

## ¿Distancia étnica o distancia de clase? El mito de la conquista en las películas de Juan Carlos Valdivia

Ethnic Distance or Class Distance?

The Myth of Conquest in Juan Carlos Valdivia's Films

Sergio Ramírez Álvarez<sup>1</sup>

**Resumen:** En las películas *Zona Sur*, *Yvy Maraey* y *Soren*, el cineasta Juan Carlos Valdivia expone su versión de las distinciones sociales y culturales en Bolivia, dando respuesta a la problemática de cuál es la perspectiva apropiada para concebir estas diferenciaciones sociales, la cual se expresa en la interrogante *¿distancia étnica o distancia de clase?* En este artículo se examinan los tres filmes desde un punto de vista sociológico, utilizando el método de análisis de la construcción del personaje cinematográfico. Aunque para este director se trata de una trilogía, la resolución a la cuestión tiene distintos matices que, de todas maneras, termina poniendo énfasis en una perspectiva indigenista que resalta lo étnico como el factor conflictivo.

**Palabras clave:** Cine boliviano, sociología, distancia social, etnia, clase social, construcción del personaje cinematográfico

**Abstract:** In the films *Zona Sur*, *Yvy Maraey*, and *Soren*, filmmaker Juan Carlos Valdivia presents his version of social and cultural distinctions in Bolivia, addressing the issue of what is the appropriate perspective to conceive these social differentiations, which is expressed in the question *ethnic distance or class distance?* This article examines the three films from a sociological point of view, using the method of analyzing the construction of the cinematic character. Although this director considers it a trilogy, the resolution to the question has different nuances that ultimately emphasize an indigenous perspective that highlights ethnicity as the conflicting factor.

**Keywords:** Bolivian cinema, sociology, social distance, ethnicity, social class, construction of the cinematic character

---

<sup>1</sup> Sociólogo y psicoanalista. Docente de la Carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4334-1345> - correo electrónico: [ramirez.sp@gmail.com](mailto:ramirez.sp@gmail.com)

## I. Introducción

A lo largo de su historia en Bolivia, la producción cinematográfica se ha constituido en un ámbito de expresión de temáticas sociales, culturales y políticas, y que en determinadas ocasiones ha alcanzado a consolidarse como expresión artística. Si bien es cierto que en las últimas dos décadas se ha ampliado y diversificado esa producción y han llegado al cine películas correspondientes a distintos géneros de manera variada, la problemática en torno a los pueblos nativos no sólo ha sido recurrente a lo largo del siglo XX sino que cada vez ha ido retornando de la mano de uno u otro cineasta. De aquí que cabe preguntarse, de manera general, por qué en el campo de la producción de cine en Bolivia se retoma esta misma problemática social y se la vuelve a proyectar una y otra vez en la pantalla grande, dando a conocer así posicionamientos políticos particulares, muchas veces relacionados con cuestiones de esa misma índole relativas a la coyuntura local.

Siendo este un marco de referencia, lo que comencé a investigar desde el año 2018 — sólo de manera discontinua, ya que no cuento con financiamiento— es cómo mediante películas, directores, guionistas y en general productoras en Bolivia, a veces en alianza con otros países y productoras extranjeras, van dando respuestas a cuestiones sociológicas, unas veces de manera lateral y otras de forma notablemente explícita. Es en el sentido de estas últimas que se encuentran las producciones cinematográficas del cineasta boliviano Juan Carlos Valdivia, o por lo menos *Zona Sur*, *Yvy Maraey* y *Soren*, a las que él mismo concibe como una trilogía. La pregunta planteada en el título mismo de este artículo, *¿Distancia étnica o distancia de clase?*, es retomada implícitamente por el guionista y director de los filmes mencionados, por lo que el objetivo es denotar cómo responde a esta cuestión y así dar a conocer algunos de los resultados iniciales del estudio sociológico que vengo realizando.

Esta investigación —inicial, un *work in progress* en todo caso— en la que se basa este artículo se enmarca en lo que la socióloga Nathalie Heinich (2001/2002) entiende como una de las aproximaciones que se utilizan en sociología del arte, en esta oportunidad, la más elemental en la historia de esta subdisciplina: arte y sociedad, también denominada *estética sociológica* —más especializadas son el arte *en* sociedad y el arte *como* sociedad—, ya que la cuestión que se trata es acerca del vínculo entre la obra cinematográfica y una problemática específica correspondiente a la sociedad boliviana, aunque sin entrar en la discusión de si las películas analizadas pueden considerarse o no arte. En este sentido, los filmes mencionados no son analizados en sí mismos sino en relación a un discurso sociológico en tanto exterior al filme, lo cual es importante advertirlo, tal como Aumont y Marie (1990) lo señalan. No obstante, al analizarse la construcción de los personajes, se utiliza un método que no es propiamente sociológico, sino que corresponde al análisis de la narrativa fílmica.

## II. ¿Etnia o clase? La problemática sociológica trasladada al cine

En el ámbito académico de las ciencias sociales en Bolivia, se ha consolidado una postura política a partir de la cual, si bien son distintos los elementos a partir de los cuales se establece determinada estratificación social o un conjunto de posiciones sociales jerarquizadas, el factor determinante es lo racial o lo étnico —no se suele diferenciar lo uno de lo otro— pero muchas de las veces se los utiliza como sinónimos, siendo el componente principal, de una u otra manera, el color de piel. Así, las diferencias estructuradas dependerían en gran parte, o de manera decisiva, del origen étnico, las propiedades adscritas en general y las características fenotípicas en particular, que, algunos coinciden, se trataría de un *capital étnico*.

