 el equipo conjunto (CONAFRO – Casa de la Libertad) realizó el trabajo de investigación. También, se contó con el apoyo de investigadores afrobolivianos independientes como Juan Angola Maconde y Martín Ballivian. En este proceso se involucraron otros investigadores no afros, que aportaron con su trabajo como Roberto Salinas, Bismark Cuellar, Máximo Pacheco, María de los Ángeles Mercado Tomianovic y Mario Castro. En etapas posteriores colaboraron también los artistas Tomás Apaza, Máximo Pacheco y Luis Eduardo Caballero Romero, así como el paleógrafo Víctor Hugo Mortecinos López.

El guion científico comprende un recorrido temático de más de cuatrocientos años, que incluye: Las raíces afro, el continente africano y su gran legado cultural; la llegada de los primeros africanos a nuestro territorio, la vida colonial y el triste episodio de la esclavitud; la participación afrodescendiente en las luchas por la independencia; la fundación de la República y la paradoja de haber ganado la independencia pero no la libertad; el Tiempo de las haciendas con el pongueaje y mitanaje; las luchas por la reivindicación social y política; y el reconocimiento del Pueblo Afroboliviano como nación en el actual Estado Plurinacional de Bolivia; destacando además diversos aspectos del legado cultural afro, como la música, la danza, las tradiciones, la religiosidad, entre otros.

Finalmente y gracias al loable esfuerzo de los miembros del CONAFRO, principalmente de su Secretario Ejecutivo Juan Carlos Ballivian, se realizó un viaje hacia las diferentes comunidades afrobolivianas donde la población brindó objetos representativos de su cultura material, las cuales fueron debidamente registrados y catalogadas con el apoyo de los conservadores de Casa de la Libertad, Roger Churata y Lourdes Quispe e Iván Escobar. Destacamos también la colaboración desinteresada de Ramón Delgado Loayza y Hugo Gómez que restauraron la imagen de San Benito, santo patrono de la comunidad de Tocaña.

Destacamos y agradecemos este aporte tan significativo de tías y tíos¹ afrobolivianos, que colaboraron desinteresadamente con el proyecto de exposición: Juan Angola Maconde, Edgar Gemio, Susana Zabala, Alejandro Iriondo, Juan Vásquez, Nicolás Gutiérrez Barra,



Daniel Barra, Yanet Torrez, Basilia Candelaria Barra, José Luis Delgado, Raimunda Rey, Virginia Arrascaita, Nora Gemio, Juan Carlos Ballivian, Vianka Vargas, Fortunata Medina, Diana Hernández, Daniel Páez, Kenia Salazar, María Teresa Callisaya, Familia Peralta Torrez, Suany y Suleydi Zabala, Estela Barra y Felicidad Arrascaita, entre otros.

El diseño gráfico lo hizo Humberto Pinaya, con el apoyo de María de los Ángeles Mercado y la artista afroboliviana Sharon Pérez. En el montaje colaboraron Gaby Zamora, Marcela López, Ana María Vargas, Heriberto Llanquipacha, Hebert Sauna, Juan Silvestre Plaza, Juan Carlos Galean, Erick Durán Calderón, Carlos García, Luis Flores Polares, Lourdes Lara, Eduardo Ortega, Waldo Ticona, Lourdes Quispe, Zulma Pérez Rosales, Paola Andrea Rivera, Marilia Mita, Aurora Izquierdo, Santusa Laime González, María de los Ángeles Mercado y los voluntarios, Fernando Clavijo Orozco y Carmen Negrón Camacho bajo la dirección de la Curadora de la Exposición, Verónica Arciénega.

La inauguración se realizó el 26 de septiembre en la Casa de la Libertad, en el marco de una sesión de Honor del Concejo Municipal de Sucre, con la presencia del concejal Omar Montalvo y la Alcaldesa interina Teresa Miguellina Sandi, oportunidad en que se distinguió al Pueblo Afroboliviano como huésped grato de la ciudad. ❖

¹ Tíos y tías es la forma de llamar respetuosamente a los adultos en las comunidades afrobolivianas.

LA FUERZA DE UNA CULTURA

Homero Carvalho/ Presidente FCBCB

La Constitución Política del Estado reconoce a todas las culturas que habitan el país. Una de ellas, que estuvo marginada e invisibilizada desde la época colonial, fue la afrodescendiente conocida ahora como afroboliviana. Una cultura que ha aportado a nuestro país desde la Colonia misma, pues fueron arrancados de África y traídos a nuestra América como esclavos, especialmente a ciudades como La Plata (Hoy Sucre) y Potosí, ya sea para trabajar en las minas o en el campo. Sus descendientes se dispersaron por varias regiones de Bolivia, llegando a tener un importante núcleo en Los Yungas, en el departamento de La Paz y, en la actualidad, importantes comunidades como la de Santa Cruz.

Los afrodescendientes participaron en la Guerra de la independencia en varias de las provincias insurrectas y su cultura y lenguaje ha permeado tanto el habla cotidiana de los bolivianos, como las danzas, la música y la comida.

La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y nuestra Casa de la Libertad adherida al Proceso de cambio se constituye en un espacio de legitimación, de reconocimiento y de encuentro de las culturas de Bolivia, apoyando las re-lecturas de la Historia de los Pueblos que en el pasado fueron oprimidos o invisibilizados, bajo criterios de inclusión ya que el proceso de cambio social y cultural interesa a toda la ciudadanía, indígena, criolla, mestiza y afrodescendiente de manera equitativa. Y para festejar a este pueblo, su historia y su cultura la Casa de la Libertad organizó un homenaje y una exposición a los que se sumaron la Gobernación de Chuquisaca y el Gobierno Municipal de Sucre.

La investigación, curaduría y organización estuvo a cargo de Verónica Arciénega, quien durante un año estuvo en contacto con representantes afrobolivianos de distintos lugares del país, particularmente de Los Yungas y culminó con un magnífico acto el día 26 de septiembre con las delegaciones ingresando a la Casa de la Libertad bailando saya. Realmente fue muy emotivo ver a mujeres, hombres, niños y niñas apropiarse del patio de este patrimonio nacional primero y luego



del Salón donde se firmó el Acta de la independencia.

Juan Carlos Ballivián, presidente del Consejo Nacional Afroboliviano (CONAFRO), a propósito de esta iniciativa afirmó: "El pueblo afroboliviano no quiere ser visibilizado con el estigma de un pasado de esclavitud. A pesar del doloroso proceso que vivió es alegre, lleno de vida y muy unido; sin embargo, es necesario buscar espacios de visibilización y sensibilización para que la población comprenda que la cultura africana aportó mucho al país, que tiene identidad y es parte de la diversidad, por tanto merece el mismo respeto y oportunidades que el resto de los bolivianos".

En Bolivia, el reconocimiento de la diversidad de nuestros pueblos nació con el nuevo siglo y se instauró con el gobierno de Evo Morales. Instituciones estatales como la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia trabajamos para eliminar la discriminación de manera democrática y plural desde nuestros centros y repositorios culturales, ejerciendo la interculturalidad, proyectando la plurinacionalidad, aplicando la descolonización en la búsqueda del Vivir Bien. ❖

EL LEGADO AFRODESCENDIENTE EN LA HISTORIA

Verónica Arciénega G./ Licenciada en Turismo / Guía de La Casa de la Libertad.

El presente trabajo fue parte del sustento teórico que sirvió para elaborar la exposición titulada *Pueblo Afroboliviano, historia, Cultura, Revolución... nuestro Legado*. Proyecto realizado entre Casa de la Libertad y El Consejo Nacional Afroboliviano CONAFRO. El trabajo partió de la memoria del Pueblo, sus relatos, sus cantos, su tradición oral, gracias a la orientación de los investigadores afrobolivianos y fue complementado con la revisión de documentos de época y la revisión bibliográfica, a fin de crear un equilibrio entre el conocimiento académico y el conocimiento cotidiano, buscando las huellas del

desde su erección hasta 1776, año en el que pasó a depender del Virreinato del Río de La Plata.

Noticias de los primeros africanos en este territorio se relacionan con las expediciones españolas de conquista, algunos africanos llegan como hombres libres y otros ya en condición de esclavizados. En 1534, alrededor de 200 esclavizados partieron desde Guatemala hacia Cusco, en expedición de conquista a la cabeza de Pedro de Alvarado. Al fracasar, la mayor parte de ellos fueron vendidos permaneciendo en el Perú (Bowser, 1977). Más tarde, el cronista Cieza de León nos cuenta que en la tercera expedición de Pizarro:

“...venía un negro que descendió a tierra en Tumbes y que, con Alonso de Molina, acompañó al curaca de la región hasta su pueblo. Los naturales le tenían espanto al negro, que lo miraban y remiraban y querían lavarlo para ver si era su color natural o una pintura que se había puesto encima, mientras que el negro se reía echando sus dientes blancos de fuera” (Cieza de León, 1987: 55)

Asimismo, junto con los quinientos españoles que Diego de Almagro reclutó en el Cusco para emprender la expedición y conquista de Chile y los diez o quince mil indios que integraban la tropa auxiliar, había cuando menos unos cien negros. Fueron ellos, los primeros que tocaron la meseta andina, cuyos rigores y agresiones comenzaban a conocer (Crespo, 1977). Cieza, al describir las peripecias de Almagro tratando de atravesar la cordillera por las cumbres nevadas, relata vívidamente los terribles sufrimientos que pasó la expedición y agrega que: “heláronse algunos negros y muchos indios e indias” (ibídem: 286).

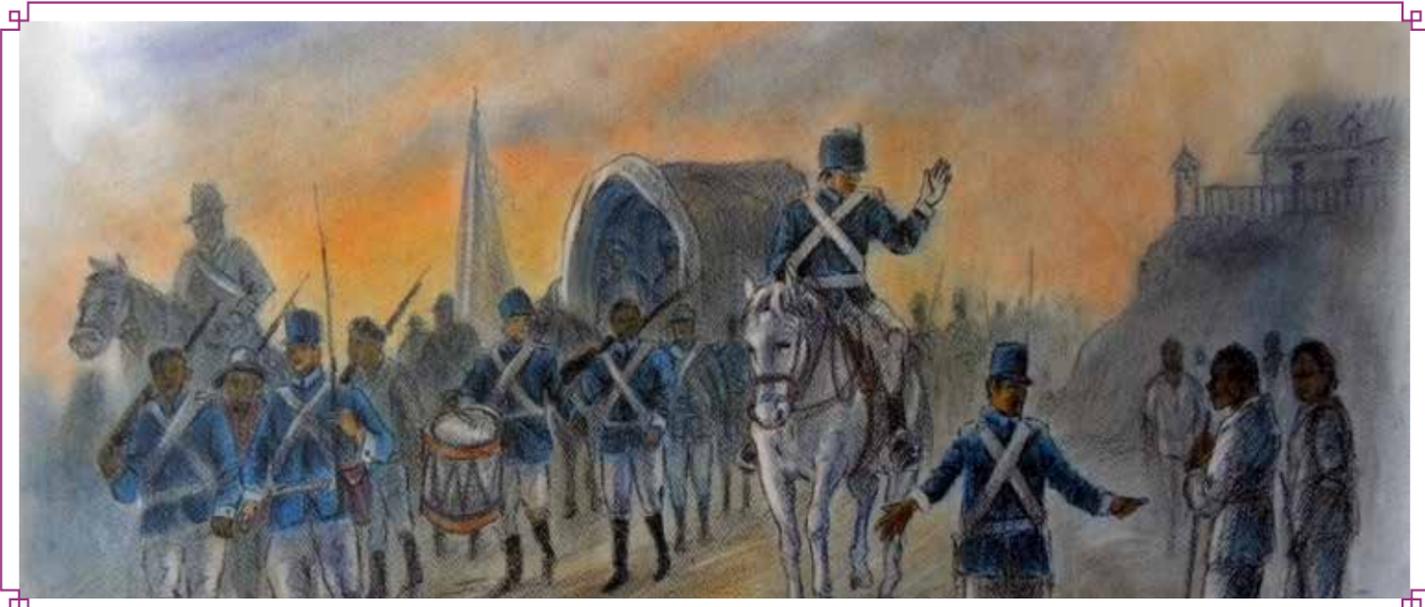
Margarita, la esclavizada de Diego de Almagro, que lo acompañó fielmente en todas sus campañas, recibió en recompensa la carta de libertad al morir el español. Más adelante, ella adoptaría el apellido de su amo y fundaría en su honor, una capellanía en el convento mercedario de Cusco (Bowser, 1977).

legado afrodescendiente en la historia.

Los primeros africanos en Charcas

Charcas era, en la época colonial, el nombre del territorio de la actual Bolivia. Su gran jurisdicción se constituyó en Audiencia en 1559, siendo parte del Virreinato del Perú

Dibujante: Tomás Apaza



La esclavitud

Todas las riquezas naturales que América ofreció a los conquistadores, requerían de la complementación indispensable de mano de obra para su explotación. Españoles y portugueses, en un primer momento utilizaron a los indígenas para cultivar las grandes plantaciones y trabajar en las minas, pero con el paso del tiempo, estos “bienes inagotables” terminaron agotándose debido a las durísimas condiciones de trabajo, la mala alimentación, las deficientes condiciones de higiene, los durísimos castigos, y principalmente a “la aparición de nuevas enfermedades para las que no estaba preparado el sistema inmunológico indígena” (Gutiérrez Brockington, 2009) mismas que diezmaron a las poblaciones autóctonas principalmente en centro América, donde quedaron casi extintas.

Europa puso entonces, sus ojos en África para subsanar la necesidad de trabajadores. Así, comenzó uno de los episodios más oscuros de la historia de la humanidad, el comercio y tráfico de esclavizados africanos.

La esclavitud implicaba la “cosificación” del ser humano, es decir convertir a la persona en una “cosa”, en una “pieza” con la que se podía comerciar, comprar, vender, obsequiar, donar, intercambiar, heredar, y entregar como pago de una deuda y hasta como fianza de cancelación posterior; y a las que se otorgaba un valor económico en función a la edad, la complejidad física y la preparación para el trabajo (Andrés-Gallego, 2005).

A partir del siglo XVII, el comercio de esclavizados fue regulado por la Corona Española, que otorgaba las licencias respectivas, conocidas como “los asientos”, a empresas portuguesas, inglesas y holandesas para que internen a los africanos esclavizados de forma legal a América, siguiendo las rutas del tráfico de esclavizados. Según Herbert Klein y otros autores, esta ruta formaba una especie de triángulo cuyo primer vértice se encontraba en Europa: Inglaterra, Francia y Portugal, el segundo vértice estaba en el África: la costa de los esclavizados y el tercer vértice era América, donde los barcos negreros desembarcaban en Cartagena de Indias para internarse en Sud América (Klein, 2011: 34, Crespo, 1977: 25).

El cruce del Atlántico se hacía en infernales “barcos negreros”, en los que se construían cubiertas y plataformas especiales debajo de la cubierta principal para hacinar esclavizados separándolos por edad y sexo. Los cuatro, cinco y hasta nueve meses que podía durar el viaje, eran de dolor extremo para los africanos, primero por el hecho de haber sido separados de sus familias y su tierra natal, segundo por las condiciones del viaje, la estrechez, el encadenamiento, los castigos y maltratos, el riesgo de ser arrojados al mar si enfermaban, las largas horas sin ver el sol y tercero por la incertidumbre de su destino.

Hablar de la cantidad exacta de personas que tuvieron que padecer este suplicio, es difícil porque no hay registros completos, sobre todo por el comercio ilegal; según Walvin: “No queda ya la menor duda que por lo menos once millones de africanos fueron hacinados en los barcos negreros que surcaban las costas de África Occidental. Alrededor de diez millones sobrevivieron a la travesía” (Walvin, 2003)

Por lo que toca a los esclavizados destinados al Perú y a Charcas en específico, éstos llegaban o eran entregados en el puerto “Nombre de Dios”, situado

a orillas del golfo de México. De allí debían atravesar el istmo para llegar a Panamá, sobre el océano Pacífico. De Panamá una nueva travesía hacia el puerto del Callao, que era el gran punto de distribución en el Perú. (Crespo, 1977). Ya en el siglo XVIII, se utilizó también el puerto de Buenos Aires, donde se desarrolló a gran escala el comercio ilícito, es decir, el contrabando de esclavizados.

Entre el siglo XVI y XVIII el precio referencial de un esclavizado en el Puerto de Buenos Aires era de 200 pesos, valor que se incrementaba un vez en tierras potosinas y en el resto de Charcas a 500 pesos. Gutiérrez Brockington menciona una transacción de 1551 de dos esclavos llamados Diego y María pertenecientes a Pedro Hernández de Panagua, quienes pagan para su propia libertad, 1000 pesos de buena moneda. Otro ejemplo de la misma autora, en 1586 un vendedor de Mizque ofrece en venta a “Antonio negro esclavo” por 550 pesos ensayados cada uno. Estos precios van a oscilar durante todo el periodo colonial.

Una práctica por demás despiadada en la época, era marcar a fuego candente con un instrumento denominado “carimba” a los esclavizados. Las marcas representaban monogramas de la corona o iniciales del dueño para demostrar su propiedad sobre el esclavizado y para confirmar su ingreso a América de forma legal. Se hacían en el pecho, la espalda, los brazos e incluso la cara como lo confirman los documentos de época:

“Venta un esclavo negro nombrado Juan, de tierra de Blanes, herrado en la cara y de 20 años de edad, que hace Martín Fernández de Zamora, a favor de Gregorio Vizcaíno, zapatero, por el precio de 220 pesos de plata corriente” (BO ABNB, EP 2: 149r – 149v)

Como el comercio de esclavizados era básicamente una transacción económica en la época, a fin de evitar reclamos de los compradores si encontraban defectuosas a las “piezas” y para que la “mercancía” satisficiera al comprador, comenzaron a utilizarse fórmulas de advertencia, que muestran el grado de deshumanización que tuvo este sistema, pues como se dijo anteriormente el esclavizado no era un ser humano, era una “cosa”, sumado al estigma asociado a la negritud, las fórmulas decían: “vendo esclavo con todos sus defectos”, “alma en boca”, “saco de huesos”. (Lane, 2002).

El trabajo de los esclavizados en Charcas

Al extenso territorio de Charcas, llegaron importantes cantidades de esclavizados, por el auge sin precedentes del mercado, que desencadenó la riqueza argentífera de Potosí. Según Alberto Crespo, las autoridades españolas locales, ya en 1554 se habían planteado la posibilidad de usar esclavizados africanos en Potosí y más temprano aún en Porco, se pensaba que podían resistir los rigores de la minería mucho

mejor que los más frágiles indios. Sin embargo, esta idea no prosperó, el argumento no se refería a que grupo toleraba mejor las condiciones de trabajo (indígenas o africanos), sino a la relación costo y beneficio, los esclavizados costaban una gran suma de dinero en la colonia, desde luego, nadie tenía ganas de someter su costosa inversión a condiciones laborales duras y aun peligrosas para la vida (Bowser; 1997).