Esta visión se fue erigiendo al mismo tiempo que en las últimas décadas se fue afianzando ideológicamente la categoría *indígena*, con un sentido distinto al de otras épocas, para diferenciar a grupos dentro de las sociedades, teniendo esta clasificación un trasfondo político y estableciéndose una equivalencia, por lo menos en América Latina, entre los dominados y los pueblos indígenas. Lo que es menester recordar, no obstante, es que *indígena* es un término que tuvo diferentes significados a lo largo de la historia de Bolivia, por lo menos de acuerdo a las clasificaciones que se efectuaban desde el Estado, y no necesariamente se refería a habitantes que pertenecían a una etnia o hablaban en idioma nativo, sino que, por ejemplo, en determinada época fue una categoría que quedaba intrínsecamente articulada a actividades económicas:

El censo de La Paz de 1881 es una clara expresión de que si bien las categorías censales eran exclusivamente “raciales” —blanco, mestizo, indígena o indio—, éstas se asociaban estrechamente a los criterios ocupacionales y económicos. Lo que importa destacar es que se trata de un sistema congelado en el que cada categoría se define por características específicas, de modo que no podía existir un blanco agricultor porque “los agricultores son indígenas”, y tampoco podía existir un propietario indígena porque “los propietarios debían ser blancos”. Si un indígena se desempeñaba como zapatero dejaba de ser considerado como indígena y, de la misma manera, un blanco empobrecido podía pasar a ser considerado mestizo, y así sucesivamente, hasta que los criterios de definición cambiaran (Barragán, 2008, p. 234).

Barragán (2008) también menciona que la identificación de la población como parte de un pueblo originario, como ocurrió en el censo del año 2001, es un fenómeno reciente y ligado a un entramado de factores externos e internos, mediante clasificaciones censales no basadas en principios científicos sino en opciones políticas (pp. 237-238). Esta división clasificatoria entre indígenas y no-indígenas a su vez la asumen y la promueven los organismos internacionales, aunque las Naciones Unidas no tendrían una definición oficial de *pueblo indígena* y más bien, como señala Spedding (2008),

las definiciones de ‘indígena’ manejadas por organismos internacionales se basan en ciertos estereotipos y fundamentos que son políticos antes que científicos. Un ‘pueblo

indígena', necesariamente, tiene que ser una minoría dentro de un país colonizado por una mayoría ajena. Así, es imposible ser un 'indígena' inglés o francés.... (p. 244).

Lo que Pellegrini (2016/2017) refiere es que hay un patrón o esquema de indigeneidad, "elementos narrativos vistos como ampliamente aplicables", que consistirían en tener una cultura distintiva, descender de habitantes precoloniales, autoidentificación y marginalidad, que son elementos que reflejarían las definiciones de trabajo y declaraciones de los organismos internacionales (p. 14).

Esta categorización llegó a constituirse en parte de la *doxa* de los profesionales en ciencias sociales en Bolivia, entendiendo este concepto básicamente como un "conjunto de opiniones asumidas bajo el patrón de la creencia prereflexiva" (Bourdieu, 1979/1998, p. 54, nota al pie 60) que sigue vigente actualmente: es asumida por el Estado y su Constitución Política; al momento de elaborar políticas públicas y sociales<sup>2</sup>, se ha extendido a intelectuales de diferentes ámbitos y al discurso del sentido común.

La distinción conceptual entre "raza" y "etnia" no es de menor importancia, aunque se la ha eludido. Lo que explica la antropóloga Stolcke (2000) es que, con raras, pero significativas excepciones, los científicos coincidieron en que en el género humano no existen razas en términos estrictamente biológicos. Las formas de desigualdad y exclusión que se atribuyen a diferencias raciales consistirían en construcciones sociohistóricas por lo que los "rasgos fenotípicos, aunque tiendan a ser interpretados como indicadores de diferencias raciales y a ser utilizados para legitimar prejuicios y discriminaciones racistas, de hecho sólo reflejan una fracción mínima del genotipo, de un individuo" (p. 34). Así, los conceptos de etnicidad y grupo étnico (es decir, referentes a la identidad cultural) fueron adoptados para sustituir el término raza para enfatizar "el carácter ideológico-político de las doctrinas y discriminaciones 'racistas'" (p. 34)<sup>3</sup>. La antropóloga menciona que el término "étnico" fue divulgado de forma más amplia después de la segunda guerra mundial y a partir de ese momento muchos estudiosos rechazaron el término "raza" ya que habrían estado motivados por el repudio humanista de las doctrinas racistas de los nazis, aunque "Un giro terminológico (...) no necesariamente transforma la realidad ni la manera de percibirla" (p. 35) —si bien es precisamente esto lo que ocurrió con el término indígena—. Lo que resulta curioso es que fue en Estados Unidos donde:

Desde una perspectiva típicamente liberal, consideraban la "condición objetiva" de la "etnicidad" como uno más de los criterios de estratificación social, que en el contexto

---

2 De acuerdo a Pellegrini (2016/2017), que se basa en varios autores, "La auto-expresión política de identidades y organizaciones indígenas con líneas étnicas se hicieron visibles en Bolivia y la mayoría de los países latinoamericanos recién en los años 1990." (p. 6).

3 Lo que Pellegrini (2016/2017) menciona, citando un trabajo de Xavier Albó, es que las categorías racial-étnicas como "indio" anteriormente fueron cambiadas en el discurso oficial de Bolivia y sustituidas con el término de clase "campesino" después de la Revolución de 1952 (p. 5).

del “resurgimiento étnico” de los años sesenta incluso había desplazado la clase social como la divisoria principal en la sociedad moderna. El sociólogo inglés Rex criticó este uso de la noción de “grupo étnico”, con su supuesto significado cultural, en lugar de “raza”, precisamente por tratarse de un enfoque liberal del racismo, pues de este modo se neutralizaban los conflictos inherentes a situaciones “raciales”. “Raza” y “etnicidad” no eran criterios sustantivos e independientes de estratificación social sino que formaban parte de sistemas de dominación a los cuales confieren significado simbólico, y por lo tanto debían ser analizados en este contexto (Stolcke, 2000, p. 36).

Sería esta perspectiva la que fueron asumiendo algunos estudiosos de la realidad social boliviana, por lo que propusieron el concepto de *capital étnico*, e interpretaron que sería una de las variantes del concepto de capital simbólico de Pierre Bourdieu, aunque el sociólogo francés no se acercó ese planteamiento:

El color de piel, el apellido notable con el que los colonizadores inicialmente explicitan simbólicamente su posición objetiva de conquistadores triunfantes con derecho a las riquezas, tierras e indios, convierten esta diferencia simbólica somatizada, en una riqueza corporal cuya exhibición consagra simbólicamente su posición objetiva de fuerza y dominio. Se trata de un producto cultural de significación valiosa de los rasgos raciales y la estirpe, pero cuya virtud consiste en convertir las diferencias de hecho conquistadas en la victoria política, militar, organizativa y técnica sobre los colonizados, en diferencias de sangre que ejercen un efecto de naturalización de la relación de fuerzas objetivas (García Linera, 2000, p. 125-126).

Esta postura es solidaria de lo que se conoce como el *mito de la conquista*. Este mito fue propuesto por el antropólogo Peter Gose (2001) (y Peter Gow), quien, entre los años 1981 y 1983, investigó los ritos agrarios y la formación de clases en Huaquirca, una comunidad rural del Perú, con el propósito de comprender la economía política del campesinado andino mediante sus prácticas rituales. Dado que pretendía reducir la distancia entre el término “clase” como categoría teórica —y quizás muy académica— y “clase” como una sensibilidad implícita en la experiencia local, Gose se propuso encontrar los denominativos de clase que subyacen al vocabulario de los campesinos que hacen referencia a la diferenciación social en su vida cotidiana. Así, durante su trabajo de campo, logró darse cuenta de que la utilización de términos “raciales” en esa comunidad evocaban el momento de la conquista española en determinados términos, el cual sugiere que

Un encuentro primordial entre el Español y el Indio sigue hasta hoy, y utiliza esta imagen de la conquista como vehículo mítico para ayudar en la conformación de las relaciones sociales modernas. Esto es un fenómeno que yo, junto con Peter Gow, llamo “el mito de la conquista.” Como todos los mitos, hay algo de verdad en el mito de la conquista, en tanto que la sociedad andina moderna sí debe algo de su forma y contenido a la conquista. Pero, dado que ambas partes del encuentro originario han sido tan enteramente transformadas la una por la otra durante su interacción posterior, debemos concluir que este modelo de la conquista obnubila al menos tanto como explica la historia. No obstante, hay un uso constante de estos términos “raciales” para negociar la indeterminación de las relaciones

sociales en los Andes modernos a través de un derrame de actos perlocutionarios, todos evocando la conquista española como un acto primordial de violencia creativa y clarificadora (Gose, 2001, p. 18).

Gose intenta evitar un tratamiento dicotómico de clase social y etnicidad (entendida básicamente como identidad cultural) y sostiene a partir de su extenso trabajo empírico y de sus estudios que la terminología “racial” (“indios”, “mestizos” y “blancos”) no se basa en diferencias biológicas evidentes, y que quienes han estudiado esta problemática concuerdan en que *el concepto de “raza” se utiliza metafóricamente para describir la jerarquía social*, de tal manera que mientras se es más poderoso se es más “blanco”, no obstante el color efectivo de la tez, mientras que, para ofender, los términos de “indio” o “cholo” son los que funcionan mejor. Así, “estos insultos expresan el estatus relativo dentro del espectro social entero y no es el caso, como muchas veces se ha comentado, que denominan grupos sociales de fácil identificación” (Gose, 2001, p. 17). Estos términos raciales, entonces, hacen referencia a las clases sociales metafóricamente: lo racial no es esencia sino denominación de posiciones de jerarquía que poco pueden tener que ver con el color de la piel.

Las diferencias de clase que efectivamente se constituyen y que se expresan en estilos de vida tienen que ver más con la división social del trabajo, la acumulación, gestión y distribución de recursos económicos, la posesión instituida y jerarquizada de títulos académicos, los contactos propiamente sociales que permiten establecer alianzas y acceso a determinados bienes o a grupos de privilegio, los consumos distintivos, el prestigio reconocible y reconocido entre quienes conforman una misma estructura social y otros que no incluyen aspectos raciales (Paz Gonzales y Ramírez Álvarez, 2020; Ramírez Álvarez, 2010, 2021) y que, aunque puedan tener que ver con las formas del habla, muy poco tienen que ver con el dominio de uno u otro idioma, tal como lo dio cuenta Spedding (1998) hace ya algunas décadas.

Lo que hay que considerar es que, si bien es posible estudiar la influencia de lo étnico en la diferenciación social, clase y etnia son dos ejes de análisis distintos, “que pueden funcionar de manera relativamente independiente, o pueden estar entrelazados hasta tal punto que ‘en el terreno’ a veces resulta difícil distinguirlos como es el caso en los Andes” (Spedding, 2008, pp. 259-260). En el medio académico boliviano es parte de la *doxa* la concepción de que los bolivianos nos diferenciamos y dividimos a partir de factores esenciales y no así mediante la distribución de recursos económicos, sociales, culturales y simbólicos en un sentido distinto al étnico. ¿Los/as cineastas bolivianos reproducen estas divisiones y distanciamientos sociales de la misma manera que quienes se dedican a las ciencias sociales? La interrogante que se plantea respecto a los/as estudiosos/as en ciencias sociales se la traslada así a los/as cineastas, particularmente en esta ocasión a Juan Carlos Valdivia (2009, 2013, 2018) y cómo este director construye los personajes en las películas que llegan a tratar esta cuestión.

El concepto de distancia está referido clásicamente a lo social de manera general a partir de Georg Simmel (1908/2014), quien encontró en la forma social del extranjero a alguien próximamente físico, pero socialmente lejano. Si bien la cercanía física puede ser fácilmente descrita en una y otra situación, la distancia social no siempre se realiza en términos de localía y extranjería, sino que también puede establecerse en referencia a niveles de intimidad, en términos de clase social, entendiendo la sociedad como un espacio abstracto, tal como lo plantea Pierre Bourdieu (1979/1988, 1980/2013, 1987/1998, 1994/1997), o en términos de identidad cultural, en tanto que puede concebirse las delimitaciones entre grupos étnicos como fronteras, tal como lo expone Frederik Barth (1976/1969). La disyuntiva planteada alude a estas alternativas, ya que, habiendo una cercanía física entre los personajes, la distancia social es expresada en términos étnicos o de clase.

### III. Breve descripción y análisis de los personajes

El análisis que planteo tiene como principio comprender lo social de manera amplia, tal como lo hacía Georg Simmel (1908/2002), quien entendía que como seres sociales “en cada momento estamos formados por relaciones recíprocas con otros” (p. 88). Esta reciprocidad hace posible la sociedad y, para la representación cinematográfica, la relación entre los personajes. Es posible pensar, entonces, que en cada película se puede delinear cierta lógica social que llega a ser entendida por el guionista y el director en términos étnicos o de clase social, particularmente en las películas que aquí son objeto de análisis.