Así, los esclavizados fueron destinados a diversos oficios, “muy pocos se encontraban relacionados con la actividad minera en Potosí aunque existía un contingente permanente en la Casa de la Moneda” (Bridikhina, 2007 en Aillon, 2010: 235), trabajaron en la primera construida por órdenes del Virrey Toledo en 1573 y en la segunda construida en 1759, en las que se hacían cargo de las hornazas. Vivían prácticamente sin poder salir, excepto los domingos y días de fiesta, si osaban hacerlo se sometían a la pena de “doscientos azotes” porque cuando salen, “los negros alborotan la villa por pendencias que tienen con otros negros y negras con quienes tratan, de lo cual resulta gran escándalo y alboroto” (Barnadas 200 citado por Gutiérrez Brockington, 2009).

También fueron destinados a diversas tareas, principalmente labores domésticas. Al respecto, Aillon señala que fueron llevados al área rural y urbana: “...fueron situados en labores de haciendas de frutales, cicales, olivares, viñas, y en la elaboración de vino y aguardiente” (Aillon, 1996: 32) En las ciudades generalmente estaban destinados al servicio doméstico.



Africanos y sus descendientes libres

Ahora bien, no todos los africanos y sus descendientes eran esclavizados, existía un importante número de hombres libres que interactuaban con el resto de la sociedad colonial, cumpliendo diferentes oficios, así en Oruro eran mineros, propietarios de la “veta de los morenos”, ocupando el mercado del azogue, teniendo mitayos a su cargo (Crespo, 1977).

En las ciudades de La Paz, Potosí y La Plata (hoy, Sucre) cumplían diferentes roles como sastres, soldadores, carpinteros, barberos, zapateros, pregoneros, empleados del gobierno municipal, personal militar y otros. En general, estaban diseminados por todo el territorio. Un sector de asentamiento mulato importante fue Valle Grande, punto de refugio para los esclavizados que huían de sus amos (Angola, 2009), práctica conocida como “cimarronaje”.

El mestizaje

La interacción de las tres raíces culturales de nuestro continente propició un proceso de mestizaje; dado que los europeos eran muy susceptibles con el tema racial, nombraban con un término distinto al hijo o hija resultado de las diferentes uniones. Así, Crespo nos presenta la siguiente tabla:

MEZCLA	CASTA
Blanco e India	Mestizo
Blanco y mestiza	Criollo
Blanco y negra	Mulato
Blanco y mulata	Cuarterón
Blanca y quarentón	Quinterón
Blanca y quinterón	Blanco
Negro e India	Chino
Negro y mulata	Zambo
Negra y zambo	Zambo prieto
Negro y zamba prieta	Negro
Negro y china	Zambo

Fuente: Rosenblat citado por Crespo. Esclavos Negros en Bolivia. 1972

Afrodescendientes en la Guerra de Independencia

Existe una ausencia, casi total, de la población afrodescendiente en la historiografía sobre la Independencia. Su participación e importancia se ha minimizado a tal punto que su aporte pareciera ínfimo. Al respecto Aillon señala:

“Se ha invisibilizado a esta población, dentro de los sectores subalternos de la sociedad, esto querría decir que se ha sobredimensionado la participación de los indígenas, que sin duda son muy importantes, pero subvalorado la participación de este otro componente de la población y de los sectores urbano-populares en los acontecimientos” (Aillon, 2010: 265).

Para terminar con esta concepción, conviene remarcar la participación de los afrodescendientes libres y esclavizados en este proceso, mostrando que su aporte es tan valioso como el de otros grupos de la sociedad.

Así, ya en el siglo XVIII, conocemos de algunos esclavizados que acompañaron a Túpac Amaru en la Gran Rebelión Indígena en el Virreinato del Perú, primer líder indígena que proclamó la abolición de la esclavitud en 1780, derrotado más tarde sin hacer realidad este sueño. En esta misma época, destacan “los negros” que formaban el grupo de fusileros de Pampajasi que asediaron la ciudad de La Paz comandados por otro gran líder indígena Julián Apaza, Tupac Katari (Crespo, 1975).

Más adelante, en el siglo XIX, el inicio de la Guerra de Independencia en La Plata, hoy Sucre, contó con la participación protagónica de un descendiente africano, Francisco Ríos, “El Quitacapas”, originario de Rio de Janeiro, que comandó a la población en la Revolución del 25 de Mayo de 1809 (Mendoza, 2009). Ese mismo año en Santa Cruz, esclavizados y mulatos libres organizaron el 15 de agosto, una gran rebelión para liberarse de sus amos, la cual falló, siendo los principales cabecillas encarcelados (Cuellar, 2011)

En el transcurso de la guerra, destacan los afrodescendientes que acompañaron las acciones de la Guerrilla de Ayopaya, encabezada por Gregorio Lanza y los pardos libres y mulatos que participaron en la batalla de Santa Bárbara dirigidos por Ignacio Warnes en 1815 (Crespo, 1975).

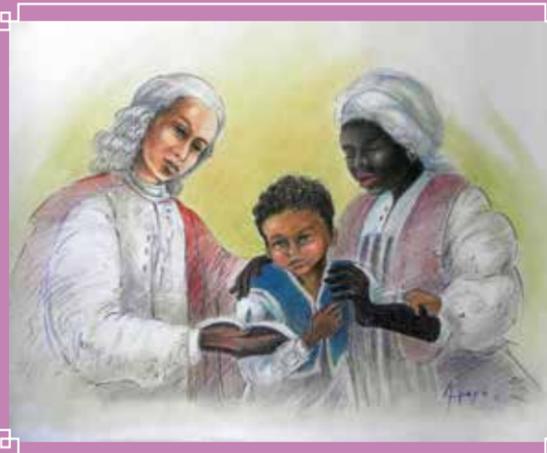
Este proceso estuvo marcado por la promesa de libertad, tanto de los ejércitos patriotas, a la cabeza de José de San Martín en el Río de La Plata y Simón Bolívar en la Nueva Granada; como de los ejércitos realistas.

En consecuencia, en el Río de La Plata muchos esclavos se enlistaron voluntariamente en el ejército: “después de 1810, más de 2000 esclavos se unieron -oficial o no oficialmente- al ejército patriota del Río de La Plata, la mayoría de ellos de origen urbano, y por tanto dedicados al servicio doméstico y a las labores artesanales de la ciudad. (Aillón, 2010) De estos, sólo 150 volvieron a Buenos Aires una vez concluida la guerra en calidad de hombres libres (Hünefeldt, 2010).

Del otro lado, los esclavos que se habían unido al ejército realista vieron como una esperanza el Decreto Real de Abril de 1815, que anunciaba la posibilidad de acceder a la ciudadanía española (ya no se hablaba de vasallos) por haber defendido la causa real, siempre y cuando pudieran presentar una constancia de haber servido al ejército del rey, firmada por el respectivo comandante. Se presentaron más de 3000 solicitudes pidiendo la ciudadanía española, muy pocas fueron aceptadas. (Blanchard, 2008 citado por Hünefeldt, 2010: 30-31).

Sin embargo, sería equivocado pensar que siempre era el esclavizado quien decidía alistarse en las filas militares para conseguir su libertad. De por medio, estaba el amo, que muchas veces solicitaba compensaciones pecuniarias presentes y futuras a cambio de

"prestar" a su esclavo para una determinada campaña. Esta fue la base de la "confusión" que más adelante haría posible negar la libertad inicialmente prometida en nombre de la protección de la propiedad privada¹.



Bolívar también contó con soldados afrodescendientes que pelearon en su ejército, además él y sus tropas recibieron el apoyo económico y logístico del gran Alexander Petion, presidente de la primera República libre: Haití, país que se independizó gracias a la lucha de los esclavizados. El apoyo de Petion le permitió a Bolívar proclamar la Independencia de gran parte de Sud América.

En general tanto en el ejército realista como en el patriota fueron menos esclavos al final de la contienda que en sus inicios; muchos de ellos murieron con la esperanza de obtener la libertad. Como resultado de estos procesos: "... los soldados negros esclavos regresaron a la tierra de nadie, o si se quiere, a su propia tierra, a su propia inventiva, a su propia forma de entender la libertad" (Aillón, 2010: 288)

Las luchas por la independencia no produjeron un liderazgo antiesclavista, ni entre hombres ni entre mujeres. De hecho, no habían formado un frente común durante las luchas independistas. Todo lo contrario, participaron en todos los frentes que se fueron forjando. Después de la contienda, disminuidos significativamente en número, muchos tuvieron problemas para encontrar una forma de subsistencia. La gradual abolición de la esclavitud no vino acompañada de redistribución de tierras y en muchos casos la única forma de seguir subsistiendo era retornar con los amos.

La República y la Abolición de la Esclavitud

La culminación de la colonia y la emergencia de la estructura republicana en 1825, depararon la continuación del lastre esclavista, el que no pudo ser superado hasta muy avanzado el siglo XIX. (Portugal, 1970: 85)

La esclavitud no fue considerada objetivamente en 1825, más allá del discurso de libertad, cuyo significado variaba de acuerdo al grupo que se dirigía; los esclavos importaban poco o

nada, ya que todavía no eran reconocidos como verdaderos seres humanos. Los criollos se concentraban en la creación de un nuevo estado que desde el inicio, no incluyó a los indígenas y menos aún a los afrodescendientes.

Así, los esclavizados continuaron cumpliendo labores domésticas en las ciudades y agrícolas en el área rural principalmente los Yungas, donde cultivaban la coca.

Los primeros 30 años de vida republicana no promovieron transformaciones en la condiciones de vida de los indígenas y menos aún de los afrodescendientes. A decir de Crespo: "el término "americano" no comprendía en forma clara a los aborígenes y mucho menos a los negros. Ni unos ni otros fueron muy tenidos en cuenta para las situaciones del futuro" (Crespo, 1977)

En el imaginario de la nueva sociedad boliviana, el desprecio por la piel oscura continuaba como una tara de la época colonial. "El negro; era aún símbolo de todo lo malo, de todo lo que desagradaba a la divinidad; y en último término, era un elemento exótico" (Rossi, 1926: 14)

A diferencia del indio, el negro continuó siendo un objeto que mostraba el estatus social de la persona que lo poseía. Como menciona Mendoza: "el esclavo constituye para el español, reemplazado por el criollo en 1825, un objeto de presunción y lujo social" (Mendoza, 2005 citado por Aillon, 2010: 239)

Durante muchos años, continuó la práctica de venta de niños negros, con el pretexto de que el tutor nombrado "lo crie, lo eduque, enseñe, todo lo necesario como un verdadero padre" (Hünefeldt, 2010:19).

A diferencia del periodo Colonial en el que los esclavos afrodescendientes estaban dispersos en todas las regiones de la Audiencia de Charcas donde cumplía labores en las ciudades, en las minas y en el área rural; a principios del siglo XIX, la población se encontraba principalmente en las grandes haciendas de los Yungas paceños y en los Andes Orientales. (Crespo, 1977; Portugal, 1977)

A pesar de que nunca fue un grupo poblacional mayoritario, después de 1825 su número se había reducido notablemente, quedando prácticamente minimizado. "Sus estrategias de subsistencia y mestizaje estuvieron asociadas al torrente demográfico mayor: los indígenas" (Aillon, 2010: 233) Bajo esta lógica, se vincularon profundamente con aymaras y quechuas; y una vez obtenida la libertad permanecieron ligados a estos grupos.

En cuanto a las categorías para definir a los afrodescendientes (esclavos o libertos) eran las mismas que en la época colonial. Del Libro de bautizos de negros y mulatos, de la parroquia de Santo Domingo de la ciudad de Sucre de 1820 a 1840, se extrae:

La Plata: Parroquia Santo Domingo (Sagrario de Guadalupe)

CATEGORÍA	DESCRIPCIÓN EN EL REGISTRO
Negro(a)	Hijo de negros Esclava nacida de madre esclava Negra bozal, esclava
Mulato (a)	Hijo de negra libre y padre no negro Mulato expuesto Hijo de mulata esclava y de padre no negro
Pardo (a)	Hijo de negro y mestiza Hijo de esclavo y mestiza Hijo de parda
Zambo (a)	Padre mestizo y mulata Hijo de mulatos Zambo o zambaigo

Libro de bautizos de negros y mulatos, 1820-1840.

(Tomado de Aillón, 2010: 236)

En torno al aspecto legal, recordemos que el nacimiento de la nueva República de Bolivia se produjo con la firma del Acta de la Independencia, suscrita reconociendo los sacrosantos derechos de vida, libertad, igualdad y seguridad para todos los habitantes del Alto Perú:

"...ser regidos por la constitución, leyes y autoridades que ellos propios se diesen, y creyesen más conducentes a su futura felicidad en clase de nación, y el sostén inalterable de su santa religión Católica, y de los sacrosantos derechos de honor, vida, libertad, igualdad, propiedad y seguridad" (Declaración de la Independencia, 1825).

Sin embargo, este documento había sido escrito solamente para algunos estratos de la sociedad, que se habían convertido en los nuevos ciudadanos con el goce y protección de sus derechos. Entre ellos no figuraban los esclavizados.

La Constitución Política del Estado redactada por Bolívar, promulgada a 6 de noviembre de 1826, establecía la libertad para todos esclavos en su artículo 11:

"Todos los que hasta el día han sido esclavos y por lo mismo quedarán de derecho libres, en el acto de publicarse la Constitución;

pero no podrán abandonar la casa de sus antiguos señores, sino en la forma que una ley especial lo determine” (Constitución 1826, Cap. 2)

Sin embargo esta no era una libertad de hecho sino de derecho, pues el 19 de noviembre de 1826, se promulgó la Ley Sobre la libertad de los esclavos, que decretaba:

“que los esclavos declarados libres por el artículo 11 de la Constitución, permanecerán al servicio de sus actuales patronos en clase de meros deudores, mientras que con su trabajo indemnizen su valor, en el modo y forma prevenidos en dicha ley” (Ley de 19 de noviembre de 1826).

Sin duda que para entonces, cuando ya habían indicios (por muy lejanos que fueran todavía) de la abolición, los precios habían disminuido, entre 1825 y 1851, un esclavo valía mucho menos que en el período colonial “...un esclavo por término medio costaba entonces unos trescientos o doscientos pesos” (Crespo 1977: 56); empero, el esclavo debía pagar por su libertad el valor original de compra que debió ser mucho más alto. Sólo el esclavo que llegará a la edad de cincuenta y cinco años, sin haber llenado el total de su deuda, quedaba exento de ella, y en el pleno uso de su libertad. (Ley Sobre libertad de Esclavos, 1826)

Como esta ley perjudicó a los dueños de los esclavizados, fue suficiente que estos se organizaran para restituir su poderío. Un decreto de 28 de febrero de 1830 admitía en sus considerandos que la libertad reconocida a los esclavos había alterado el orden de las familias, había perjudicado notablemente a la agricultura de la República, con perjuicios para todos, entre ellos los mismos esclavos, quienes se dedicaban ahora al ocio y la mendicidad. Con estos fundamentos, la Ley de 19 de noviembre de 1826 quedaba sin efecto.

Según la normativa de 1826, el esclavo debía recibir una paga de 30 pesos anuales, que le servirían para ahorrar y comprar su libertad; como esto se anuló en 1830; prácticamente ningún esclavo logró reunir el dinero suficiente para la compra de su libertad.

Veintiún años después, en la presidencia de Belzú, la Constitución Política de 1851, reconocía finalmente que: “Todo hombre nace libre en Bolivia: todo hombre recupera su libertad al pisar su territorio. La esclavitud no existe ni puede existir en él” (Constitución Política, 1851)

Poniendo con esto punto final, al sistema de esclavitud instaurado tres siglos antes. A esto, se sumó la ley de 23 de septiembre del mismo año, en la que se establecía la plena libertad de los esclavos en Bolivia.

Pese a su liberación, muchos hombres y mujeres, antes esclavizados no lograron salir de las grandes haciendas donde se mantenían. Hay muchas teorías al respecto, una de ellas es la “campesinización esclava” (Cardoso, 1982 citado por Hunefeldt, 2010:12) generada por las necesidades de subsistencia de los mismos esclavos en plantaciones y haciendas y como solución para abastecer de alimentos a ciudades y pueblos en expansión cuando la tierra se utilizaba fundamentalmente para sembrar cultivos de exportación. Otra, es la conversión del esclavizado en jornalero libre de la misma u otra hacienda.

Estos criterios explicarían el hecho de que la mayor parte de la población, se encuentre en la actualidad en la zona de Los Yungas, donde habían sido en el pasado, esclavos de las grandes haciendas cocaleras y cafeteras.

Después de 1851, los ex esclavizados, fueron integrados al sistema de haciendas, por el cual los “amos” fueron reemplazados por los “patrones”, y los “esclavos” se convirtieron en “peones”, “colonos”, “jornaleros” o “mingas”, obligándolos a entregar su trabajo gratuito en favor de la hacienda a cambio de acceso a parcelas de tierra en calidad de préstamo, las cuales necesitaban para proveer de alimentos a sus familias.

Las haciendas

La época de las haciendas fue otro momento de opresión para el Pueblo Afroboliviano. Además de entregar su trabajo gratuito, si su cosecha había sido buena, los “colonos” eran obligados a compartir sus productos con el patrón. (Zambrana, 2013)

Trabajaban tres o cuatro días por semana en los cocales, prestaban servicios domésticos durante una semana, los varones cuidando de los animales de corral y las mujeres como “mitanis” limpiando, cocinando y cuidando a los hijos de los patronos, siendo víctimas de maltratos y hasta violaciones (Angola, 2011). Estos abusos eran comunes, sin opción a reclamo, porque no había ley que los amparara, cualquier falta significaba un chicotazo.

Esta es la etapa de consolidación de asentamiento tradicional de la población afrodescendiente en la zona de Los Yungas. Allí las haciendas desde Coroico hasta Irupana, tenían como principal actividad, la producción de la coca, el

café, la caña y el plátano, cultivos en los que los afrodescendientes se habían especializado.

Las haciendas estaban organizadas a la cabeza de un patrón o propietario, que habitualmente vivía en las grandes urbes, visitando su hacienda cada cierto tiempo; le seguía el mayordomo, que reemplazaba al patrón en su ausencia; él organizaba el trabajo en la casa de hacienda, la servidumbre y el trabajo en el campo. Controlaba la participación de todos los “colonos” durante la semana por medio de una lista y castigaba a aquellos que rehuían de sus obligaciones con el apoyo del Jilacata. (Angola, 2011)

El sistema de las haciendas duró hasta 1952 con la Revolución Nacional, y la Reforma Agraria de 1953, la cual no se aplicó inmediatamente en los Yungas, por la complejidad de las comunicaciones.

Cuando finalmente los patronos fueron expulsados con la Reforma, los afrobolivianos se convirtieron en propietarios de tierras agrícolas, lo cual significó su autonomía económica por primera vez.

El siglo XX y la discriminación

Si bien la Revolución Nacional trajo consigo la propiedad de la tierra, una de sus consecuencias fue la división de las parcelas originando el minifundio, de baja productividad para las familias afrobolivianas que a la larga fue un impedimento para su desarrollo económico.

La Revolución Nacional también facilitó el acceso a la educación, que era casi imposible durante el tiempo de la hacienda, y más aún para las mujeres. De esta forma, muchas familias cuyos miembros ya habían ido a la escuela, emprendieron olas migratorias hacia las principales ciudades buscando mejores oportunidades laborales y una mejor calidad de vida (Ballivian Vázquez, 2013)

Esto no sería tan fácil, las profundas diferencias económicas en una sociedad neoliberalista sumadas a la discriminación racial hacia la población indígena y afroboliviana, generarían una profunda crisis identitaria entre los afrobolivianos que comenzarían a esconder sus manifestaciones culturales al extremo de dejar de interpretar la saya² para evitar las burlas y la discriminación.