Para dar cuenta de cómo la propuesta cinematográfica de Valdivia responde a la problemática sociológica planteada, el método empleado fue el de análisis de construcción de determinado personaje en cada película, elegido cada uno en tanto expresa su condición de clase o su etnicidad en relación a la pregunta que se buscó responder en esta investigación, presentada de una manera más acentuada o explícita que los otros personajes.

El método que se enlaza con esta concepción sociológica consiste específicamente en describir cómo a lo largo de cada filme se construyen los personajes en interacción recíproca y en el contexto más amplio de la narrativa propuesta, en tanto se considera que la atención a la articulación del personaje “por ejemplo, en función de su género, etnia o procedencia podría incluso llegar a explicar el modo en que ha sido percibido un grupo no ya de personajes, sino de personas, y cómo han sido representadas a través del cine” (Pérez, 2016, p. 535). El autor citado plantea que el análisis del personaje cinematográfico implica un esquema metodológico que no es rígido, por lo que permite variaciones de acuerdo a las necesidades de la investigación (p. 550). Es por ello que se consideró apropiada esta aproximación en el estudio realizado, al tratarse aquí particularmente de los personajes que hablan idioma nativo, en *Zona Sur* e *Yvy Maraey*, aunque no en *Soren*, donde el personaje analizado vendría ser designado como cholo, es decir, Amaru.

Se presentan descripciones resumidas con las que se exponen las características de cada personaje para dar cuenta de su posición de clase o de su etnicidad en lo narrado a lo largo de la película, sin olvidar el contexto del argumento general, algunas situaciones y las relaciones con los demás personajes, de tal manera que se comprenda el análisis sociológico.

### III.1. Wilson<sup>4</sup>

Se puede concebir a *Zona sur* (Valdivia, 2009) como el retrato de una familia que reside en una amplia casa rodeada de jardines donde se escenifican ciertas situaciones que se dan entre ellos. El desenvolvimiento cotidiano de su vida doméstica es indisociable de los quehaceres de los que se encargan los empleados: Wilson y Marcelina.

Él aparece desde el inicio con Marcelina y el niño (Andrés, el menor de la familia), comunicándose con ella en aymara, un idioma distinto del predominante en toda la película, que es el español. No obstante, solamente habla en lengua nativa con Marcelina y cuando no se encuentra en presencia de los otros personajes, salvo Andrés, quien pasa mucho tiempo en la cocina o acompañándolos en diferentes momentos del día. Hay una importante diferencia de Wilson respecto a Marcelina, y es que mientras ella trabaja por tiempo horario y se va al finalizar la jornada laboral, él reside en la casa de la familia, tiene su propio dormitorio y está disponible permanentemente.

En su cuarto, Wilson tiene dispuestos sus objetos de pertenencia personal. Es una alcoba pequeña, muy diferente de los dormitorios de Carola, la madre de familia, y Patricio, el hijo adolescente, y sin la disponibilidad visible de un espacioso baño *ensuit* que ellos sí tienen. Sin embargo, el dormitorio está adornado a su propio estilo e incluye un televisor antiguo. No se muestra el baño que Wilson utiliza cotidianamente; no obstante, cuando Carola no está en casa y sin que nadie se percate, él utiliza la ducha de ella y se pone sus cosméticos (por lo menos una crema que ella no entendía por qué se acababa tan rápido).

La labor central de Wilson tiene que ver con la cocina, las compras y el cuidado general de la casa. Viste de manera sobria, usualmente con pantalón y chaleco de terno, camisa de manga larga y zapatos de cuero. De tez morena, cabello negro corto y bien acomodado, usa anteojos de aumento. Cuando cocina y sirve la mesa, usa una chaquetilla de cocinero (filipina). Sólo usa saco y sombrero negro de ala corta cuando sale de casa. Su labor más peculiar consiste en colaborar personalmente a la dueña de casa, no sólo para hacer lo que ella va pidiendo diariamente sino asistiéndola cuando ella se tiene que alistar para salir. Wilson está donde ella lo pide y a veces recibe las instrucciones cuando ella utiliza el baño.

---

4 Personaje de la película *Zona Sur*, escrita y dirigida por Juan Carlos Valdivia (2009), con el siguiente elenco: Viviana Condori (Marcelina), Ninón del Castillo (Carola), Nicolás Fernández (Andrés), Juan Pablo Koria (Patricio), Pascual Loayza (Wilson), Mariana Vargas (Bernarda) y Luisa de Urioste (Carolina). La duración de la película es de 109 minutos.

Él mantiene un trato cordial con cada miembro de la familia, así como cuando todos se encuentran juntos, lo cual suele ocurrir cuando comparten una comida. Bernarda (la hija universitaria de Carola) y Patricio le hablan de forma amable y hasta lúdica y cariñosa (en una escena en la cocina él le dice a Wilson que lo quiere, lo abraza y lo besa, lo mismo a Marcelina). Andrés es un compañero cotidiano, resultando ser Wilson un interlocutor al que el niño le hace diferentes preguntas. El trato con Carola, madre de la familia y dueña de casa, a diferencia de la relación con los hijos de ella, no sólo implica un trato cortés y obediente de parte de Wilson sino que hay una amistad y una complicidad que queda particularmente señalada por el extraño manejo del dinero: tanto él al perdonarle por los sueldos atrasados (que sólo se atreve a reclamarle escuetamente, como si pidiera permiso avergonzado) como cuando le ayuda a Carola para conseguir dinero con fines que no son detallados. Luego, está el ofrecimiento de ella para que vayan a vivir juntos a un terreno en Huajchilla cuando se queden solos: él como eterno asistente y ella como el objeto de sus servicios y cuidados. Wilson está de acuerdo con esta idea ya que tampoco tiene a dónde ir: “nada ya tengo en mi pueblo, mis surcos ya se lo han dado a otro comunario ya”. Lo que lo habría ligado con su pueblo es la posesión de tierras y —se infiere— el trabajo agrícola.

Si bien la disposición de los cuartos en la casa implica un lugar apartado para Wilson, la cercanía física y cotidiana tiene como contraparte una distancia social marcada por la imposibilidad de su inclusión en la intimidad del lazo familiar, como sería, por ejemplo, el simple hecho de sentarse a la mesa a comer con los demás sin quedarse de pie sirviendo. La imposibilidad del trato íntimo implica que Wilson le cierre la cremallera de la espalda del vestido a Carola cuando se arregla para salir, pero que él no pueda —y/o no quiera— ir más allá físicamente: no la ve ni la trata como una mujer con la que pueda involucrarse sexual o amorosamente.

Aunque la relación entre la patrona y el criado es bastante armoniosa, caracterizada por las exigencias de Carola en diferentes situaciones (la ropa limpia en el lugar preciso, la comida a la hora, etcétera), el momento de ruptura se produce cuando Wilson necesita salir de casa, pero Carola no le da permiso porque tiene que recibir invitados ese mismo día. Wilson, de todas maneras, decide salir, y lo que se descubre es que va a despedir a su hijo que había muerto. Prácticamente toda la película transcurre dentro de casa y sólo se conoce algo de lo que ocurre afuera cuando Wilson se va en el Mercedes Benz (de uso exclusivo para él) y se dirige a un ritual que se realiza en el cerro de Pajchiri, a orillas del lago Titicaca. Al retornar, Wilson discute con Carola por haberse ido sin permiso hasta llegar al punto de levantarle la mano, pero esto queda congelado por un sonido (como de una campana), un artificio sonoro y único en la película, que marca un límite e implica inmediatamente la redefinición de la situación: Wilson y Carola se abrazan luego de que él le cuenta que murió su hijo. Fundirse en un abrazo, sin embargo, no elimina la distancia social, en tanto permanecen alejados socialmente por la relación laboral y de clase que funda su lazo.

Lo étnico queda marcado por el aymara, un código de alianza de trabajadores y de secreto que comparten con Marcelina más que algo que los identifique culturalmente respecto a los demás personajes (no hablan en idioma nativo en presencia de ellos). La despedida de su hijo fallecido queda por fuera de la casa, donde el paisaje rural y el *apthapi* de los participantes sentados en el piso formando un círculo expresa algo de una tradicionalidad que fácilmente se adivina distinta y lejana a la familia para la que Wilson trabaja. Encontrar en *Zona Sur* “formas de racismo inmersas en la familiaridad, el paternalismo y hasta el cariño” entre “jailones” y “originarios” (Souza, 2018, p. 198) es la consecuencia de una lectura de lo social desde lo *doxa* vigente en el medio académico boliviano que no concibe las diferencias de clase por fuera de categorías raciales y que traduce las distancias sociales como racismo.

En *Zona Sur*, la distancia entre Wilson y la familia, y particularmente respecto a Carola es principalmente simbolizada mediante elementos de clase. Ella es la patrona y dueña de casa, él es el empleado que reside allí por motivos de trabajo y que —por lo menos teóricamente— recibe un sueldo. Lo que fundamentalmente hay allí es una relación laboral a la que pueden agregarse elementos étnicos y de vida cotidiana. Utilizar el baño y los cosméticos de la señora a escondidas es una silenciosa reivindicación de clase expresada en el consumo y el estilo.

También puede sostenerse respecto a Marcelina que la distancia que la separa de la familia se establece en términos de clase, aunque ella es una empleada que reside fuera de casa. El contraste con ella tampoco se da en términos étnicos, salvo por la vestimenta, ya que ella usa pollera, a diferencia de los otros personajes que van apareciendo, hasta que al final llega la comadre de Carola que también es de pollera pero que tiene otra situación económica y que —se deja en claro— es muy holgada por el ofrecimiento que le hace a Carola de comprar su casa con el dinero que lleva en una maleta en ese momento mismo. Los estilos de pollera pertenecen a un ámbito distinto en el que tienen sus propias modas y formas de distinción que involucran maneras específicas de reconocimiento y de estatus. Lo destacable, en todo caso, en la relación entre Marcelina con Carola y Bernarda es que ella les reclama y les niega favores sin que esto tenga importantes repercusiones en su relación; es algo que se permite en tanto no afecta a la preservación de la relación laboral.

### III.2. Yari<sup>5</sup>

Tras decidir ir en busca de la “tierra sin mal” ubicada en el oriente boliviano, hacia el sur, el personaje principal, Andrés Caballero, un cineasta protagonizado por el propio director de la película, decide buscar un guía que lo acompañe para llegar a su destino.

---

5 Personaje de la película *Yvy Maraey*, dirigida por Juan Carlos Valdivia (2013), con el guion de Juan Carlos Valdivia y Elio Ortiz. La película contó con el siguiente elenco: Juan Carlos Valdivia (Andrés), Elio Ortiz (Yari), Felipe Román, Francisco Acosta, Diego Picaneray, José Changaray, Carla Arana, Luciano Gómez, Alfredo Sánchez y Filomena Viveros. La duración de la película es de 107 minutos.

Con la mediación de un diputado representante de los pobladores de esas regiones, llega Yari a la casa del cineasta, a quien anteriormente se lo puede observar caminando por las calles de la ciudad de La Paz: un hombre moreno de mediana edad, con cabello negro largo amarrado en una cola, camisa de manga larga, chamarra, pantalón de terno y zapatos de cuero. Al llegar a la casa de Andrés, habla con el diputado en guaraní (incluso en frente del anfitrión, de quien suponen no conoce el idioma), quien lo persuade para que acompañe al cineasta en búsqueda de algo que no hay pero con lo que iba a ganar dinero. Mantienen un ambiente cordial, aunque lo que le sorprende a Yari es encontrarse en una casa enorme con 14 cuartos (un indicador de clase que solamente pasará a ser anecdótico en lo que quede de la historia entre ambos personajes). La relación se basa, entonces, en un acuerdo económico en el que el director de la película no pondrá ningún énfasis y que no vuelve a ser mencionado por los personajes, ni siquiera por el diputado que volverá a aparecer brevemente. Sin embargo, no hay otro motivo por el que Yari acompañe a Andrés: su guía y compañía es el fruto de una transacción.