Afortunadamente, en 1983, producto de la iniciativa de jóvenes afrobolivianas estudiantes y de sus maestros del Colegio coroiqueño “Guerrilleros Lanza” comenzó un proceso de revitalización de la saya, realizando una presentación pública de esta danza, el 20 de octubre de 1983, que se repetiría los

años siguientes, adquiriendo renombre nacional.

Este hecho, los impulsaría a rescatar su identidad afroboliviana, y promovería la formación de líderes que a la larga se convertirían en los protagonistas del Movimiento Cultural Afroboliviano en las distintas comunidades y ciudades.

Comenzó de esta forma, una larga lucha por las reivindicaciones del Pueblo Afroboliviano, reclamando ser incluidos en nuestra sociedad en igualdad de condiciones, sin discriminación, y con acceso a espacios de toma de decisión.

El Estado Plurinacional y el reconocimiento como Nación

Los sucesos políticos de la última década (2005 – 2015), con los movimientos sociales y pueblos indígenas como protagonistas, no han sido ajenos a los afrobolivianos que, conscientes de la oportunidad histórica, comenzaron a generar propuestas políticas, culturales y sociales concretas, para ser incluidos en la nueva coyuntura.

Así, pese a no haber contado con un representante afroboliviano en la Asamblea Constituyente de 2006, los afrobolivianos utilizaron su patrimonio cultural como un instrumento de interacción política con la sociedad boliviana, haciendo escuchar su voz en la Asamblea bajo el retumbar de los tambores de la saya.

Finalmente, lograron que la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia aprobada en enero de 2009, los reconociera como la Nación Afroboliviana, con los mismos derechos y obligaciones que las otras naciones indígenas y el resto de la población, nada más justo después de siglos de lucha. ❖

*Guárdatelo tus látigos, para mí ya no hay esclavitud
(Verso de una saya).*

¹La idea de propiedad privada incluía a los esclavos que eran considerados como piezas de propiedad del amo.

²Música y danza propia del Pueblo Afroboliviano, reconocida como símbolo de su identidad cultural

PUEBLO AFROBOLIVIANO: EL DECENIO Y SUS DESAFÍOS

Juan Carlos Ballivian Vásquez / Consejo Nacional Afroboliviano

A menudo, la historia de nuestros pueblos nos lleva por un viaje profundo, guiados por el espíritu de la libertad, forjamos los caminos en los cuales nos encontramos, nos auto reconocemos y nos revalorizamos. Llanos y Soruco señala: “En Bolivia, quien no tiene de Inga tiene de Mandinga” (2004:12). Resaltando la inherente e innegable pertenencia a lo afro y lo indígena como partes fundamentales de la constitución social económica, cultural de nuestro Estado.

Empero, la historia que de muchos de nuestros pueblos conocemos y como bien sabemos, han sido contadas por los vencedores, por ello, cuestionar y poner en la mesa de debate y acción la necesidad de reescribirla, es un desafío fundamental para los afrobolivianos. Este nuevo proceso tendrá que transitar de la victimización de los afros a las glorias, de los lamentos a los éxitos, del dolor a la alegría, sin que esto signifique olvidar el pasado, más al contrario; sirva como elemento fundamental para que la humanidad esté consciente de las atrocidades que puede realizar y para que no permitamos que esto se repita jamás.

Pero, fundamentalmente, para revalorizar aquello que jamás valoramos o subvaloramos, para estar conscientes que gran parte de los países se forjaron sacrificando a los más débiles y humildes y que el afrodescen-

diente, tenga presente que, a pesar de haber cruzado mares que jamás conoció y que le pudieron rebajar a la mínima expresión social, jamás pudieron borrar su memoria, sus principios y valores y a pesar de todo aquello, estos fueron capaces de anteponerlos a gente de tierras y culturas extrañas, y que hoy muchos países pregonan aquellos elementos y valores como propios.

Cuando pensamos en los Afrodescendientes, ¿qué es lo primero que se nos viene a la mente? Deporte, baile, música, delincuencia, de seguro muchos elementos más que, a través del tiempo y la historia, han sido una constante estigmatización que hasta hoy tiene como objetivo el de menoscabar los verdaderos aportes que los afrodescendientes le han dado a la estructura social, económica y cultural de los países.

El mundo está consciente que existe la necesidad de buscar mecanismos de reparación que contribuyan al fortalecimiento de la diáspora africana, pero para ello se deben lograr que los estados se comprometan a generar políticas y acciones favorables y pongan a disposición condiciones óptimas para ejercer aquellos derechos históricamente negados.



Fotografía cortesía de José Luis Delgado

los esfuerzos de las Naciones Unidas y la comunidad internacional por restablecer los derechos y la dignidad de los afrodescendientes.

Objetivos del Decenio Internacional

El objetivo principal del Decenio Internacional consiste en promover el respeto, la protección y la realización de todos los derechos humanos y libertades fundamentales de los afrodescendientes, como se reconoce en la Declaración Universal de Derechos Humanos. Asimismo, tiene programado el cumplimiento de varios objetivos específicos:

- Reforzar la adopción de medidas y la cooperación a nivel nacional, regional e internacional para lograr que los afrodescendientes disfruten a plenitud de sus derechos económicos, sociales, culturales, civiles y políticos y participen plenamente y en igualdad de condiciones en todos los ámbitos de la sociedad.

- Promover un mayor conocimiento y respeto de la diversidad de la herencia y la cultura de los afrodescendientes y de su contribución al desarrollo de las sociedades.

- Aprobar y fortalecer marcos jurídicos nacionales, regionales e internacionales de conformidad con la Declaración y el Programa de Acción de Durban y la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, y asegurar su aplicación plena y efectiva.

En el marco regional, dicho decenio establece que la comunidad internacional, las organizaciones internacionales y regionales, en particular los programas, fondos, organismos especializados y otros órganos competentes de las Naciones Unidas, las instituciones internacionales financieras y de desarrollo y otros mecanismos internacionales deberían, en el marco de sus esferas de competencia, asignar

Decenio internacional de los afrodescendientes.

A pesar de haber transcurrido ya casi un año de la declaración del Decenio aún no se han visto acciones significativas en los diferentes países en favor de los afrodescendientes; para una mejor comprensión vamos a introducirnos un poco en dicha declaración.

La declaración del Decenio Internacional para los Afrodescendientes, que se celebrará de 2015 a 2024, denominado; “Afrodescendientes: reconocimiento, justicia y desarrollo”, antepone la clara evidencia de que en los países existe la necesidad de trabajar en medidas urgentes para equiparar derechos en contextos socialmente plurales y de donde los afrodescendientes son víctimas fundamentalmente del racismo y la discriminación. Según proclama la Asamblea General en su resolución 68/237, “constituye un auspicioso período de la historia en el que las Naciones Unidas, los Estados Miembros, la sociedad civil y todos los demás agentes pertinentes se sumarán a los afrodescendientes y adoptarán medidas eficaces para poner en práctica el programa de actividades en un espíritu de reconocimiento, justicia y desarrollo”. En el mismo se reconoce que ésta representa una nueva etapa en

gran prioridad a los programas y proyectos destinados específicamente a combatir el racismo y la discriminación racial contra los afrodescendientes. Adoptar medidas para crear conciencia sobre el Decenio Internacional, incluso mediante campañas de sensibilización, y organizar y apoyar otras actividades relacionadas.

Asimismo, el Decenio establece también medidas que la Asamblea General de las Naciones Unidas deberá de adoptar. Dejando claramente establecido que los Altos Comisionados en los diferentes países son los responsables de la coordinación, seguimiento y ejecución a las actividades programadas en el Decenio, mismo que son nombrados por disposición de la Asamblea General.

Está claro que el Decenio plantea metas y desafíos bastante ambiciosos principalmente en los procesos de eliminación del racismo y la discriminación que en los diferentes países se ha avanzado en unos más en otros menos.

Frente a tal desafío que se plantea es necesario definir algunos roles internos que aseguren la consecución de los objetivos y acciones del Decenio ya con actividades internas en cada uno de los países miembros.

El Pueblo Afroboliviano

La revalorización y el reconocimiento de los aportes del Pueblo Afroboliviano en particular, es una tarea que se ha empezado a asumir a partir de la Nueva Constitución Política del Estado, que en su Artículo 32 señala: “El pueblo afroboliviano goza, en todo lo que corresponda, de los derechos económicos, sociales, políticos y culturales reconocidos en la Constitución para las naciones y los pueblos indígena, originario campesinos”. El reconocimiento de derechos es apenas el principio de un camino en reversa de 500 años de invisibilización, racismo, segregación social y política entre elementos que calaron profundo en la humanidad de los afrobolivianos.

La pregunta es, cómo emprender ese camino a sabiendas de que no solo se necesita de las condiciones jurídicas para el ejercicio de los derechos, también es necesario generar condiciones económicas, sociales y hasta políticas. Por ello, el planteamiento de mirar con claridad el momento histórico que vive nuestro país, debe dejarnos también con la suficiente madurez social para afrontar aquellos desafíos.

En este contexto, es necesario definir algunas responsabilidades: por un lado la implantación de políticas equitativas, “darle más al que tiene menos” de forma paulatina es responsabilidad del Estado en todos los niveles de gobierno, de manera que vayan disminuyendo aquellas brechas de desigualdad como medida social justa para reparar aquellas iniquidades de las cuales ha sido sujeto histórico el Pueblo Afroboliviano. Más aun cuando se tiene un contexto no solo nacional, sino internacional que se plantea muchos desafíos que deben ser encarados por diversos actores, tanto gubernamentales, como de cooperación y organizaciones de afrodescendientes.

La otra responsabilidad corresponde a los 23.330 afrobolivianos y afrobolivianas que habitan en el país, establecidos fundamentalmente en La Paz con 8.845 Santa Cruz con 7.835 que son los principales departamentos con mayor población Afroboliviana, pero que tienen como origen Los Yungas donde históricamente sentaron territorio; sin embargo, la población se expandió hacia las provincias Inquisivi, Caranavi, entre otros hasta tener hoy presencia a nivel nacional.

Bolivia	Urbano	Rural	Total	
	No	No	No	%
La Paz	5,104	3,731	8,835	37,87
Santa Cruz	6,419	1,426	7,845	33,63
Cochabamba	1,864	594	2,458	10,54
Beni	1,245	248	1,493	6,40
Tarija	483	287	770	3,30
Chuquisaca	468	136	604	2,59
Oruro	419	71	490	2,10
Potosí	276	165	441	1,98
Pando	227	167	394	1,69
Total	16.505	6.825	23.330	100,00

Población afroboliviana por departamento.
INE, CENSO (2012)

Aun la población afroboliviana más pequeña, que para el caso corresponde a los que habitan en el departamento de Pando, es ampliamente más grande que el Pueblo Machinerí que cuenta con 38 personas que se auto reconocen como tal y que la Constitución ha incluido entre los 37 pueblos reconocidos como tales.

El desafío para los afrobolivianos es trabajar para revertir esta condición de minoría social, económica, política entre otros para lograr mayores niveles de inclusión y participación, haciendo uso de su población actual que representa el sexto pueblo en tamaño, como se muestra a continuación:

Naciones o pueblos originarios o afro-bolivianos	Urbano	Rural	Total	
	No	No	No	%
Quechua	626,307	654,809	1.281.116	45,65
Aymara	592,817	598,535	1.191.352	42,45
Chiquitano	45,497	42,388	87.885	3,13
Guaraní	29,918	29,072	58.990	2,10
Mojeño	16,564	14,514	31,078	1,11
Afro-boliviano	468	136	604	2,59

INE, CENSO (2012).

Si bien los procesos de aculturación o sincretismo son inevitables y es parte de la naturaleza de la construcción de las sociales y las culturas, es necesario analizar con seriedad cuales fueron esos elementos que nos han ayudado a avanzar y los que han podido dejarnos aletargados.

Instrumentalización del poder con participación

En los primeros años de la década de los ochenta, el Pueblo Afroboliviano inicio su visibilización a través de la cultura, en este caso específico, a través de la Música “Saya” que fue el instrumento de lucha además que se conforma una primera organización urbana en los años 89 y 90, compuesta por jóvenes migrantes de los Yungas. A partir de ello, se inician procesos de incidencia y visibilización a través de la música. Este proceso se profundizó en las ciudades trasladándose así a Cochabamba inicialmente y luego a Santa Cruz, realidad que hoy vemos plasmada en la distribución poblacional afroboliviana en todo el Estado. De esta manera, se organizaron y se auto reconocieron en ciudades donde eran invisibles y una gran minoría.

Es necesario dejar bastante claro, que mientras esto sucedía en las ciudades, con la población relativamente joven migrante, en las comunidades ya se habían organizado movimientos culturales, sin embargo estos eran organizados como comunidad no como organización extra comunal; muchos de ellos aún mantienen el nombre de su comunidad en su organización hasta hoy, y claro fueron las comunidades la fuente de transmisión cultural para aquellos nuevos movimientos urbanos.

Sin embargo, hacía falta contar con un instrumento que canalice la implementación de los preceptos constitucionales. En ese contexto, se inician profundos análisis respecto al estado de situación del Pueblo Afroboliviano principalmente ante el marco social y político que presentaba el nuevo Estado Plurinacional, marcado por un gobierno que repartía fuerzas y basaba sus acciones en organizaciones sociales matrices y, por ende, las políticas regionales y nacionales estaban dirigidas principalmente a ellos y sin duda el pueblo afroboliviano se encontraba en desventaja e imposibilitado de presentar sus demandas legítimas de manera orgánica frente a las instancias gubernamentales, dada su dispersión organizacional.

La conformación de una organización nacional fue una necesidad del Pueblo Afroboliviano, que requería de una voz que represente las legítimas demandas y propuestas para el ejercicio pleno de sus derechos ante las instancias del Estado y organismos nacionales e internacionales, para contribuir y beneficiarse del proceso de cambio que vive actualmente el país.

Inspirados en las luchas históricas del Pueblo Afro se definieron lineamientos y estrategias de trabajo y organización, es así que en marzo de 2010 se logra reunir a representantes de comunidades y organizaciones afrobolivianas a nivel nacional en la región de Coroico y tras realizar varios análisis del estado situacional y un periodo largo de recorrido cultural y algunas acciones políticas, se conforma la red nacional de representantes afros, ocasión en la cual por primera vez de manera conjunta se definen representantes para la asamblea legislativa departamental de La Paz.

A mediados del 2010 en las instalaciones de la casa mayor de obrajes ciudad de La Paz se convoca a una segunda reunión de representantes de las organizaciones y comunidades Afrobolivianas, para definir algunas líneas estratégicas de la organización matriz y ponerle un Nombre. Se define también comisiones y los respectivos responsables para desempeñar tareas y actividades programadas rumbo a la conformación del Concejo Nacional Afroboliviano CONAFRO.

Finalmente, en septiembre de 2011 luego del trabajo continuo de casi dos años bajo el liderazgo de: Juan Carlos Ballivian actual secretario Ejecutivo, Mónica Rey, actual diputada Supranacional, Henry Vásquez actual Secretaria de Educación y Juan Angola, se logra que se den las suficientes condiciones para convocar al primer Congreso Nacional del Pueblo Afroboliviano en el cual se crea el CONAFRO.

Con la creación del CONAFRO como instrumento de lucha y participación plena en instancias de toma de decisión

del país, se busca promover el bienestar integral de las y los Afrobolivianos a través del desarrollo (económico, territorial, social, cultural y espiritual), bajo los principios del Vivir Bien en armonía entre los pueblos y entre los seres humanos y la naturaleza, y se inicia una nueva etapa para el Pueblo Afroboliviano, en la mayoría de las cosas cuesta arriba, pues a pesar de estar reconocidos en la Constitución Política del Estado, algunas instancias públicas, autoridades y organizaciones sociales, se negaban y se niegan a reconocer nuestros derechos.

El CONAFRO se planteó también como finalidad el evitar que terceros continúen atribuyéndose la representatividad no democrática y transparente de los más de 23 mil afrobolivianos ante el Estado, entidades nacionales e internacionales; canalizando los beneficios, principalmente económicos, hacia intereses particulares y no hacia la contribución para la solución de las necesidades del Pueblo.

Durante los periodos 2012-2013 se logra concretar elementos muy importantes como la inclusión en varias normas y la participación en varias esferas estatales entre otros aspectos. Sin embargo, al analizar nuestro estado situacional en los diferentes congresos ordinarios, nos encontramos que nuestros problemas estructurales como Pueblo Afroboliviano aún continúan vigentes, tanto en el área rural como urbana, pues la lucha a la que nos sometieron para materializar nuestros derechos siguen siendo un calvario, por lo que nos vimos en la imperiosa necesidad de elaborar un plan estratégico para garantizar que las tantas necesidades del Pueblo Afroboliviano sean visibilizadas y atendidas puntualmente a través de programas y proyectos.

Actualmente se lleva adelante una segunda gestión de directorio, instalada cada periodo por dos años, según los estatutos y reglamento interno. Como uno de los valores fundamentales, se cuenta con una directiva liderada principalmente por jóvenes, adultos y ancianos, una gran mayoría de mujeres, un equilibrio dirigencial entre lo urbano y las comunidades rurales en los cargos ejecutivos y, fundamentalmente, un gran número de profesionales al mando que hicieron que esta organización, a pesar de sus limitadas condiciones -ya que gran parte de los mismos hacen función profesional en otras instituciones y ejercen la dirigencia al mismo tiempo sin remuneración alguna- haya tenido grandes avances en tan pocos años, en comparación con organizaciones de casi 40 años de existencia en el país y con bastante apoyo no solo estatal sino también de la cooperación. Sin embargo, seguimos conscientes de que falta mucho que recorrer y que las demandas y necesidades aún son muchas para un pueblo históricamente olvidado y marginado en sus derechos.

El Pueblo Afroboliviano en los últimos años y partir de la instrumentalización del CONAFRO ha logrado incidir con hechos muy significativos, pues hoy se cuenta con asambleístas departamentales y nacionales que trabajan y responden a una estructura social comunitaria. Se ha elaborado y aprobado el currículo educativo regionalizado actualmente en proceso de implantación. Nos adentramos en un proceso de investigación desde casa adentro a través del Instituto del Lengua y Cultura Afroboliviana, además de la recuperación y revalorización de nuestra lengua.