Después de este primer encuentro, comienza la aventura de un viaje por carretera en el que Andrés es el protagonista y Yari es un acompañante serio y por momentos de mal carácter, con el que discute constantemente. Los diálogos a lo largo de una buena parte del trayecto se orientan en gran medida a resaltar las discrepancias entre uno y otro personaje, las cuales quedan expresadas por una diferenciación étnica en la que Andrés es el blanco y Yari el indio, en un contexto social y político más amplio, referido por ellos mismos, en el que un indio es presidente. Estas diferencias se refuerzan por la voz en *off* que en uno y otro momento marcan transiciones de espacios y secuencias a lo largo de la película. Andrés y Yari son presentados así como personajes que pertenecen a dos visiones distintas y casi irreconciliables, y que evocan diferencias en esencia entre el indio y el blanco al que se refieren como *karai* (palabra guaraní), designando así una otredad radical. Una situación de cercanía física y de compañía en la que lo étnico marca una distancia irreductible entre los viajeros.

En medio de esas conversaciones, casi a manera de juego, acuerdan que dentro del jeep en el que viajan se haría lo que dijera Andrés y afuera mandaría Yari. Si bien esta situación resulta problemática, e implica que Yari abuse de la situación recogiendo gente en la carretera sobrepasando con mucho la capacidad del vehículo de Andrés, se va diluyendo a medida que transcurre su recorrido. En los momentos en que no viajan y se detienen (en una fiesta o para comer algo), los estereotipos son reforzados y se resalta al personaje de Andrés, quien por ejemplo manifiesta que esperaba ver indios con taparrabos pero que no encontraba personas con características semejantes. Lo novedoso de él, que da a conocer en una reunión con unos pobladores de una localidad que encuentran en el camino, es que conoce a cabalidad el idioma guaraní y lo habla de manera fluida. Yari, sorprendido, se molesta ante la imprevista revelación y le dice que le había hecho quedar mal con los demás al expresarse en su idioma. Este enojo

provoca una separación transitoria entre Andrés y Yari que, durante todo el trayecto, sólo por momentos resulta amistosa. Así, que Andrés conozca el idioma nativo de Yari no implica un acercamiento entre ellos, ya que el cineasta había ocultado una habilidad con la que, se entiende, el guía hablaba en frente suyo de manera poco amable y recién se enteraba de que su interlocutor estaba al tanto de todo. La lejanía étnica se mantiene, aunque Andrés pueda hablar los mismos idiomas que su acompañante. No obstante, ya casi en el epílogo, esto ya no le causará enojo al campesino.

Cuando Yari hace referencia a “nosotros”, o sea “los indios”, continúa desarrollando los estereotipos con los cuales las diferencias entre él y Andrés quedan marcadas, ya sea porque su compañero presenta características contrarias o, alternativamente, en tanto las prácticas o rasgos de unos están ausentes en los otros. En esta caracterización enunciada los indios mascan coca, el Estado fue creado por el hombre blanco, un indio como él gobierna en el Palacio de Gobierno, pero sigue siendo una “garrapata” y luego, además, una joven mujer les dice que las relaciones sexuales guaraníes nunca serán como las de los *karai*.

El desarrollo posterior de los personajes ahonda en la asimetría que se va delineando: es Andrés el que encontrará cierta experiencia mística que busca, mientras que Yari será un indio monolítico con ideas cerradas sobre la inexistencia de la tierra sin mal, un medio para que el protagonista realice una especie de hallazgo espiritual. Esto se efectúa fundamentalmente en los diálogos y las voces en *off*, ya que las imágenes no muestran esta discrepancia más que en el alejamiento físico de los personajes en determinadas situaciones. Aquí cabe mencionar dos ejemplos que ilustran la mencionada diferenciación y que particularmente Andrés expresa mediante la categorización étnica:

Los *karai* han existido desde el principio de las cosas. Con los *karai* anduvieron nuestros antepasados. Con el *karai* andamos nosotros. Pero nosotros somos ciegos en su mundo de luz y ellos son sordos en nuestro mundo de tinieblas (Yari, citado en Valdivia, 2013, 00.20).

El indio me necesita por ser indio así como yo lo necesito por ser blanco. Pero ser demasiado yo me desfavorece frente al otro, lo mismo que ser demasiado él le desfavorece frente a mí. ¿Será que no es bueno ser demasiado humano? ¿Será que nos hace falta más ser parte de un todo? ¿Será que nos hace falta ser un poco más como Dios? ¿Dónde está ese Dios que nos hace íntegros? ¿Dónde se encuentra? ¿Dónde se encuentra? Andrés (citado en Valdivia, 2013, 00.22).

El acercamiento amistoso entre Yari y Andrés se da como el comienzo del desenlace de la película. El cineasta se indispone y se encuentra adolorido; lo que Yari menciona es que los médicos dijeron (cuándo, dónde y cómo nunca llega a saberse) que tenía apendicitis. Yari busca ayuda donde su tío para que atienda a Andrés, que yace en la cama de su casa, mientras emite un canto tradicional. A la mañana siguiente de la noche de sufrimiento, Andrés ya se encuentra repuesto y el tío, dueño de casa, le dice que Yari es “su otro yo”, su amigo. Esta situación de sanación y ayuda implica un

bautizo: el campesino le pone al cineasta el nombre de “Perro Negro”. Yari se encuentra contento y afable por primera vez. Después, porque dice que esa es la tradición, van a cazar y pasan una noche en el bosque, separados, cada quien por su propia cuenta, ocasión que propicia la experiencia que buscaba Andrés (en la ambigüedad de si ocurre efectivamente o es imaginada) en la que llega a ver a unos indígenas con taparrabos en medio de un ritual. Mientras tanto, los lugareños van desmantelando el jeep de Andrés lo que culminan al amanecer del día siguiente. Para Yari, el mundo se ha dado la vuelta y está de acuerdo, ahora, que los blancos son los indios. Todo queda interpretado a través de identidades culturales.

El personaje de Yari es el que llega a aceptar una reconciliación con una otredad radical encarnada en Andrés, aunque queda patente y explícita la idea de que unos no pueden ver las cosas de la misma manera que los otros. Las diferencias en esencia se mantienen entre el indio y el *karai*, aunque la convivencia y la amistad son posibles entre aquellos que tienen diferencias insalvables. La respuesta de Valdivia ante la interrogante sociológica es expresa: Francisco Pizarro puede llegar a ser amigo de Atahualpa; pero la distancia étnica los ubica en realidades culturales irreductibles. Es la versión cinematográfica explícita del mito de la conquista. Las diferencias económicas son algo secundario, hasta anecdótico. La clase social es lo de menos, o, tal como advierte Rosemary Crompton (1993/1997), se confunde con el estilo. Es lo cultural lo que marca la separación.

En *Yvy Maraey*, entonces, la distancia es un abismo étnico insalvable entre uno y otro. La relación de amistad entre Andrés y Yari sólo es posible a partir del milagro que se da en la sanación mediante la medicina tradicional del indio sobre el blanco que antecede el desenlace de la aventura. Uno que a lo largo de la película no deja de ser el guaraní incrédulo de la tierra sin mal, el otro que a partir de la voluntad de “conocer al indio” se apodera de una nueva visión tras haber experimentado una enfermedad, su sanación y una noche exótica que, a pesar de todo, siempre le impedirá ver lo indio desde los ojos del indio, porque el indio es esencia y Andrés un blanco que va al encuentro de un descubrimiento místico.

Al final, el blanco cambia y tiene nuevas miradas, mientras que el indio es monolítico, su cultura no es dinámica, pueden cambiar sus opiniones; pero lo ancestral (nunca cambiante) lo antecede.

### III.3. Amaru<sup>6</sup>

En *Soren* (Valdivia, 2018), se desenvuelven relaciones amorosas entre dos personajes bolivianos, Amaru y Paloma, una pareja que se convierte en una suerte de trío al llegar

<sup>6</sup> Personaje de la película *Soren*, escrita y dirigida por Juan Carlos Valdivia (2018). La película contó con el siguiente elenco: Willy Cartier (Soren), Pamela Peró (Paloma), Romel Vargas (Amaru), Alejandra Lanza, Erwin Berzaín, Jessica Kuljis, Liliana Forno y Glenda Yáñez. La duración de la película es de 108 minutos.

Soren, un extranjero cuya procedencia no se conoce específicamente y que casi no habla español sino francés e inglés. La primera escena de la película nos lo muestra en una laguna propia de un paisaje andino y al salir de ella disfrutando de la música que unos campesinos vestidos con traje típico andino, al igual que él, tocan con alegría a través de *sikus*, mientras mujeres bailan y él brinda echando cerveza a la tierra. Luego llevará enseñanzas y algunas costumbres andinas a Amaru y Paloma, el primero aspirante a panadero gourmet y ella aspirante a diseñadora de alta costura, que forman pareja a pesar de que sus familias provienen de regiones distintas (de La Paz y de Santa Cruz respectivamente), lo cual llega a implicar ciertos cuestionamientos. Sin embargo, mientras que la experiencia y los conocimientos de Soren se dirigen a Paloma como mujer, encuentran en Amaru a un hombre aculturado y desorientado que requiere perder el camino de su relación para luego reencontrarlo por medio de la guía por la que lo lleva el extranjero, versado en los saberes locales que la pareja parece ignorar por completo hasta antes de su llegada.

Amaru aparece primero en una fiesta que se hace en un *cholet* que se entiende es de su madre, una mujer de pollera, prolijamente peinada, maquillada y adornada. Él es moreno, de cabello relativamente largo y ligeramente ondulado, viste una polera negra y jeans. Entra en escena cuando encuentra en media fiesta a Paloma, quien se desvanece en medio de un baile sensual y es atendida por Amaru. Posteriormente él (con camisa, chompa de lana, jean y mocasines) en su auto casi atropella a Soren, a quien acede a llevar ante su pedido. Después, en esa misma jornada, será Soren el que cargue a Amaru borracho a su casa. El boliviano, que en ningún momento es caracterizado ni designado como cholo o indio, delata la condición que le atribuyen los demás (los hermanos de Paloma) en un momento de borrachera; en ese momento, menciona, por ejemplo, que es tildado de cholo masista<sup>7</sup>, pero que sus papás tienen más plata que todos ellos, además de casas, *cholets* y poder. Primero es cholo y luego tiene plata y poder, nunca al revés. Aunque sólo expresado en unas cuantas líneas, Valdivia mantiene la lógica social del personaje a partir de una categoría racial/cultural.

Después, el personaje de Amaru se desarrolla en tensión con Paloma e incluso con Soren, hasta que comienzan a tener cierta amistad con el extranjero que después incluirá relaciones sexuales aparentemente casuales.

En determinado momento (una hora y seis minutos de película), Amaru está manejando en la carretera y lo detienen dos ancianos, hombre y mujer, que le piden que los lleve. Ellos están vestidos con ropa tradicional andina, con aguayos y pijchando coca. Le preguntan si quiere comprar algo que parece un libro. Le dicen que seguro encontrará a su mujer (Paloma se encontraba lejos de la ciudad y

aparentemente incomunicada, lo cual Amaru les había contado) pero que cuidado él se pierda. Ella le comenta algo al anciano en aymara y ríen. Finalmente, Amaru se queda con el libro, ellos se van y le agradecen. Así, cierta tradición cultural local no la practica él mismo, sino que le llega desde los otros con los que llega a interrelacionarse.

La experiencia que Soren lleva a experimentar a Amaru parte de tradiciones andinas que son puestas en ejercicio por el extranjero en diferentes ocasiones. Antes de la intervención de Soren, y al encontrarse sin Paloma, Amaru lleva una vida entregada a la fiesta, pero sin expresar muestras de alegría; baila música electrónica en soledad y de manera intensa y mantiene relaciones sexuales con una mujer con la que no quiere comprometerse. Soren le permite emprender un viraje.

Un ritual al que recurre Soren para Amaru tiene que ver con la Pachamama, mediante una ceremonia de sanación, según lo que menciona uno de los presentes. Los realizadores del rito visten los mismos ponchos que al principio de la película. Cantan, le hacen beber algo a Amaru, le dicen que tenga buen viaje. Hay cánticos que hacen referencia a la ayahuasca<sup>8</sup>. Amaru ve imágenes de Paloma, tiembla y llora desconsoladamente, echado en el piso.