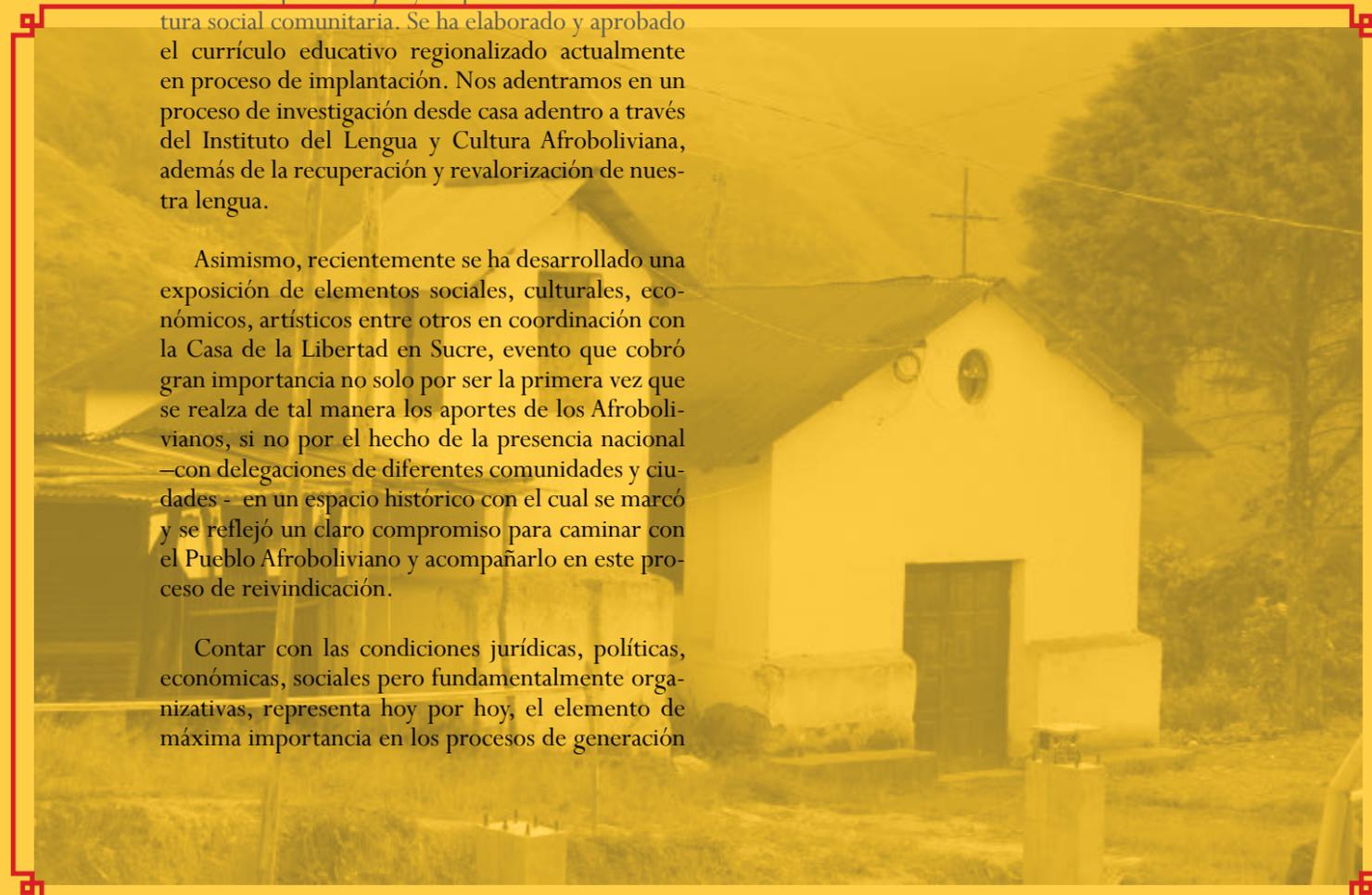
Asimismo, recientemente se ha desarrollado una exposición de elementos sociales, culturales, económicos, artísticos entre otros en coordinación con la Casa de la Libertad en Sucre, evento que cobró gran importancia no solo por ser la primera vez que se realiza de tal manera los aportes de los Afrobolivianos, si no por el hecho de la presencia nacional -con delegaciones de diferentes comunidades y ciudades- en un espacio histórico con el cual se marcó y se reflejó un claro compromiso para caminar con el Pueblo Afroboliviano y acompañarlo en este proceso de reivindicación.

Contar con las condiciones jurídicas, políticas, económicas, sociales pero fundamentalmente organizativas, representa hoy por hoy, el elemento de máxima importancia en los procesos de generación

y aplicación de políticas públicas que respondan de manera eficiente a las diferentes necesidades de los pueblos. No son procesos fáciles, requieren de muchos años y de un trabajo constante pero principalmente de líderes y lideresas consecuentes con los principios de su Pueblo.

Lo que queda bastante evidenciado es que para materializar tanto el Decenio como los preceptos constitucionales favorables al Pueblo Afroboliviano, es necesario contar con instrumentos sociales sólidos que gestionen e impulsen la concreción de los mismos, respondiendo además a la dinámica social Gobierno y organizaciones matrices que son el mecanismo por el cual son canalizados, gran parte de las demandas en el Estado Plurinacional. ❖

Iglesia de Chijchipa



RELIGIOSIDAD, MÚSICA Y GASTRONOMÍA AFROBOLIVIANA

María de los Ángeles Mercado Tomianovic / Licenciada en turismo
Verónica Beatriz Arciénega Guzmán / Diplomada en curaduría

“Pueblo Afroboliviano, Historia, Cultura y Revolución... Nuestro legado” un proyecto de exposición realizado de manera conjunta entre La Casa de la Libertad dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y El Consejo Nacional Afroboliviano CONAFRO, una exposición realmente novedosa e interesante, en la cual se puede sentir la historia, la cultura y vida cotidiana de un pueblo que fue ignorado por muchos años, los afrobolivianos.

Ver que esta exposición se desarrolla en un lugar tan importante e histórico como es, la Casa de la Libertad, hace que este hecho sobresalga ante cualquier otro ya que anteriormente esta apertura no había sido posible. Además, de forma novedosa, la exposición no se ha centrado solamente en la historia, nos invita también a disfrutar de distintas facetas afrobolivianas, su cultura, su música, sus danzas, sus tradiciones, en síntesis todo lo que conforma su legado.

Recordando el concepto de cultura, se considera como tal al conjunto de manifestaciones y expresiones que caracterizan a un grupo determinado, formas y expresiones que incluyen costumbres, creencias, prácticas comunes, reglas, normas, códigos, vestimenta, religión, rituales y maneras de ser que predominan en el común de la gente que la integra (Rossel, 998). En el caso de la cultura afrodescendiente en nuestro territorio, hay que considerar que su formación fue compleja. Al llegar los primeros africanos, venían de diferentes lugares del África, procedentes de diferentes grupos culturales, una vez en América, se encontraron con una enorme diversidad de grupos indígenas; sujetos todos a la cultura dominante en aquel momento, la hispana.

Como estrategia de sobrevivencia, los africanos tuvieron que adoptar patrones culturales ajenos. El legado africano fue borrado por los españoles o eso creyeron ellos. La realidad nos muestra que a pesar de las vicisitudes, en Latinoamérica la cultura de cada región

y país, se ha desarrollado en base a una mezcla de costumbres, tradiciones y creencias, incluida la africana; no en vano la consideran la “tercera raíz cultural en América” (Andrés – Gallego).

Así el legado cultural africano se fue diseminando por Norte, Centro y Sud América, presente en la música, la danza y la gastronomía. Los africanos introdujeron sus formas artísticas, técnicas y una nueva concepción filosófica de la música, así, los lamentos espirituales, las canciones de trabajo, los cantos religiosos forman parte de la rica tradición musical heredada del África.



Paisaje de Los Yungas

Espiritualidad Afroboliviana

Al llegar a América, hombres y mujeres africanos, conocidos como “negros bozales” trajeron consigo su propia espiritualidad caracterizada por una gran diversidad de manifestaciones religiosas, creencias, ceremonias, figuras de adoración y filosofía espiritual, pues provenía de diversos grupos étnicos, la mayoría del oeste del continente africano (Mandinga, Bantú, Carabalí, Angolo, Yoruba, Congo, Mendé).

Esta espiritualidad filosófica africana fue despreciada, suprimida y perseguida por los colonizadores hispanos, quienes impusieron con manipulación, persecución, castigos y en algunos casos con la muerte, las creencias cristianas, es decir, la fe católica.

Este hecho hizo que gran parte del acervo espiritual africano se perdiera, los africanos desarraigados de su tierra natal y sus descendientes, debieron asumir la religión católica, de la cual se fueron apropiando conjuntamente las creencias religiosas indígenas que se mimetizaron con lo hispano a fin de sobrevivir, creando entonces un sincretismo que une lo africano, lo hispano y lo indígena originario.

Hoy la población afroboliviana, posee una rica cultura espiritual y religiosa, visible en sus diversas manifestaciones, las que son transmitidas de los abuelos a las generaciones más jóvenes. Una de las características de estas tradiciones son las fiestas patronales de las comunidades afrobolivianas, consagradas a algún santo o virgen, ocasiones de encuentro entre familiares y amigos, pues muchos ahora viven en las ciudades y retornan a las comunidades para la fiesta.

Estas celebraciones tienen muchos elementos aimaras pues los afrobolivianos comparten el espacio geográfico con ellos. Así, es característico escoger a los pasantes de la fiesta, quienes realizan una velada la víspera, celebran una misa y una procesión con la imagen religiosa y posteriormente ofrecen una fiesta a todos los invitados. En todo este proceso se baila la saya, símbolo de la identidad afroboliviana.

El Mauchi

El mauchi, ceremonia fúnebre, es una de las prácticas culturales que contiene más elementos africanos. Resulta de una invocación a la naturaleza y a los espíritus para que reciban al difunto, que de ella vino y a ella debe volver. Así Pizarroso dice: “En los Yungas, cuando muere una persona de raza negra, suena la música de tambores destemplados, cantos de lamentos y lloriqueos de las mujeres” (Pizarroso, 1979).

Un verso de Mauchi, que combina palabras del idioma kikongo (Rey, 1997) nos dice:

Mauchi¹ – Mauchi
Candambira – Mauchi
Candambira²
Ni sube ni baja
Hay no má está
Camdambira– Mauchi
Como nana la simba
La simba³, la simba, la simbandó
Sika⁴, sika, sika, sika



Procesión Virge de Tocaña

Música Afroboliviana

La Zemba

Las referencias más antiguas de esta palabra, no aparecen hasta 1880, en el libro “Os sertões d’África: apontamentos de viagem” de Alfredo de Sarmiento, escritor identificado con la literatura colonial, y después en la novela corta “NgaMutúri”, del escritor y periodista Alfredo Troni, publicada por primera vez en folletines en el año 1882.

La palabra Zemba conserva el significado de “ombligada”, considerada una metáfora del acto sexual, muy criticada por los sectores más conservadores de la sociedad en la colonia. La zemba describe tanto la danza como la música, es la forma tradicional de la música de Angola en el África. La palabra también proviene de la singular Masemba que significa “un toque de los vientres” movimiento que caracteriza la misma.

Esta danza de origen africano, esbailada en pareja por personas adultas y está dedicada a la fertilidad tanto humana, como de la naturaleza, la música es interpretada solo con tambores mayores a golpe de dos manos, acompañada de cantos o coplas con letras muy peculiares; de ritmo lento y cadencioso que por momentos se puede acelerar un pocopara darle vida a la danza.

¹“Dentro de la tierra”

²“La familia del más allá te ha llamado”

³“Agarrar, aceptar, recibir”

⁴“sé seguro, sé fuerte”

Un pequeño ejemplo de cántico es esta corta estrofa, tomada de una interpretación del Movimiento Cultural Saya Afroboliviano:

Mi mama tenía un gato que sabía cazar ratón / Mi mama tenía un gato que sabía cazar ratón / zazaza más abajo di cama esta /zazaza más abajo di cama esta.

Hoy pocos afrobolivianos pueden ejecutar la danza adecuadamente, la mayoría de ellos son adultos mayores, afortunadamente hay una conciencia generalizada por rescatar y preservar esta muestra cultural entre los más jóvenes, que han comenzado a practicarla.

La cueca negra

Un baile que se realiza en pareja, realizado para los matrimonios y en privado, este se acompaña solo con el ritmo del tambor mayor ejecutado de la misma manera que en la zemba. Las coplas llevan siempre un mensaje que va acorde a la nueva condición de la pareja o condiciones que afectan a la comunidad, por ejemplo:

De Santa Ana / Voy bajando / Para subir a la cuesta é Tocaña / Veinticuatro / Voy saliendo / Al volver voy a pasar por Chijchipa. (Traspatio 2)

El huayño negro

Es un baile acompañado de cantos con el cual se despedía a los novios recién casados, que se realiza de manera colectiva, bailando en círculos, todos tomados de la mano. Las coplas son recomendaciones para los novios sobre la vida cotidiana. Este huayño ha sido recuperado sobre todo en las comunidades de Tocaña, Chijchipa y Mururata.

Todas estas expresiones musicales son interpretadas con los tambores mayores a golpe directo con las dos manos acompañados de los cánticos.

La saya

La saya es la máxima expresión afroboliviana, inspirada en los profundos sentimientos de su población, su espíritu e identidad además, es un medio de protesta y denuncia de las injusticias vividas.

La vestimenta muestra el sincretismo cultural, entre lo aimara, español y africano, así, la pollera,

la manta, el sombrero y el pantalón, fueron imposiciones españolas en la colonia, en cambio las abarcas y la faja son elementos aimaras. El blanco así como las cintas de colores, son un claro legado de sus ancestros africanos, que es combinado en cada blusa y camisa de saya, de acuerdo a inspiración de cada uno, así que no hay dos iguales, por tanto no es un uniforme.

Para la música, cuentan con tres tamaños de cajas o tambores, aunque normalmente nunca son uniformes: El tambor mayor que es usado por la persona más respetable en la comunidad, es el encargado de dirigir. Al sonar, el tambor mayor llama a la reunión de los que ejecutarán la percusión, y de los danzarines; de un golpe seco inicia y es contestado por el tambor menor o cambiador a quien todos siguen, en un segundo momento.

Las cajas son elementos muy africanos, están talladas de corteza de árboles que no tienen la madera muy pesada pero son resistentes, al igual que otros instrumentos de percusión afrodescendientes alrededor del mundo.

Las cajas representan el principal componente de la Saya, porque son su esencia misma, además son elementos multiplicadores de las voces de un pueblo que fue invisibilizado históricamente. Las jaucañas son una especie de mazos de madera y trapo en las cabezas con las que se tocan las cajas, que varían según el instrumento que se toque.

El Gangingo es la caja más pequeña y sirve como instrumento de requinto que llena los espacios vacíos que dejan las cajas mayores. La Cuancha es un instrumento de una variedad de bambú, llamada Tacuara, tallada con estrías en una cara para emitir un sonido al ser raspada con un trozo de madera muy sólida. Este sonido, le da alegría a la música pues sus ejecutores son hábiles y muy carismáticos en el baile.

También se usan cascabeles, que con su sonar, convocan a la realización de algo muy importante y acompañan al capitán de baile quien tiene también un látigo en la mano como símbolo de autoridad en la danza, es decir entre los bailarines, pues entre los instrumentos la autoridad corresponde al que lleva el tambor mayor.

Gastronomía Afroboliviana

En la época de la colonia los afrodescendientes tenían limitaciones incluso en el tema alimenticio, pero no obstante los ancestros del pueblo afroboliviano se las ingeniaron para crear un complejo sistema culinario, sirviéndose de las vísceras y menudencias que eran despreciadas por los mestizos y los criollos, creando recetas como el mondongo, la fritanga, los anticuchos y el caucau entre muchos otros, que cambiando de región, muchas veces simplemente cambian de denominación.

El Mondongo

Quizás una de las recetas más importantes como legado culinario, que a través del tiempo ha ido evolucionando de acuerdo a la accesibilidad a los ingredientes y a las zonas donde se fue llevando.

La etimología de la palabra Mondongo es incierta. Me-genney aduce evidencia que sugiere un origen africano, incluyendo el término “kwéyòlmondongue” (caníbal), de probable origen swahili, y la palabra mbondongolo de origen kikongo.

La palabra mondongo está especialmente difundida en América del Sur para denominar a la panza y en ciertas zonas (por ejemplo Argentina) es un vulgarismo sinónimo de estómago. La modificación fonética de mondejo a mondongo parece haberse producido en América por influjo de las lenguas bantúes habladas por muchos de los esclavizados procedentes del África

El mondongo o mute, es una sopa espesa con aires españoles, de contenidos diversos y muy sazonado, pero de sabor inigualable. Se prepara con panza de res, aunque en el sur de Bolivia se utiliza carne de cerdo.

La Fritanga

Esta es otra de las recetas que se conocen como legado africano, se dice que se elaboraba a base de menudencias, lastimosamente no se tiene un registro histórico que pueda evidenciar los ingredientes y su preparación.

Con el paso del tiempo este plato se ha extendido a casi todo el territorio nacional, actualmente los ingredientes que se usan para elaborar esta receta son: carne de cerdo, chuño remojado, patasca o maíz pelado, papas, ají colorado molido, pimienta, comino y ajo.



El Anticucho

El anticucho es un plato cuya existencia se evidencia desde la época de la colonia, en el siglo XVI. La tradición oral sugiere que los esclavizados negros, que se establecieron en el Virreinato del Perú adaptaron este plato que quizás ya comerían en África, utilizando el corazón de res, ya que en aquellos tiempos los españoles desechaban todo tipo de vísceras. A ellos se debe la receta actual que nació de la necesidad de tener un plato atractivo, de buen aspecto y mejor sabor.

El Caucau

Elaborado a base de panza o menudencias, está acompañado con papas amarillas picadas en cubos. Todo cocinado con ají amarillo, cebolla y ajos. El aporte de los africanos a este plato fue el color, el sabor y la creatividad que empleaban para crear recetas con los ingredientes que tenían a disposición y así poder diversificar su alimentación. ❖



Bibliografía

Andrés-Gallego

2005 La esclavitud en la América española. Encuentro Ediciones. Madrid

Angola J.

2003 Raíces de un pueblo cultura afroboliviana. Cima producciones. La Paz.

Anjos R.

2011 Textos básicos do CIGA. Publicación Brasilia CIGA. Brasilia

Ballivián M.

2014 La Saya Afroboliviana: Conociendo “Desde casa adentro y casa afuera” nuestra historiografía y saberes ancestrales. UMSS. Cochabamba

CISO-FACSO-UMSS

201 Revista Traspacios. La transformación del Estado y el Campo Político en Bolivia. N°2 – Marzo 2011. La Paz

Iniesta F.

2008 Historia del Pueblo Afroperuano y sus Aportes a la Cultura del Perú. El planeta negro. Primera edición. Lima

Zambrana A. (Comp.)

2013 Historia, cultura y economía del pueblo afroboliviano. Fundación para la Educación en Contextos de Multilingüismo y Pluriculturalidad (FUNPROEIB Andes. Primera Edición. La Paz

LA EXPERIENCIA DE EXPONER EN CASA DE LA LIBERTAD

Sharon Pérez / Artista

Las palabras felicidad y orgullo son las que vienen a mi mente cuando pienso en la experiencia de exponer en Sucre siendo partícipe de este evento histórico como parte del pueblo afroboliviano, la Exposición “Pueblo Afroboliviano, historia, cultura, revolución... nuestro legado”, que no representa un evento más, sino que bien podría ser el comienzo de una serie de exposiciones que recorran Bolivia y así permitan que se conozca la verdadera historia de pueblo afroboliviano.

Ser afrobolivianos es mucho más que un nombre o etiqueta, es ahora el determinante de acciones de un pueblo que durante años ha permanecido callado y que en las últimas tres décadas ha venido adquiriendo fuerza y haciendo escuchar su voz cada vez más y más fuerte con las nuevas generaciones que somos también un factor importante de compromiso a esta lucha. Es así que actividades como la preparada por Casa de la Libertad y el Concejo Nacional Afroboliviano, reúnen un alto número de afrobolivianos que se sienten identificados con la exposición por haber colaborado en su elaboración y, por otro lado, la presencia de gente que no es afro que empieza a conocer a nuestra cultura.

Como artista plástica afrodescendiente, éste es un gran paso porque me ha permitido mostrar mi arte como parte de los aportes que hacemos como afrobolivianos a la cultura del país, porque así también pueden ver que somos un pueblo con un legado histórico que está en constante desarrollo; que somos más que solo saya, que hay mucho por conocer de nosotros. Además, el hecho de haber podido llevar mis obras a La Casa de la Libertad de Sucre, ha significado también un reencuentro con mi gente y mi familia que se siente identificada con lo que pinto y no hay mayor satisfacción que esa, sentir que los represento artísticamente es una gran misión y honor. En el mundo del arte, experiencias como esta no solo nutren tus conocimientos, sino que se convierten en nuevos temas pictóricos, ver tantos rostros alegres entrando a la Casa de la Libertad fue sin duda un momento de mucha magia que queda plasmado en la memoria.

Artísticamente también es un aporte por el estilo que decidí utilizar poco convencional, el uso de las puertas y ventanas que es una metáfora de misterio y misticismo en nuestras vidas, que proponen el ingreso a todo lo afro, donde la belleza estética de la piel negra se ve reflejada resaltando los hermosos contrastes de luz y el innegable legado heredado de nuestros ancestros africanos. Decidir pintarlos es una auto identificación que conlleva el amar tus raíces querer que estas perduren y no se pierdan



El poder exponer en la Casa de la Libertad ha significado también participar del reconocimiento a nuestra cultura afroboliviana, como una cultura digna, plasmada en una exposición histórico-artística, con la ayuda de personas como los consejeros de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia; Mario Linares Urioste, Director de Casa de la Libertad y la Guía del museo y Curadora Verónica Arciénega Guzmán entre otros, quienes nos muestran que las cosas van cambiando, que es posible pensar en un futuro donde verdaderamente se sienta una inclusión social, porque la clave para generar cambios es precisamente el interiorizarte y ser parte de cada pueblo, difundir su historia y sus aportes para crear y fortalecer identidad. El interés de llevar esta exposición a las comunidades afros sin duda es un gran aporte, por lo que simplemente debo decir gracias a esas energías de nuestros ancestros que hacen su lucha desde donde están y generan la energía precisa para que las personas indicadas se unan en el momento correcto que permite realizar cosas maravillosas como ésta. ❖

EL SUBTERRÁNEO EN JULIO BARRIGA

Jorge Luna Ortuño / Filósofo

“Para no morir, para mantenerme a flote y retornar, necesito escribir o expresar algo sustraído del fondo de mí mismo, que ha quedado al desnudo. sólo puedo escribir con el cerebro en llamas”.

Julio Barriga, en El hombre que amaba a Amy Winehouse

No basta con escribir de forma autobiográfica y relatar episodios relacionados con el alcohol y el vagabundo para ser Charles Bukowski. De hecho, no creo que Julio Barriga haya querido en momento alguno compararse con Bukowski —tiene suficiente mundo interior como para alzar su propio vuelo—. De hecho a Bukowski le repelían los narradores que hacen entrar en su prosa los juegos de erudición con citas de autores franceses, angloamericanos y hasta alemanes. Es eso justamente, además del aire reflexivo, lo que no le gustaba del tardío Henry Miller, con quien también se lo ha comparado. Para dejar de confundirlos, habrá que precisar que Bukowski traza el plano del “outsider”, mientras que Barriga traza otro plano que es el del subterráneo, otro tipo de bicho.

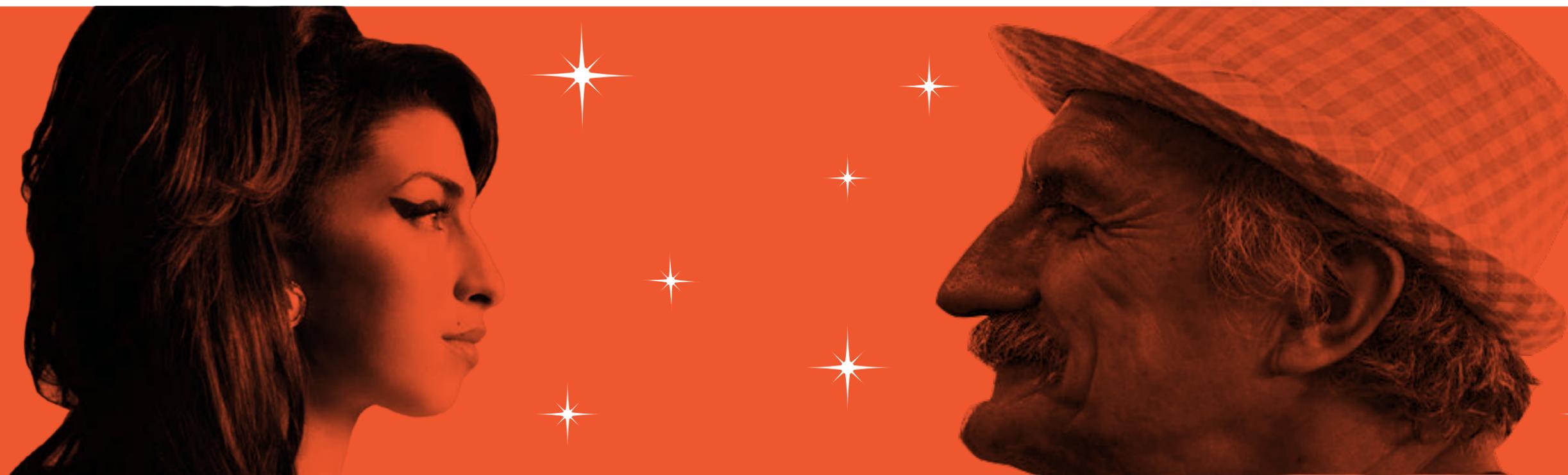
En *El hombre que amaba a Amy Winehouse* (El Cuervo, 2014), encontramos un texto de Barriga que sobresale entre los otros por su profundidad: “Amigos y abismos”. El lector atento sabrá encontrar ahí nuevas pistas para entender al hombre y para leer su obra cada vez más redonda. Tratando de

explicar el funcionamiento de su maquinaria vital —lo que no es lo mismo que su organismo— nos hará ver que su asunto consiste en sumergirse por temporadas para asegurar que su embarcación se mantenga a flote. Julio Barriga es por ello un ejemplar de flotante-sumergido, no por nada disfruta y abusa de los oximorones, y no es tampoco de casualidad que le fascinó tanto Amy Winehouse, un ser de “feroz inocencia” y “siniestra ternura”.

Para dar pie con bola en este tema habrá que recordar a Juan Pablo Piñeiro cuando decía respecto de la mágica sustancia de la ciudad de La Paz lo siguiente: “no existen un arriba y abajo diferenciados, y no porque no los haya sino porque si uno mira bien todo es arriba y todo es abajo, y eso influye en lo que somos por dentro, nos modela ante el mundo”. “En La Paz las categorías de arriba y abajo podrían ser reemplazadas tranquilamente por las de visible y oculto”.¹

Es probable que ni Julio Barriga ni su prosa se recobren jamás de lo que les ha hecho La Paz, es decir, de aquello que nos hace a todos los paceños esa capa invisible y subterránea de lo aymara, que como señala Piñeiro, “existe por debajo y permea el castellano de la ciudad, lo transforma.”² Así pues, en esta ciudad embriagante que combina la hondura profunda con lo alto y descollante, abundan los seres subterráneos, que no son nada de otro mundo, tan sólo seres ordinarios y fraternos a su modo, constituyentes de una gran parte de los habitantes de la ciudad del Illimani. (Otro cantar es que descubrir la propia subterrneidad vaya a cuenta de cada uno).

Luego, Julio Barriga se encuentra a sí mismo escribiendo en prosa desde su cuartito en Tarija en conexión inalámbrica con la ciudad de La Paz, para lo cual no necesita ni de electricidad ni de internet. No hace falta que se restrinja a escribir sobre lo vivido en esa ciudad, puede ser de cualquier parte, una vez que





se ha reactivado en él el aire y la tonalidad subterránea adquiridas. El personaje que habita en *El hombre que amaba a Amy Winehouse* es el Subterráneo, que carga consigo muchos recuerdos del autor. Los seres subterráneos han sido definidos como personajes en una novela del mismo título de Jack Kerouac, donde le hace decir al poeta Adam Moraad: “Son hípsters sin ser insoportables, son inteligentes sin ser convencionales, son intelectuales como el demonio y saben lo que se puede saber sobre Pound sin ser pretenciosos ni hablar demasiado de lo que saben, son tranquilos, son unos Cristos.”³

Pero Julio Barriga es algo más oscuro, con él los subterráneos suman otro rasgo distintivo, lo explica en “Amigos y abismos”, así, los subterráneos serían además los que se lanzan al abismo como estrategia para mantenerse a flote. Ir hasta allá abajo lo suficiente para no quedar enmarañado, retornar con los ojos ensangrentados y los tímpanos rotos. Tratase de un juego de intensidad que puede quemar pero que mantiene vivo. Ya Rimbaud escribía en sus *Cartas del vidente*: “El poeta es realmente ladrón de fuego. Lleva el peso de la humanidad sobre sus hombros, incluso el de los animales; deberá conseguir que sus invenciones se sientan, se palpén, se escuchen; si lo que él trae de allá abajo tiene forma, lo da con forma; si es informe, lo da informe. Hallar una lengua.”⁴ En cambio subterráneo no es el adicto que se pierde en una sobredosis de drogas, no es el holgazán que se extravía en mares de alcoholes en noches interminables, ni es la pérdida de la vida por la caída dolorosa en un amor traicionado. Subterráneo es el que se mantiene a flote por medio de sus inmersiones.

Llama la atención que en nuestro lenguaje demasiado humano se pueda confundir los tipos de descenso con dos palabras que no significan lo mismo, pues “sumergirse” no es lo mismo que “hundirse”. Es sólo una cierta cantidad de alcohol la que se necesita para sumergirse, otra cosa es ser alcohólico y tiene mucho más que ver con el Titanic.

“Fall in love” se dice en inglés al enamorarse, y se entiende como “caer en el amor”, cuando se trata más de sumergirse en una esfera. Hacer el amor es sumergirse, escribir también, lo mismo que pintar, meditar, componer, pensar, salir a correr, cuidar a tus hijos... Véase pues que el subterráneo no es el que se hunde, y si se da cuenta de que estaba cayendo, aletea con todas sus fuerzas para volver a emerger. De estos trances resulta a veces un libro. Qué hermosas palabras nos ha dejado Melville al respecto cuando escribió:

“Si, por necesidades argumentales, dijésemos que él está loco, yo preferiría cien veces estar loco que cuerdo... Me gustan los que se sumergen. Cualquier pez puede nadar cerca de la superficie, pero sólo las grandes ballenas son capaces de descender más de cinco millas... Desde que el mundo es mundo, los buceadores del pensamiento regresan a la superficie con los ojos inyectados de sangre”.⁵

Tal vez por esta tendencia a sumergirse en otras honduras de la vida es que percibimos en el talante de estos subterráneos una cierta cercanía con la muerte que ya les es familiar, una presencia que no es ni amenazante ni trágica, simplemente rara y atractiva. (¿Titular al cortometraje “La última navidad de Julius?”). Entonces, por contradictorio que resulte, en su declarado amor por Amy Winehouse el poeta Barriga se ha explicado de otro modo sobre el mismo asunto, bordeando los mismos temas acerca de la decepción amorosa, la adicción, el hundimiento y la pérdida, pero recuperando en ello toda la belleza posible, extrayendo de ello todo lo que había de vital, insolente y despampanante, otro tramo más de su jugueteo de a dos con el precipicio. Bien podría haber escrito de Amy o de Janis Joplin, el viaje parece repetirse, y que ambas se hayan ido a la edad de 27 años en tal forma será solamente un dato más de interés para los sincrónicos o los afectos a la numerología y a las cábalas. ❖

¹Entrevista de *La Voz*, diario argentino, a Juan Pablo Piñero: “En mi país, el mundo remoto no está muerto”. (15/8/2013).

²Entrevista a Juan Pablo Piñero en el programa #SeresDePalabras de *Tvculturas Bolivia*, 2014.

³Jack Kerouac, *Los subterráneos*, p. 29. Anagrama, marzo 2013.

⁴Arthur Rimbaud, *Iluminaciones, seguidas de Cartas al vidente*, p. 121. Ediciones Hiperión, 1995.

⁵Citado por Gilles Deleuze en *Conversaciones*, Ed. Pre-textos. “Entrevistas sobre Foucault”.

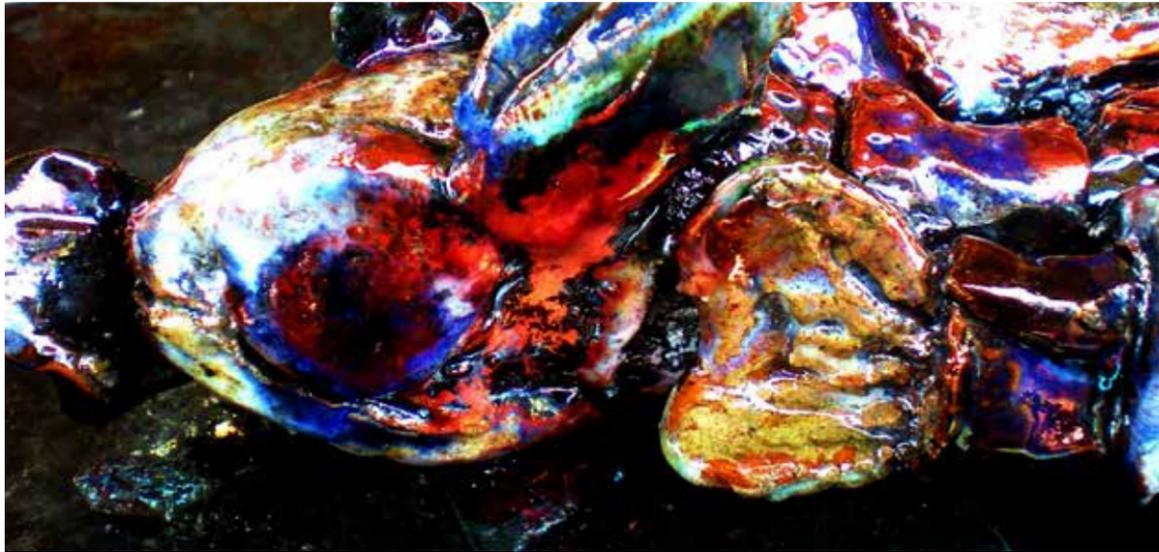


Fotografías: Internet

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva



Salamandra (detalle)
Pieza de cerámica Rakú
2013

GABRIELA BENÍTEZ

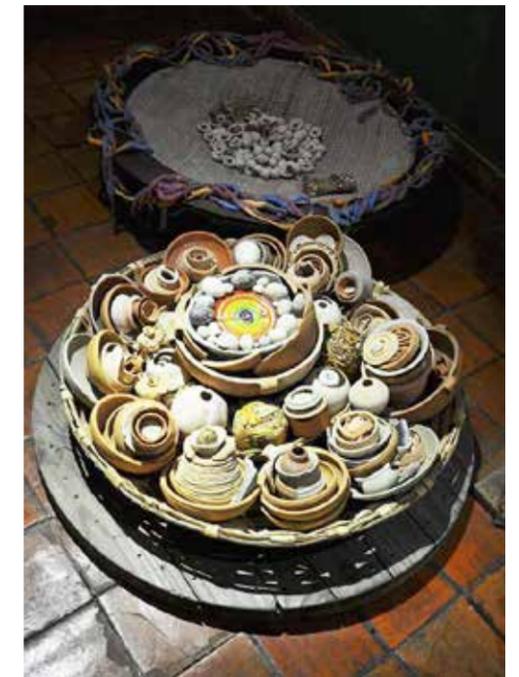
Se formó en pintura y artes audiovisuales en la Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles", también realizó varios talleres en diseño y cerámica en Argentina y Bolivia. Su trabajo se desarrolla en diferentes técnicas y medios. Ha participado en exposiciones colectivas en Bolivia, Perú, España y Francia. Ha expuesto de manera individual en diferentes espacios, las más recientes son *Samay Sañu* (2014), *Amainamanta* (2014) y *3E* (2011). Desde 2005 recibió varios premios como Eduardo Abaroa (cerámica), Arte Joven (pintura) y Pedro Domingo Murillo (técnicas no tradicionales), entre otros reconocimientos.



Lullurimun
Instalación
Museo Nacional de Arte
2013



Detalle de *Lullurimun*
2013



Kanallas
Instalación
2015

De árida aurora

Gran ofrenda de Todos Santos, Land art,
iluminación de montañas y danza contemporánea
2012



La propuesta artística de Benítez está ligada a la naturaleza, a la materia y a los cambios cíclicos de ambos. Si bien cada una de sus obras es un proceso particular, el conjunto de ellas se va interrelacionando constantemente, con lo cual se genera una continuidad, una especie de tejido conceptual. Esta lógica la lleva a experimentar constantemente con materiales (generalmente reciclados y orgánicos) y técnicas (cerámica, tejido, fotografía, performance y video) que son el medio con el cual la artista construye su discurso.

Desde un enfoque muy personal propone un reencuentro con lo telúrico y lo ritual. Cada pieza producida, más que un objeto, es una mezcla de acciones y significantes que muestran un sincero interés en conectarnos con nuestro interior y el exterior que nos rodea. ❖



Wagiuta

Detalle de instalación y performance,
ocarina de cerámica rakú pelada
2012



Chacana (Calendario Andino)
Cerámica esmaltada y telar
2015

ALREDEDOR DE LA NATURALEZA Y EL TIEMPO

Encuentro colectivo AntiArte en las ruinas de Pumiri

José Luis Macas / Artista



La práctica de la intervención artística explora el espacio en función de su materialidad, historia, culturas y su relación con la geografía en la cual se inscribe. Estas prácticas toman fuerza desde la práctica de la caminata o la deambulación, en el caso del encuentro “Pumiri 2015”, el proceso de intervención de las obras habrá que leerlo desde lo no urbano y desde la voluntad de este grupo de jóvenes artistas de cuestionar lo temporal desde los ritmos del mismo planeta y de actividades ligadas a esa naturaleza como es el caso de la agricultura. La geografía del sitio arqueológico de Pumiri es amplia y compleja. Amplia pues ofrece un panorama casi desértico pero rodeada de cordillera, entre los cuales podemos distinguir el gran Sajama.

Pumiri como sitio “palimpsesto” donde varias culturas se han asentado para hacer de la piedra su morada y lugar de observación. El lugar está lleno de fragmentos de cerámica de las diferentes etapas ocupacionales. Es un lugar cargado de historia, e igualmente cargado de las fuerzas tónicas de la Pacha.

El colectivo AntiArte en su voluntad de encuentro interdisciplinario de artes, abre camino y sendero hacia este lugar, convocando a una quincena de artistas reunidos por la experimentación y el deseo de desplegar sus respectivas prácticas en espacios propicios para sincronizar: lo afectivo, lo sensorial y lo racional, tomando como referente la relación con el tiempo. El tiempo de un lugar parcialmente detenido entre una potente luz y los diferentes juegos de claro oscuros con los relieves de las rocas.

Reflexionar sobre la naturaleza, es decir sobre la ausencia de urbe, pues el colectivo, al situarse en Oruro, es portador de un impronta definida por lo urbano; una urbanidad que convive constantemente con los flujos de personas que vinculan campo y ciudad. La urbe y sus ritmos son aquellos de sus habitantes. Pumiri nos ofrece un ritmo inmemorial, escenario y plataforma al mismo tiempo, donde se manifieste -alterando la materia instalada-, el fruto de las intervenciones.

Salir de lo urbano para sostener el tiempo desde los ritmos del mismo planeta planteando una “siembra de obras” en la cual, los y las artistas invitados, ingresan en una relación de agricultores de arte. Sembrar, enterrar, abandonar y ubicar las diferentes propuestas para que convivan durante semanas con el ambiente, para cargarlas de la energía que circula por el grueso de la cordillera y recubrirlas de tiempo y sus efectos, en la materialidad y significación de las obras de arte presentadas.



Instalación, performance, escultura, cerámica, fotografía y video, fueron los lenguajes abordados por los artistas que confluyeron en el encuentro. El colectivo ha generado una gran situación para que artistas de Oruro conjuntamente con artistas de La Paz, Cochabamba, Perú, Chile y Ecuador, intercambien formas de trabajar y reflexionar el tiempo-espacio.

Todo encuentro es también una confrontación entre propuestas que buscan mimetizarse con el paisaje como es el caso de la intervención *Ofrenda* de Pedro Seda Salinas, en la cual, una pieza en arcilla y tierra que representa un criatura recién nacida, es abandonada en medio de un riachuelo, el agua disolverá la tierra y la forma para revelarnos su contenido, pues dentro de la representación aguarda otra cosa, el alma misma del gesto poético, misterio y epifanía.

El proyecto considera su tiempo de cosecha. Cosechar las obras semanas después para evidenciar su transformación y llevarlas de nuevo a la ciudad, ubicarlas en una galería y volver a ver, en este caso ya no las obras sino volver a ver el paso del tiempo sobre ellas. Una suerte de hallazgo novedoso, un tesoro recuperado que ha sido tocado y envuelto por lo terrenal y sus flujos, que porta la fuerza de lo profundo y se inscribe como una voz colectiva que abre el espectro de la creación hacia espacios todavía no explorados por el arte contemporáneo en la región. ❖



Fotografías: José Luis Macas

CENTRO DE LA CULTURA PLURINACIONAL

Jenny Cárdenas y los Boleros de Caballería

El 16 de octubre, la cantautora Jenny Cárdenas ofreció un concierto en el Centro de la Cultura Plurinacional y presentó su libro *Historia de los Boleros de Caballería, Música, Política y Confrontación Social*. El libro, compuesto de 340 páginas y un anexo con 80 partituras de boleros de caballería, recoge el trabajo de investigación y recopilaciones de la música boliviana del siglo XX, tras 10 años de investigación.

El Bolero de caballería, género musical netamente boliviano, acompañó los tres principales conflictos bélicos internacionales que sostuvo el país con Brasil (Guerra del Acre), Chile (Guerra del Pacífico) y Paraguay (Guerra del Chaco). Cárdenas, se adentra también en la historia de géneros musicales más antiguos, precursores de este género musical, como los Yaravíes, los Boleros y los Tristes y en el contexto histórico del que forman parte. De igual manera lo hace con la historia de las bandas militares y su actuación tanto en las confrontaciones bélicas como en la vida civil y cotidiana de las ciudades, a través de las retretas que se convirtieron en verdaderos "rituales de ciudadanía" en la época republicana.





La obra del artista Isidoro Valcárcel Medina está en Bolivia, por primera vez. Y una de las grandes preguntas, que yo, como curador de la exposición, también me hago, es si el público boliviano entenderá igual que el español, o el chileno (la primera sede de esta muestra fue Santiago de Chile) la propuesta.

Y tengo que reconocer que hay un aspecto que no se entiende de igual manera. Pero empecemos por los entendimientos fructíferos. La obra de Isidoro es sencilla, de ideas simples, aunque sugerentes y estimulantes. En este caso la intención (utópica) es traducir el tiempo en distancia a través de dibujos y, sobre todo, de su disposición en la sala. Es un concepto tan escueto como inmensas son sus posibilidades. Y es una oferta universal; la puede entender por igual un ciudadano español, como uno boliviano. Para sumarnos al juego nos invita a realizar un viaje que él hizo en el 2014; un trayecto en tren. A pesar de que en Bolivia el uso del tren es limitado, gran parte de la población conoce, e incluso, ha usado este medio de transporte. Luego también puede empatizar con la ilusión, la fantasía de realizar un viaje en tren.

Pero como anunciaba, hay un elemento que escapa. Y es la referencia concreta a un paisaje, a una señalética, a unos referentes de España a través de los dibujos; pueblos de Castilla, letreros relacionados con la realidad española, y evocaciones de estaciones de tren que, por su fisonomía, no se encuentran en Latinoamérica. Es un detalle, una distancia, o un reto que se plantea al público boliviano.

Pero creo, o más bien, espero, que esta exposición conlleve más beneficios que impedimentos. Sobre todo, el de poder, con una idea modesta, elevar la reflexión y la imaginación del espectador hacia lugares a los que no frecuenta, a estaciones en las que no ha parado. Porque este es, en esencia, un viaje mental.

Isidoro Valcárcel Medina hizo un viaje en tren durante un día. Se propuso un juego y nos invita a unirnos.

Realizó un rápido dibujo de lo que veía desde la ventanilla del vagón, una visión elemental del paisaje exterior. Un boceto instantáneo. Posteriormente, a los pocos segundos, hizo un segundo dibujo, más realista. Y por último, después de un tiempo más largo, bosquejó una tercera interpretación, totalmente libre y personal.

Se enganchó a su propio juego y dibujó más de cincuenta bloques de tres dibujos cada uno. Se le ocurrió que estaría interesante intentar mostrar de algún forma, el hecho de que entre la realización de cada bloque de dibujos discurrió un tiempo diferente. Es decir: entre el boceto instantáneo y las siguientes dos interpretaciones (la realista y la libre), y el subsiguiente bloque, pasó un determinado tiempo, en unos fue mucho, en otros, poco. Los tiempos transcurridos aparecen escritos a mano por el artista en cada dibujo. Para lograrlo, decidió trabajar con la disposición de los dibujos en las salas de la exposición. Tras los cálculos necesarios, logró una distancia que podría emular los intervalos temporales. Consiguió transformar el tiempo en espacio. Como curiosidad, un minuto de tiempo, según este sistema, equivale a diecisiete centímetros. Los números son siempre aliados de las aventuras de Valcárcel Medina.

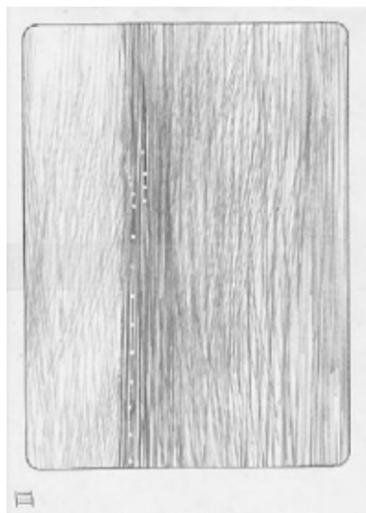


La poesía está presente en este trabajo de una forma implícita y explícita. En algunos dibujos aparecen textos: fragmentos de poemas y de textos de Ramón Gómez de la Serna o de Pablo Neruda. Y lo más observadores verán referencias en el paisaje que localiza el viaje geográficamente.

La muestra “Instantáneas de un viaje en tren”, ideada en específico para su itinerancia en América Latina a través de la Red de Centros Culturales de la Cooperación Española, comenzando por el de Santiago de Chile, permite al espectador realizar el viaje con Valcárcel Medina. Viajar –mentalmente- en el tiempo y viajar en el espacio. Podrá reflexionar sobre los cambios de perspectiva, las diferentes formas de recordar una experiencia o de traducirla. Identificar una manera de dibujar el tiempo. De cómo la duración de una acción se puede medir de modo objetivo y subjetivo.

“El tiempo es un lugar geométrico”, dice el artista. En anteriores trabajos suyos, Isidoro Valcárcel Medina ha trabajado con estos mismos tópicos. Por ejemplo, en algunos de sus primeros trabajos, como cuando repartió octavillas en el metro de Madrid, o en las “Pinturas secuenciales” (1962) (en el que pintaba planos cruzados por líneas, basándose en el paisaje que veía a través de la ventanilla de un tren, atravesado por el tendido de cables de alta tensión).

Este artista español (Murcia, 1937) lleva un largo recorrido en el mundo del arte, con paradas en el arte conceptual, el constructivismo, las paradojas y la materialización del tiempo. En alguna estación fue premiado (Premio Nacional de las Artes Plásticas, España, 2007) y otras se las saltó (aunque estudió arte y arquitectura, nunca se licenció). No se vende y raramente vende, no se repite aunque trabaja con las mismas ideas, es divertido, irónico y modesto, casi ninguna colección del mundo, pública o privada, tiene obra suya. No le gusta archivar ni documentar sus obras, ya que, dice, lo que merece la pena se guarda en la memoria. No hace obras sino ejercicios. No utiliza mail y no tiene teléfono móvil. No viaja porque cree que el viaje sería una tortura, y además, prefiere el tren al avión. Sus exposiciones tienen pocos elementos, pero los suficientes para cumplir con sus intenciones iniciales. Y cómo él mismo define su trabajo, es un ejemplo, aunque no tiene valor ejemplar. ❖



Centro Cultural de España en La Paz
Avda. Camacho 1484
Del 9 de septiembre al 23 de octubre
De lunes a viernes, de 9:00 a 12:00 horas y de 15:00 a 20:00 horas.



BIENAL DEL CARTEL BOLIVIA 2015

En esta nueva edición, la BICeBé Bienal del Cartel Bolivia cuenta con España como País invitado y el Centro Cultural de España en La Paz finaliza la actividad de su sala de exposiciones durante el presente año con una muestra del prestigioso ilustrador, diseñador y cartelista Isidro Ferrer.

El diseño, en todas sus variantes, es uno de los campos más creativos en los que España ha destacado contando con numerosos diseñadores apreciados internacionalmente. De su creatividad, dinamismo y el uso de técnicas innovadoras resultan productos icónicos para la historia de nuestro país que igualmente han traspasado fronteras.

Es en este campo en el que podríamos enmarcar el cartelismo que incluso, en esta época de avances tecnológicos, continúa siendo un método de comunicación sumamente eficaz manteniendo una estrecha relación con el ámbito cultural. De hecho, grandes artistas españoles como Pablo Picasso o Salvador Dalí cultivaron el cartel.

La Embajada de España y el Centro Cultural de España en La Paz apoyan la BICeBé como una plataforma internacional, con gran impacto en el diseño en Bolivia, con el objetivo de dar a conocer el talento y la creatividad de diseñadores españoles, pero muy especialmente, favorecer un diálogo abierto entre éstos y los representantes del diseño en Bolivia. ❖

Centro
Dramático
Nacional

PRESAS

de Verónica Fernández
e Ignacio del Moral

Dirección
Ernesto Caballero

Teatro Valle-Inclán

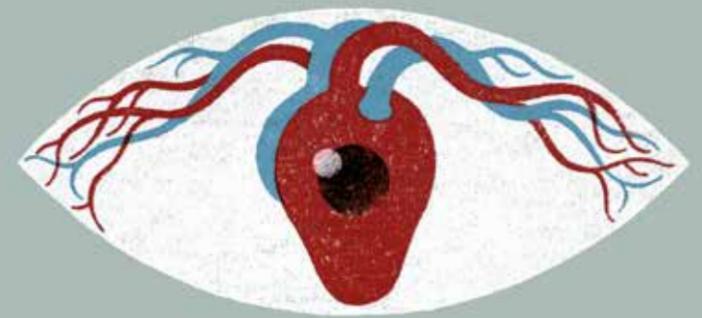
Del 22 de noviembre
al 30 de diciembre
de 2007



ME ACUERDO ISIDRO FERRER

Para todo amor hay un primer instante.

Me acuerdo de mi primera caja de lápices de colores de la marca "alpino", era una caja básica de 12 colores que para mí constituía un tesoro. Los primeros días me contentaba con mirar los colores alineados y ordenados, me resistía a usarlos por temor a desgastar sus puntas encendidas. Me acuerdo de las cajas de lápices que sucedieron a la primera y cómo los colores se fueron consumiendo a oleadas como un mar agitado que erosiona las orillas. Me acuerdo de mi tía Soledad afilando los lápices con una tajadera metálica, un instrumento que hace tiempo desapareció de las papelerías y que era la versión infantil de la guillotina. Me acuerdo del sonido de la cuchilla de acero al rasgar la madera, un sonido que me helaba los dientes y me erizaba la piel con una mezcla de sensaciones contradictorias. Me acuerdo de la angustia que me producía sacar punta a los lápices e ir perdiendo por el exceso de celo uno tras otro fragmentos de mina que obstruían el sacapuntas y consumían el lapicero hasta convertirlo en proyectil inservible. Me acuerdo del olor a madera de lápiz, un olor que me ha acompañado toda la vida, un olor que para don Ramón Gómez de la Serna es el único que puede competir con el olor a tormenta. Me acuerdo de que a los lápices de colores le siguieron los rotuladores, y a estos las ceras, y a estas las temperas, y las acuarelas, y la tinta china y las cartulinas pantone... Yo sigo aferrado al lápiz y cuando escribo estas líneas lo hago sombreando de grafito las palabras. El lápiz está tan pegado a los dedos que con el uso viene a ser uno más de ellos, viene a formar parte del todo que es el cuerpo. Estoy convencido de que la mano todavía es la que mejor sabe lo que es capaz de hacer. Trabajando con las manos lleno de tiempo el espacio que me rodea, de tiempo para pensar, tiempo para observar, de tiempo para actuar, de tiempo para recordar.



<p>ojo X hoja isidro ferrer</p> <p>titulo propio en diseño creativo</p> <p>patrocinador cátedra la imprenta</p> <p>coordinador maría rodríguez</p>	<p>conferencia 20 . mayo . 2010 . 18 h . salón de actos . rectorado UPV</p> <p>organiza departamento de pintura</p> <p>información facultad de bellas artes universidad politécnica de valencia camino de vera s/n 46071 valencia</p> <p>telf. 963 877 690 fax: 963 877 699</p>	
<p>20 . 05 . 2010</p>		

+++

Al igual que Bohumil Hrabal con sus palabras escritas, las mías son herederas de todo cuanto he leído, visto y vivido, mis palabras son una suma de opiniones, de conocimientos, de argumentos prestados, por eso no sé muy bien lo que es mío, lo que pertenece a mi cosecha y lo que pertenece a los otros, a todos aquellos que me han enseñado a mirar y a pensar.

Igual que escribir, dibujar es una forma de razonar sobre el papel. Para razonar estamos obligados a construir una opinión, una opinión es siempre un punto de vista. Cuando opinamos, elegimos un camino, seleccionamos una de las múltiples opciones que se nos presentan como válidas. Opinar, implica ser consciente de que la opción elegida puede ser rebatida desde otro ángulo, desde un punto de vista ajeno al tuyo, tan válido como él. Opinar implica aceptar las reglas del juego y en consecuencia aceptar que se puede tanto perder, como ganar. Opinar implica ser flexible.

Los ilustradores tenemos la opción de utilizar nuestro espacio de expresión para opinar y esto nos hace afortunados. Pero una opinión nunca es una sentencia. Las sentencias quedan para el orden jurídico, el político, o el religioso. La sentencia se ampara en la forma porque a menudo le falla el fondo y también la razón. Lo peor de las sentencias es su intención de demostrar categóricamente su carácter extraordinario, para ello se valen de las habilidades de la retórica y de la técnica. La técnica es la herramienta más adecuada para conseguir un propósito, pero la técnica también se puede poner al servicio del engaño, puede enmascarar, puede encubrir mediante la oratoria, mediante los fuegos de artificio y las habilidades florales, una enorme falta de ideas. Por ello dudo tanto de las sentencias como de la técnica, y en muchos casos incluso de las habilidades, entendidas estas como la demostración de lo que uno es capaz de hacer.



Centro Dramático Nacional
Dirección
Gerardo Vera

LUCES DE BOHEMIA

de
Ramón María del Valle-Inclán

Dirección
Lluís Homar

Teatro María Guerrero

Del 20 de enero al 25 de marzo de 2012

Reparto
Fernando Albizu
Enric Benavent
Ángel Burgos
Jorge Bosch
Jorge Calvo
Gonzalo de Castro
Javi Coll
Mariana Cordero
Gonzalo Cunill
José Ángel Egido
Rubén de Eguía
Adrián Lamana
Jorge Merino
Nerea Moreno
Isabel Ordaz
Miguel Rellán
Ángel Ruiz
Marina Salas

Dramaturgia y composición musical
Xavier Alberti
Escenografía y vestuario
Luc Castells
Iluminación
Albert Faura
Sonido
Roc Mateu
Caracterización
Cecile Kretschmar
Video
José Antonio Pedraza
Movimiento escénico
Oscar Valsecchi

Centro Dramático Nacional
Dirección
Ernesto Caballero

Teatro Valle-Inclán

Sala
Francisco Nieva

Del 25 de febrero al 29 de marzo de 2015

LA PECHUGA DE LA SARDINA

de
Lauro Olmo

Dirección
Manuel Canseco



Reparto (por orden alfabético)
Manuel Brun
Marta Calvo
Jesús Cisneros
Victor Elias
María Garralón
Nuria Herrero
Marisol Membrillo
Cristina Palomo
Amparo Pamplona
Natalia Sánchez
Juan Carlos Talavera
Alejandra Torray

Escenografía
Paloma Canseco
Iluminación
Pedro Yague
Vestuario
José Miguel Ligero
Espacio sonoro
Roberto Cerdá

Mi opinión se construye sobre los volubles cimientos de la duda, la duda es lo que me alimenta. Hace años descubrí un dibujo de Saul Steimberg, en el que bajo la figura de un hombre pensando se podía leer: Dubito Ergo Sum. (Dudo, luego existo) Desde entonces me he sentido identificado con este hombre de trazo sencillo que duda y a través de la duda demuestra su existencia. Si alguna vez tuve alguna certeza, sería por equivocación, por desconocimiento, por soberbia, por vanidad, o por miedo, que es el argumento con el que se defienden las grandes verdades. Con el tiempo las pocas certezas que he llegado a tener las he ido sustituyendo por un rosario de dudas, dudas que me alimentan y que me fuerzan a seguir buscando, dudas que al igual que la utopía para Eduardo Galeano me sirven para seguir caminando.

De lo que no puedo dudar porque son la base de mi memoria y la memoria es una de mis principales fuentes de recursos, es de los recuerdos.

++

Los olores tienen la puerta abierta de la memoria, los colores, en cambio, al igual que la música, tienen acceso directo al alma. ❖

PODER SEGUIR CONTANDO HISTORIAS

Raquel Maldonado,
Directora de la Escuela de Música
de San Ignacio y del Ensamble Moxos,
nos habla de una labor comprometida en
la que se imbrica música, memoria,
investigación y gestión cultural.

Háblanos de los orígenes de la escuela y del ensamble.

El ensamble es producto del proyecto de formación que es la escuela. Creo que lo más importante es el proyecto macro, es decir, la escuela de música. Es a partir de allí que surge el ensamble.

Cuando yo llegué a San Ignacio, existía el Coro y Orquesta de San Ignacio de Moxos, que era como una entidad que no tenía una función muy bien definida, ya que podían tocar Bach, Beethoven o barroco misional. Si bien la mayoría eran niños y adolescentes y, cuando uno se está formando hay que hacer un poco de todo hasta encontrar una línea, no había una dirección clara en ese sentido.

Dos años después de mi llegada formé el ensamble con un objetivo más preciso, con una línea musical clara, con el propósito de que el grupo esté abocado al rescate de la identidad musical, que exista una idea clara de qué música vamos a hacer y para qué la vamos a hacer.

No solo yo, sino en el propio proyecto, habíamos estado experimentando en varias direcciones. Lo mismo como escuela, como orquesta y como coro. Estaban las tres cosas y ninguna tenía una idea precisa. No sabíamos si éramos una orquesta o un coro y orquesta, o una escuela, entonces, lo que me tocó vivir, fue el momento en el que asentamos nuestras bases y supimos lo que queríamos. Eso le dio una identidad y una autenticidad muy importante al proyecto. Creo que ese fue el momento de transición en que de ser buscadores pasamos a encontrar una línea y saber cuál es el camino que vamos a seguir.

Primero, como escuela, tras un esfuerzo de varios años, logramos ser un instituto de formación superior, y luego, como ensamble, también conseguimos lo que nos habíamos propuesto: ser un referente cultural y dinámico de la comunidad ya que, al ser herederos directos de un patrimonio cultural riquísimo, nosotros teníamos la responsabilidad de seguir haciendo música, aunque, por supuesto, con una mirada actual.

¿Cómo funciona la escuela, cuántos años se estudia, qué título se obtiene?

El título que otorgamos es de técnico superior con, oficialmente, tres años de estudio, pero en realidad son muchos más. El sistema no nos permite ocupar más tiempo para un grado de técnico superior, pero, cualquier persona que esté inmersa en el mundo de la música, sabe que para ser músico, tienes que empezar desde pequeño, como en el deporte. Nosotros tenemos un 90% de población estudiantil infantil quienes primero tienen que hacer un bachillerato musical que dura nueve años, eso les permite acceder a la carrera de formación superior que son los tres años que mencioné.

Desde sus inicios, la escuela es una institución auto sostenible de la manera más artesanal, tanto que no sé si decir que, por fortuna o lamentablemente, seguimos así. No tenemos un apoyo oficial sólido que nos garantice una continuidad y eso es una carga muy fuerte para nosotros como ensamble y directivos, pues somos quienes estamos encargados de sostener absolutamente todo el aparato de la escuela que es, además, una escuela en crecimiento.

En los últimos años, el ensamble Moxos ha decidido hacerse responsable de la casi totalidad del funcionamiento de esta institución. Nosotros hacemos un producto que es nuestra música y nuestros discos. Salimos de gira, vendemos los discos y ese dinero, en lugar de que vaya a nuestros bolsillos, va a una caja común que es la caja de la escuela de música. Eso permite que cobremos como docentes y no como artistas, un salario muy modesto para una labor absolutamente desinteresada en favor de la comunidad.

Así, nosotros garantizamos la gratuidad de la formación musical en San Ignacio. Si bien recibimos ayuda de algunas instituciones, son ayudas muy puntuales, ya que nos ayudan en ocasiones aisladas y con montos que no cubren ni mes y medio del funcionamiento de la escuela. Por ejemplo el municipio y la gobernación. Yo supongo que es una cuestión de concepción de la cultura como país, una cuestión que tiene que ver con qué tanto se la valora. Es una cuestión de prioridades, entre las que la cultura en Bolivia está al final de todas las demás.

¿Cómo se financia la escuela de música?

En algún momento tuvimos una distribuidora de refrescos pero no funcionó. Tenemos una ladrillería desde hace varios años, aunque ya tenemos poquísima tierra en ese terreno porque vamos cavando y cavando y ya no hay de donde sacar más. Quizás ahí podríamos hacer ahora una gran piscina (risas).

Acabamos de emprender un nuevo proyecto. Venderemos huevos gracias a un proyecto de colaboración que conseguimos para financiar la compra de 2.800 pollitas con las que montaremos una granja de gallinas ponedoras, ya que no hay huevos frescos en San Ignacio, tampoco en Trinidad. Entonces estamos intentando a ver si ese negocio funciona, pues no paramos de pensar y trabajar en posibilidades de financiación. También tenemos un camión que se dedica a llevar arena y tenemos otro camión de pasajeros. El de arena está ya a punto de morir, está en sus últimos meses de funcionamiento, ya no da ni para venderlo, pero bueno, así se mantiene un proyecto cultural.

El otro camión, que fue adecuado para llevar 26 pasajeros, por suerte está en perfectas condiciones y hace servicio de transporte turístico a contrato, no brinda un servicio permanente porque mientras no tengamos una buena carretera hacia Trinidad, la afluencia turística hacia San Ignacio es prácticamente nula. Apenas en julio, para la fiesta del pueblo llegan turistas y, si se aprovecha la oportunidad, pues se hace algo, así que ese camión lo usa sobre todo el ensamble, o sea, el ensamble le da trabajo al camión de la escuela, porque a veces por conseguimos un concierto en Trinidad o en Santa Cruz y entonces le damos vida al camión, ya que, si de todos modos hay que pagar transporte, mejor que sea el nuestro.

En cuanto al ensamble ¿Acaba de grabar un nuevo disco?

Sí, acabamos de grabar un nuevo disco titulado *La cosecha, recogiendo nuestros frutos*. Es un disco que celebra el poder seguir contando historias, celebra el que estemos juntos como ensamble en situaciones difíciles como las que nos toca, pero también privilegiadas, porque la posición en la que nos encontramos, es decir, la de heredar toda esa cultura es maravillosa, sobre todo para mí que no soy ignaciana, es un regalo que te llega sin pedirlo y que nos da un material riquísimo para trabajar, una autenticidad como grupo. Estamos muy agradecidos por el hecho de que la gente, su cultura, nuestros antepasados, nos hayan legado todo esto en situaciones tan precarias. Este disco celebra eso, el poder seguir juntos y poder seguir contando la historia de Moxos y recoger lo que llevamos años sembrando.

El disco, como los anteriores, tiene ya programada una gira por el extranjero, por Europa específicamente, donde se lo promociona y se lo vende.

¿Cuáles son las líneas de acción del ensamble?

El ensamble busca promover, recuperar y rescatar el legado musical no solamente jesuítico, sino moxeño, de la cultura moxeña en general y ahí sí que tenemos un abanico de posibilidades que nos permite viajar a las comunidades y hacer todo tipo de estilos.

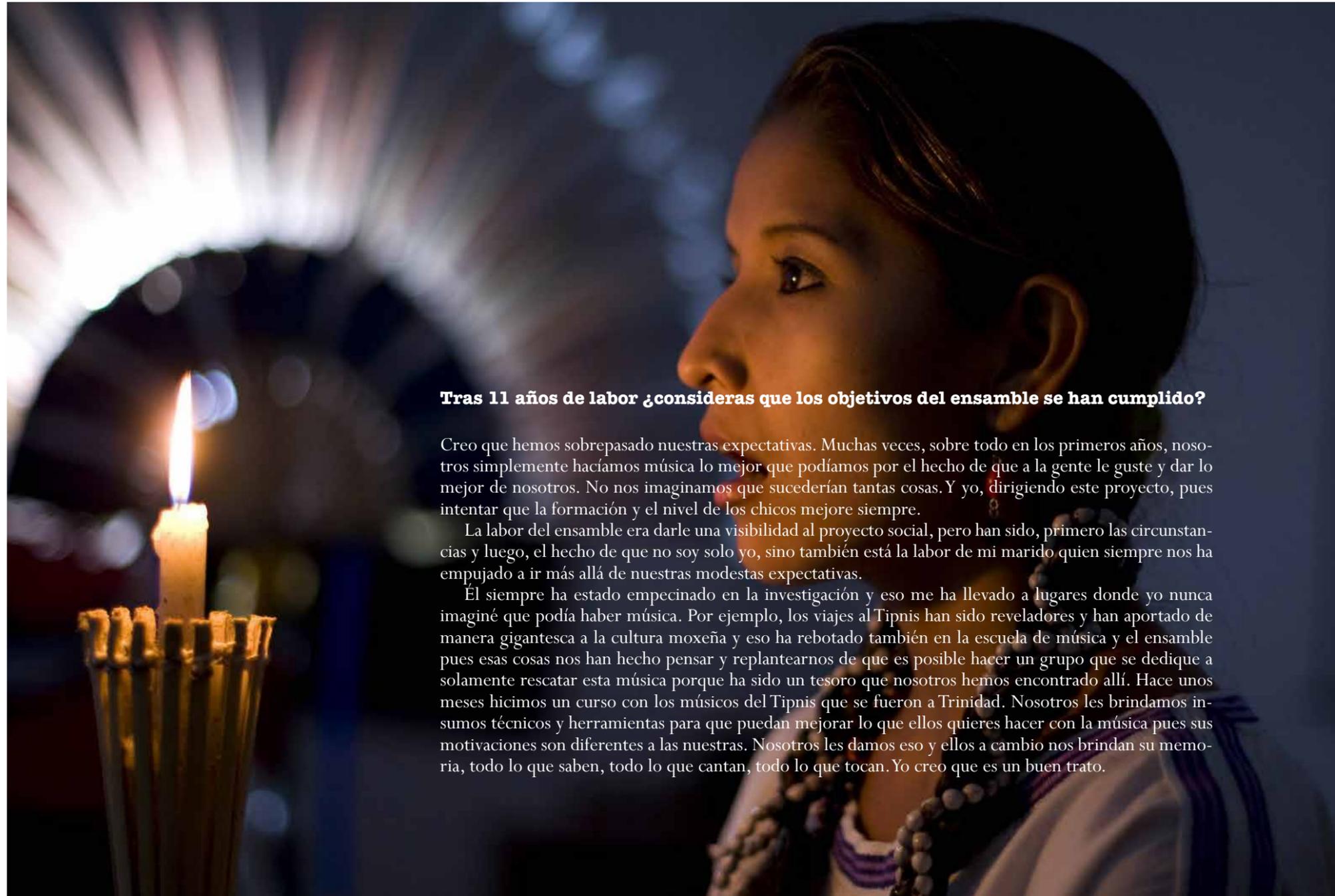
En el caso de los discos, creo que cada uno obedece a una situación particular, es decir, está relacionado a cómo se ha dado nuestra vida en los últimos dos años y refleja lo que hemos encontrado, lo que hemos decidido hacer y, a partir de eso, surge la idea que motiva la grabación del siguiente disco.

La motivación principal de grabar un disco, también es una necesidad. Nosotros tenemos que grabar un disco cada dos años, porque tenemos que hacer una gira cada dos años, porque tenemos que vender los discos y porque es la única manera de que se sostenga la escuela. Ese es nuestro motor principal. Luego, hay circunstancias que se dan aunque uno no las planifique y que son las que te dan la línea del disco. En este último disco por ejemplo, tenemos un repertorio muy variado, a diferencia del anterior que era muy fijo donde todo era tradicional. Entonces, si bien el repertorio no le da a este trabajo una línea, una idea que pueda caracterizarlo, decidimos afrontar la idea del disco como una celebración tras cumplir 10 años desde la grabación del primero. Se trata de mirar las caras de los niños de hace diez años y constatar con satisfacción que siguen ahí.

La gira para promocionarlo ya está cerrada. Son ocho países, entre los que están España, Francia, Luxemburgo, Bélgica, Suiza, Alemania, Polonia, en los que tocaremos desde la segunda semana de septiembre hasta la primera de diciembre.

¿Luego harán una gira por Bolivia?

Es más difícil. No depende tanto de nosotros, sino de las instituciones. Una gira boliviana nos sale mucho más cara que las giras europeas que están solventadas, bueno, salvo esta última en la que estamos invirtiendo dinero prestado para pagar los pasajes. En otras ocasiones tuvimos la suerte que, de tanto buscar algo salía, o, a veces, nos invitaban. Pero esta vez buscamos financiamiento, por ejemplo mediante plataformas que permiten recolectar dinero para proyectos de diversa índole. Nos aventuramos a esto porque las instituciones que deberían apoyar este tipo de emprendimientos, o ya nos han apoyado en su momento, o no lo hacen por la situación actual, con un mundo en crisis es cada vez más difícil conseguir que alguien te financie.



Tras 11 años de labor ¿consideras que los objetivos del ensamble se han cumplido?

Creo que hemos sobrepasado nuestras expectativas. Muchas veces, sobre todo en los primeros años, nosotros simplemente hacíamos música lo mejor que podíamos por el hecho de que a la gente le guste y dar lo mejor de nosotros. No nos imaginamos que sucederían tantas cosas. Y yo, dirigiendo este proyecto, pues intentar que la formación y el nivel de los chicos mejore siempre.

La labor del ensamble era darle una visibilidad al proyecto social, pero han sido, primero las circunstancias y luego, el hecho de que no soy solo yo, sino también está la labor de mi marido quien siempre nos ha empujado a ir más allá de nuestras modestas expectativas.

Él siempre ha estado empeñado en la investigación y eso me ha llevado a lugares donde yo nunca imaginé que podía haber música. Por ejemplo, los viajes al Tipnis han sido reveladores y han aportado de manera gigantesca a la cultura moxeña y eso ha rebotado también en la escuela de música y el ensamble pues esas cosas nos han hecho pensar y replantearnos de que es posible hacer un grupo que se dedique a solamente rescatar esta música porque ha sido un tesoro que nosotros hemos encontrado allí. Hace unos meses hicimos un curso con los músicos del Tipnis que se fueron a Trinidad. Nosotros les brindamos insumos técnicos y herramientas para que puedan mejorar lo que ellos quieren hacer con la música pues sus motivaciones son diferentes a las nuestras. Nosotros les damos eso y ellos a cambio nos brindan su memoria, todo lo que saben, todo lo que cantan, todo lo que tocan. Yo creo que es un buen trato.

¿Nos puedes dar tu opinión acerca del archivo musical de Moxos?

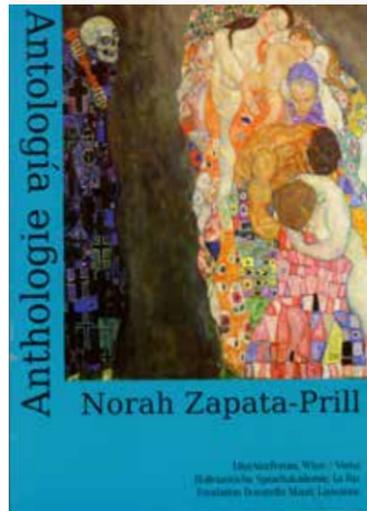
El tema del archivo en Moxos no es un tema sencillo en el sentido de que uno cree que allí va a encontrar una ópera, una misa y en realidad lo que encuentras es un testimonio de cultura viva y es así como se lo debe valorar. Muchas veces la mirada de un musicólogo o paleógrafo de fuera es fría, porque valora solamente el papel y puede llegar a decir cosas como “este es un papel cuadriculado que no me sirve”. Yo estoy en desacuerdo ante eso, ante esa mirada fría, ante esa idea de valorar el papel solo por su antigüedad, cuando en realidad lo que allí hay son documentos valiosísimos en el sentido de que son un testimonio de que hoy, hoy mismo, la gente sigue copiando sus partituras. Y eso obedece a una tradición centenaria que la tienen muy arraigada, como grabada a hierro en su piel y que les hace, pese a sus múltiples limitaciones, seguir copiando un manuscrito que no comprenden pero que lo consideran importante y sagrado.

Entonces es un archivo que, si bien es difícil de reconstruir, creo que es el testimonio escrito más grande de cultura viva que tenemos en el país, ya que hoy mismo puedes ir a las comunidades y constatar que lo siguen haciendo. Para mí eso es un milagro. Entonces depende de con qué lente mires ese archivo. Para algunos puede no valer nada pero para otros, entre los que me incluyo, es valiosísimo y es el testimonio de que nuestra cultura está ahí presente.

¿Y acerca de los músicos de capilla?

El coro musical de la iglesia en San Ignacio sigue vivo y nuestra relación con ellos es buena. Quizás nos entendemos más con los músicos del Tipnis que son igual músicos tradicionales. Los de San Ignacio son más celosos, pero entiendo perfectamente por qué, ya que ellos, en su tiempo, para hacer música, han tenido que sufrir que sus antepasados, sus abuelos y sus padres, no se los hayan permitido. Ellos consideran que se trata de un oficio divino. De hecho, cuando eres nombrado músico de capilla, es para toda la vida. Un músico de capilla deja su oficio solo cuando muere y el maestro de capilla, que es el que dirige, es maestro hasta que muere, como era antes. Por eso, digamos, ese oficio que les fue dado por mandato divino, hace que ellos sean herméticos y a veces celosos. Pero, te repito, nuestra relación es fluida y muy buena, nuestros caminos van por líneas distintas pero eso no impide que nos miremos con respeto y, tanto unos como los otros, estamos haciendo nuestro aporte a la cultura. Ellos como músicos tradicionales y nosotros como músicos profesionales con una mirada que se adecua a los tiempos en los que vivimos. Esa profesión de músico de iglesia, evidentemente va a morir con ellos pues ya nadie va a querer ser músico de iglesia a la antigua usanza, eso es una verdad y ellos lo saben. Es que los tiempos cambian, no puedes obligar a una persona a que utilice taparrabos a tiempo completo por ser una tradición. No puedes convertirlo en un “indígena de museo”. Yo siempre digo, estamos siendo testigos, privilegiados por cierto, de la última generación de músicos tradicionales de Moxos. ❖





**Antología / Anthologie
Poesía
Norah Zapata-Prill
Edición Academia Boliviana
de la Lengua & Fondation
Donatella Mauri
143 páginas
2008**

Hace años, buscando en los pocos puestos de libros de la calle Bacovick, de Oruro, me topé con un libro maravilloso “De las estrellas y el silencio” Premio Franz Tamayo de Literatura el año 1975. Desde entonces tuve mucha curiosidad por saber quién es Norah Zapata-Prill.

Felizmente el destino tiene sus sorpresas y regalos venturosos. En febrero de 2013 pude conocerla personalmente, con alegría y regocijo. Da mucha pena que haya libros que no circulan como debería ser, como también hay obras importantes que se desconocen. De todos modos, sabemos que la lectura y los libros son una suerte de privilegios y búsquedas, pesquisas y misterios.

Impresa en Austria el 2008, “Antología” es una edición bilingüe (español-alemán) de lo más sobresaliente de la obra de Norah

Zapata-Prill. Traducida por Eva Srna, Magister en traducción por la Universidad de Viena. Todo con el apoyo del Foro Literario Austria- América Latina que divulga la literatura de esta parte del mundo para los países de habla alemana. Valga ponderar que en el consejo asesor de este espacio se encuentra nuestra querida poeta Vilma Tapia Anaya.

Desde este conjunto pueden apreciarse, el perfecto movimiento de las imágenes, la descripción como iniciación a la magia, la cristalización del instante como una fábrica de nieve, la sinceridad de los momentos que reviven en la vitalidad de lo nombrado, la sensualidad de la palabra, la palabra como algo no logrado que se consume en el recuerdo “la gota de piedra que no labra su gota”.

Es poesía sensacional. Es decir, se constela en sensaciones. Todas armoniosamente dispuestas. El tiempo parece ser el villano, su presencia en los poemas es siempre sombría y es la claridad y la paz en el alma de la poeta la afirmación de un universo único del cual todo forma parte, la gran unidad, la única razón, dispuesta en todas las cosas.

La poesía es, entonces, un ejercicio de sentir lo pequeño en lo inmenso, aceptar la identidad de todo como destino y donde el amor es ocasión, una circunstancia del todo, así como lo es también la transformación constante:

“Hoy eternos como el crimen y dios nos tendemos

Violar, volar ¿En qué tierra si no en ésta?”

“Flores y estrellas son lo mismo
Un yo te quiero poco, mucho o nada, lo mismo”

Amor, sexo, destino. Hombre, niño, pájaro. La enunciación, la imagen como color, como tono, como sonido, hacen la marea de los poemas. La diversificación constante que confunde la realidad que encuentra solo respuesta en la unidad del mundo.

El fuego es el tiempo y callar una verdad que arde es la exaltación y éxtasis metafórico de un momento preciso, sin ser una fundación simbólica, solo vencer el desgano de vivir, danzando en la palabra. Allí asoma el poder de la vida.

“Qué amor no se ha teñido de sagrado
de un dolor preso
entre el ser y la nada”

El amor se presenta como violencia y como paz. No hay pureza, todo tiene una herida.

Qué viaje el que se nos propone, una navegación en perfecto control sobre los versos. Norah Zapata-Prill (Cochabamba, 1946), hizo estudios de postgrado en Lengua y Literatura española en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Miembro de la Academia Boliviana de la Lengua. Ha publicado *Géminis en invierno* (1978), *Fascinación del fuego* (1985), *Diálogo en el acuario* (1985), entre otros. ❖

Sergio Gareca



**3er Encuentro
Internacional
de Artes Escénicas
EnArtes
Sucre, 2015**

EnArtes presentó la Tercera versión del Encuentro Internacional de Artes Escénicas organizado por Daniel Aguirre y patrocinado por el Gobierno Autónomo Municipal de Sucre, la que tuvo lugar en la capital histórica de Bolivia, del 26 de septiembre al 4 de octubre de 2015. Participaron 12 elencos tanto nacionales como del Ecuador y Argentina, además de las representaciones al aire libre así como teatro danza. Entre las puestas en escena sobresalieron Kikinteatro, de Cochabamba, elenco que presentó Romeo y Julieta, protagonizado por Camila Rocha, quien da muestras, una vez más, de ser una de las mejores actrices bolivianas. Diego Aramburo, director de la obra, reescribió el texto de Shakespeare para inscribir los antecedentes de su historia de amor con Camila. La legendaria pareja, ahora reencarnada en un drama personal, dramatiza la drogadicción de la protagonista, el obstáculo que previene la consumación del amor. La ingeniosa puesta en escena establece

una relación intertextual entre el texto de Aramburo y el de Shakespeare, a la vez que entabla un dialogismo entre el pasado y el presente, entre una historia de amor y otra. Además de estas estrategias inter y paratextuales, lo valioso de esta representación radica en la actuación de Camila, en quien se materializan el deseo insatisfecho, la decepción, la desilusión, la drogadicción y el suicidio como una fatídica solución, sentimientos dramatizados por una Julieta-Camila vestida de blanco que vocaliza enérgica y vertiginosamente sus negros sentimientos.

Una mesa larga, revestida de blanco, espolvoreada con drogas en polvo blanco, enmarcada por vasos, hace de escenario donde la actriz dramatiza su tragedia. La música de un chelo en vivo, acertadamente contextualiza la acción en un tiempo medieval. Al término de la función, el público pudo exhalar el aliento contenido por la intensidad de la actuación de Camila.

Patricio Estrella y Giseña Parra, del teatro de títeres Espada de Madera, del Ecuador, ofrecieron una función de títeres destinado a los niños de todas las edades. La maestría de estos titiriteros es realmente maravillosa, especialmente la manera de transformar lo que aparentemente son pedazos de tela sobre una mesa, los que, gracias a la artística manipulación de los titiriteros, se convierten en personajes cuyas articulaciones dan la impresión de ser pequeños seres de carne y hueso, a la vez de que se mantiene la ilusión de ser muñecos. Los hay de diversos géneros y razas, desde un caballito azul volador hasta una pareja de negros

que muestra su mutua atracción recurriendo a un baile rítmico y sensual. En general, la acción de los diversos cuadros gira en torno a las posibles relaciones sentimentales. Los dos titiriteros, vestidos todo de negro, no son personajes invisibles, sino que también participan de la ficción con un flirteo que espeja la de los muñecos. Personalmente, de principio a fin de la representación la sonrisa asomó a mis labios gracias a la magia que estos titiriteros produjeron, que nos hicieron recordar los años de nuestra infancia inocente. El público asistente premió calurosamente la maestría de estos titiriteros, razón por la que ambos artistas tuvieron que regresar a saludar al público repetidas veces, ya que el público no cesaba de aplaudir.

Mariana Bredow, del elenco Carne de Cañón, de Santa Cruz, presentó el unipersonal No yo, de Samuel Becket. Colaboraron en la producción Mariana Bredow, Luis Bredow y Andrés Escobar. En un salón a oscuras, una anciana, iluminada solamente por el haz de luz de una linterna, narra su triste vida en tercera persona, como si ella no fuera el referente de su propio discurso. La actriz apenas se mueve en un escenario que tiene un metro de profundidad. Por otra parte, el efecto del haz de luz que se proyecta sobre la parte superior del cuerpo de la actriz obliga a los espectadores a concentrarse exclusivamente en su rostro, materialidad donde se fundamenta la tragedia del personaje, situada entre la lucidez y la enajenación. La luz que se proyecta sobre el cuerpo de la anciana crea una sombra en un muro blanco, estrategia que también sustenta la duplicidad identitaria del personaje.

La puesta en escena tuvo lugar en una noche de lluvia. En un momento dado, el personaje ironiza la supuesta misericordia de Dios, cuando suena un trueno, en la vida real, como si Dios mismo respondiera a los lamentos del personaje. Sorprendente la coincidencia y el timing divino. La actuación de Mariana Bredow fue estelar. Sus expresiones faciales, secundadas por el discurso beckettiano de profundo significado, enunciado vertiginosamente, pero con diferentes inflexiones de voz, hicieron de esta puesta en escena una experiencia memorable. Con esta representación Bredow se posiciona entre las mejores actrices bolivianas.

La puesta en escena de Cine ciego, del elenco Teatro de la Cueva, de Sucre, fue una experiencia extraordinaria. El espectáculo comenzó antes de que el público entrara a la platea. Se nos puso una venda a los ojos, de modo que quedamos completamente ciegos. La señorita que me colocó la venda me dijo que confiara en ella, que ella me conduciría al lugar donde tendría lugar la acción. Inicialmente daba pasos pequeños, timidez causada por mi reciente ceguera. Poco a poco alargué los pasos, confiando ya en la lazarillo que me guiaba por lo que sentí que eran los numerosos pasillos de un laberinto, hasta que finalmente me sentó en lo que supuse era una silla. A ratos oía los gritos de unos niños que parecía que jugaban en un patio detrás de mí. También escuché a otros espectadores que se sentaban en otras sillas. Tenté para ver si había alguien cerca de mí, pero fue en vano: parecía que estaba solo con mi ceguera. Como estaba ahí para hacer la crítica de la puesta en escena, empecé a

analizar la situación. Se estaba alterando completamente la dirección semiótica. En una puesta en escena tradicional, el espectador mira a los espectadores. A veces los personajes rompen la cuarta pared para dirigirse directamente a los espectadores o se invita a uno de ellos para que suba al escenario, hecho que simula ser la representatividad de todo el público presente. En la situación en la que yo me encontraba, eran los actores los que me miraban a mí, el supuesto espectador. En el transcurso de la obra se oye la proyección una película que tiene lugar en un hospital. En dicha proyección un personaje abre una ventana para que entre un poco de calor. Entonces sentí que alguien me mandaba unas olas de calor y cuando al personaje de la película le toca que le pongan una inyección, alguien me subió la manga de la camisa para ponerme la mencionada inyección. Ya no era un espectador, sino el personaje mismo, el doble encarnado del personaje de la película. Y así sucesivamente, sentí, oí, hasta bailé en medio de una fiesta carnavalesca. Sin embargo, ciego como estaba, a veces me manipulaban para que bailara y otras veces era dejado solo, como un ciego que siente el vértigo del mundo alrededor, pero del que no participa, por estar atrapado en su ceguera, por estar solo en su soledad.

No sé cómo catalogar esta forma de puesta en escena. Quizá denominarla teatro de experimentación sensorial. Y si he privilegiado mi propia experiencia es porque cada espectador habrá experimentado esa situación de forma personal. Al final de esa experiencia, nos ordenaron que podíamos quitarnos la venda de

los ojos. Entonces volvimos a ser espectadores en una sala pequeña junto a los actores, aplaudiéndonos mutuamente. En realidad fue una experiencia teatral única, además de que la puesta en escena nos impele a identificarnos afectivamente con el mundo de los ciegos.

Esta versión de EnArtes tuvo lugar principalmente en un espacio de grandes dimensiones, en un edificio antiguo y que ahora lleva el nombre de Museo de Niños Tanga Tanga, pero también se habilitó espacios alternos en iglesias y algunas funciones fueron al aire libre, en plazas de la ciudad, donde se presentó teatro de la calle y espectáculos de teatrodanza contemporánea. Asimismo, se llevaron a cabo talleres de dramaturgia, siendo el más concurrido el de semiótica, "Acercamiento a la construcción de la mirada en la puesta en escena del grupo Malayerba", dictado por el ecuatoriano Santiago Villacís. En general, la calidad actoral de los elencos nacionales y extranjeros fue parejo. Sin embargo, sobresalieron las actrices bolivianas, Camila Rocha y Mariana Bredow y, entre los actores, Luis Bredow. Pero, cabe resaltar la maestría en el manejo de títeres de Patricio Estrella y Giseña Parra, magos de la ilusión, quienes, con simples pedazos de tela crean perdurables recuerdos en la mente de los espectadores. ❖

Willy Oscar Muñoz, Ph.D.



Fotografía y fotógrafos,
1830-1930
Oruro: Archivo Josemo
Murillo Vacareza
Exposición
Espacio Simón I. Patiño

Fue gracias a una alianza entre la Fundación Simón I. Patiño, efectivizada por el Espacio Patiño de La Paz, y el Archivo Josemo Murillo Vacareza de Oruro, que la muestra *Fotografía y fotógrafos...* pudo materializarse.

Maurice Cazorla Murillo, director de la revista *Historias de Oruro*, al referirse a la génesis del proyecto afirma que: "la riqueza de la colección de fotografías y de otro material fotográfico nos decidió a incluir a la vez otros componentes, como la exhibición de una colección de tarjetas de visita, fotos de gabinete y otros, por su potencial informativo especialmente en el ámbito social, junto a una selección de cámaras y artículos fotográficos que contextualizan el proceso cronológico de la muestra."

Por su parte, Michela Pentimalli, directora del Espacio Pa-

tiño, explica: "La muestra está compuesta por unas doscientas fotografías del acervo documental de ese repositorio privado orureño, enriquecida por algunas más, que nos fueron gentilmente prestadas por otros coleccionistas nacionales. (...) La exposición propone al visitante un recorrido por la fotografía de la segunda mitad del siglo XIX y los años treinta del siglo XX. Una sección específica ha sido dedicada a fotógrafos que operaron en Oruro entre 1880 y 1930. (...) La fotografía más antigua en exposición es una *carte de visite* (tarjeta de visita) fechada en 1866. Se exhiben interesantes ejemplares de diferentes formatos usados en el lapso señalado: *carte de visite*, gabinete, imperial, *boudoir* y *mignon*; álbumes; negativos en vidrio; fotografías estereoscópicas con los especiales dispositivos que permitían su visión tridimensional; cámaras fotográficas y prospectos publicitarios de la Kodak". (...) A la mirada atenta del visitante, el circuito expositivo se presenta también como un recorrido antropológico, cultural, social, urbano, que invita a adentrarse por ricas vetas de exploración de la historia de fines del siglo XIX y las tres primeras, cruciales décadas del siglo XX.

La muestra posibilitó una edición extraordinaria de la revista *Historias de Oruro* (septiembre 2015), tanto como documento de la exposición, como por el hecho de que el Archivo Murillo Vacareza es el repositorio fundamental de la revista.

En dicho número pueden encontrarse artículos de Vassil Anastasov (Breve historia de las cámaras fotográficas hasta 1930); Gervasia Santusa Marca Morales

(Fotógrafos en la ciudad de Oruro 1880- 1891); Fabricio Cazorla Murillo (Fotógrafos de Oruro a inicios del siglo XX); Miriam Vargas (La moda del retrato-tarjeta. Formatos fotográficos utilizados en la segunda mitad del siglo XIX-archivo Josemo Murillo Vacareza) entre otros. ❖

En nuestro próximo número:

- MNA
Exposición
Vivir Bien

- Casa Nacional
de Moneda:
La trata de
esclavos negros
durante el
siglo XVI

- FCBCBC
Antologías
Cuento y poesía
de Oruro

Síguenos en:

<http://fundacionculturalbcb.blogspot.com/>

FUNDACION CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Cultura BCB

www.culturabcb.org.bo

@culturaFCBCB

NUEVO CONSEJERO DE LA FCBCB



El sociólogo, investigador y catedrático Ignacio Mendoza fue designado como nuevo miembro del Consejo de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Ignacio R. Mendoza Pizarro, nació en Sucre, es abogado y sociólogo, catedrático universitario en centros de formación superior y, a nivel de posgrado, en varias entidades académicas a partir de su experiencia en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede México.

Trabajó en la Carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés, el Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB) y el Instituto de Sociología Boliviana (ISBO) de la Universidad Mayor de San Francisco Xavier. Impartió docencia de posgrado en el CIDES, UMSA, en las Maestrías en Estudios Latinoamericanos y en Filosofía y Ciencia Política, así como actualmente en la Universidad Andina "Simón Bolívar" en el área de Derecho Constitucional, Defensa Legal del Estado, Resolución de Conflictos, Derecho Agrario y otras, como tutor y tribunal de tesis posgraduales.

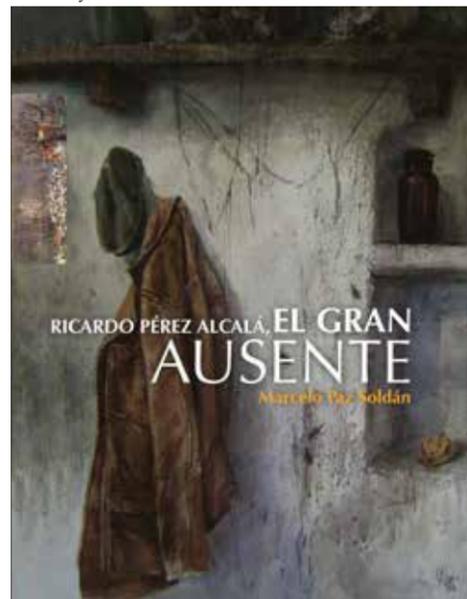
En materia cultural dirigió el Taller de Investigación de Formación Académica y Popular en cuyo encuadre institucional realizó el Diagnóstico del movimiento cultural en Sucre, conferencias sobre el entramado intercultural de esa ciudad, y participo en diversos trabajos de investigación sociológica. En el ámbito público fue concejal, constituyente y senador por Chuquisaca en la Asamblea Legislativa Plurinacional. ❖

LIBRO SOBRE RICARDO PÉREZ ALCALÁ

La FCBCB, a través del Museo Nacional de Arte MNA, publicará en breve: *El gran ausente*. Un libro dedicado a la vida y obra del maestro Ricardo Pérez Alcalá (Potosí 1939 – La Paz, 2013), uno de los más destacados artistas plásticos bolivianos, cuya obra fue ampliamente reconocida fuera de nuestras fronteras.

El trabajo, elaborado por el editor e investigador cochabambino Marcelo Paz Soldán, se encuentra ya en la etapa final de detalles previos a su impresión. En la contratapa del volumen leemos: Ricardo Pérez Alcalá ha manejado de manera sublime elementos de la composición pictórica como la luz y el color, que al combinarlos hacen del suyo un arte único. Como él mismo decía: el color es luz. Y en lo que se refiere a la luz, Pérez Alcalá trabaja con distintas posibilidades y versatilidad; distingue el color y sus infinitas tonalidades, llegando a formular su propia teoría de los colores imposibles. Siempre dispuesto a reinterpretar la realidad e incorporar elementos adicionales, se inspira en aquellas cosas que más amaba: la poesía, la amistad, la naturaleza, el ajedrez, la cocina y el paso del tiempo sobre las cosas. Su arte recoge, de una u otra forma, muchos de estos elementos. Su dominio de la acuarela, que supera ampliamente los dictámenes de la acuarela clásica, lo ha llevado a ser considerado uno de los referentes mundiales en esta técnica.

El libro contiene reproducciones de muchas de sus pinturas, realizadas en diversas técnicas como acuarelas, óleos, acrílicos, pasteles, tintas y carbón, y en diferentes soportes como papel, lienzo y madera. El lector también encontrará muestras de su arquitectura –las casas que diseñó e hizo– y de sus esculturas y caricaturas. ❖



ANIVERSARIO DEL ARCHIVO NACIONAL Y NOCHE DE MUSEOS EN EL ABNB

El 18 de octubre el Archivo Nacional festejó 132 años de creación custodiando el patrimonio documental de nuestro país, con exposiciones, actividades culturales y de difusión durante la Noche de Museos de la ciudad de Sucre.

La Noche de Museos (16 de octubre), coincidió con la realización del 8° Congreso Mundial para el Talento de la Niñez (CMTN), organizado por la Fundación ELIC, que con el lema: "Formación del Talento para la Tolerancia, la Verdad y la Paz", convocó a centenares de expertos de diferentes países.

En la Noche de Museos, los estudiantes de las unidades educativas, universitarios y público en general fueron los invitados especiales. Las puertas de los museos y centros culturales de Sucre brindaron acceso libre al patrimonio cultural con el objetivo de acrecentar nuestra identidad y fomentar la inclusión social.

El ABNB presentó exposiciones sobre el funcionamiento de cada área de la institución (Archivo Patrimonial, Restauración, Biblioteca Patrimonial, Biblioteca Pública y Digitalización). Se exhibieron documentos de la colonia y la época republicana, además de otras actividades culturales. La característica fue la difusión del patrimonio documental a través de las tecnologías de la información y comunicación.



Masamaclay

El lugar donde lucharon dos hermanos
Una mirada contemporánea