La otra acción es cuando Soren lleva a Amaru (que dice de sí mismo que tiene el corazón oxidado) a un cerro altiplánico para que consuman lo que al parecer nuevamente es ayahuasca. Van mascando coca y luego hacen una fogata dentro de un círculo hecho con piedras. Después Soren le echa humo a Amaru y le dice “*let her go*” (déjala ir) mientras éste llora. Vomitan, saltan y gritan. La experiencia de desinhibición termina en la separación de ambos, una despedida con un beso y la indicación de Soren de que no mire atrás, en lo que podría pensarse que tiene como resultado una reconciliación de Amaru consigo mismo y una nueva predisposición hacia Paloma.

La otra parte de la trama (no desarrollada aquí) tiene que ver con la guía de Soren a Paloma por paisajes y circunstancias distintas, pero que también implican su sexualidad y la participación activa del extranjero en una suerte de transformación —que Paloma vea la vida de otra manera, por decirlo así, sin excluir de ella a Amaru—. En el final, feliz, Amaru y Paloma se reencuentran renovados, vestidos de blanco (ella con vestido de novia y velo) ya ante la ausencia de su guía espiritual, bailando una salsa cantada en francés en el Salar de Uyuni.

En *Soren*, la caracterización del personaje de Amaru no está dada principalmente mediante rasgos étnicos sino por el conflicto que le trae el resquebrajamiento de su relación con Paloma. Esta crisis se debe en parte a la llegada de Soren, que había despertado en Paloma interrogantes y curiosidades que la alejan de su pareja y de su ciudad, y que implican un desconcierto en Amaru. La enseñanza y la guía para una salida

8 Una preparación realizada con plantas alucinógenas.

al conflicto viene de un extranjero del que se desconoce su pasado; pero imbuido de una experiencia tradicional andina que implica conocimiento, aceptación y la capacidad de relacionarse amorosamente con los demás. Lo cultural no es tan explícito, pero la guía espiritual de Soren, un hombre que comprende a cabalidad los beneficios espirituales que le ofrecen las costumbres y ritos locales, es la que se hace patente para que Amaru atraviese los rituales andinos que le permiten finalmente reencontrarse a sí mismo. La problemática sociológica no es la central y queda atenuada, la distancia social (en términos regionales, étnicos y de clase) queda disminuida casi por completo en tanto que lo que hay principalmente es una relación de pareja. Lo que permite un cambio en el personaje de Amaru es una reconciliación con la tradición local traída por los otros. Soren realiza así un papel plenamente colonial: es el extranjero quien da sentido y solución, el que enseña cómo amar, cómo coger, cómo filosofar y cómo llevar adelante una relación de pareja.

#### IV. Comentarios finales y discusión

Encontré una reseña de *Yvy Maraey* en el periódico que en una parte dice lo siguiente:

Me parece que la última película de Juan Carlos Valdivia, *Yvy Maraey*. La tierra sin mal, ha sido realizada con una genuina actitud multicultural. Valdivia continúa su exploración de la, por llamarla así, “identidad jailona” (absorbente en su anterior película, *Zona Sur*), esta vez mediante su enfrentamiento (vicario, a través de un personaje que lo sustituye; pero al mismo tiempo directo, ya que este personaje es representado por él mismo) con dos pueblos indígenas: el guaraní, por tanto tiempo sometido a semi-esclavitud y ahora casi liberado, y el aún más minoritario y abandonado pueblo ayoreo, ambos en proceso de modernización y, por tanto, de transformación en algunas de las múltiples variedades de lo mestizo (Molina, 2013).

La interpretación de Molina es coextensiva a la perspectiva de Valdivia: el énfasis está puesto en lo étnico, aunque los que no pertenecen a pueblos indígenas difícilmente pueden ser catalogados y nominados, y para el caso del cineasta en cuestión prefiere hacerse referencia a la “identidad jailona”, es decir, Molina comete la misma omisión que se halla en otros análisis indigenistas, tal como lo menciona Spedding (2008): “los monolingües en castellano aparentemente tienen etnicidad cero, una contradicción en términos (ya que se supone que, al fin, una persona no puede carecer de etnicidad como no puede carecer de género)” (p. 247). El término *jailón* —por lo menos en el uso coloquial paceño— tampoco designa a un grupo o clase claramente delimitada o diferenciable en la escala social, sino más bien pareciera que con esta palabra solamente se adjetiva ciertos aspectos o actitudes estereotipados de un estilo de vida que correspondería a la clase alta. Como paceño, tampoco conozco a alguien que se identifique o pretenda identificarse como *jailón*, ya que esta palabra puede conllevar una acepción peyorativa.

Lo que encuentra Mauricio Souza (2018) en esta película, por su parte, es la extensión de las preocupaciones de Valdivia en *Zona Sur* y por consiguiente “dos alegóricos y

fragmentarios retratos de clase” (p. 65), aunque en *Yvy Maraey* se trataría más específicamente de una persecución exploratoria del otro indígena. En todo caso, resulta evidente el propósito de Valdivia de darle una respuesta a una problemática boliviana que diferencia socialmente y de manera radical a unos de otros. ¿Por qué decantarse por la alternativa que privilegia las diferencias étnicas? Esta no parece ser una interrogante del cineasta ni de sus críticos: para ellos, las distancias en Bolivia se establecen a partir del factor étnico y, en el mejor de los casos, lo que correspondería a la dimensión de clase social queda amalgamado con lo cultural, que en principio es el factor determinante.

Esta toma de posición, más allá de que las películas de Valdivia puedan ser elaboraciones artísticas o no, que resulten agradables o no, continúa reproduciendo el mito de la conquista y una visión colonial con ropaje multicultural. Considero que *Zona Sur* en cierta medida es una excepción, en tanto esa alegoría de una familia perteneciente a una clase y con un estilo de vida privilegiados quedan retratados sin recurrir a elementos étnicos andinos más que a maneras de caracterización y no de idealización o de una postura política explícitos —aunque posiblemente la intención del director haya sido otra o justamente poner énfasis en las diferencias culturales y no de clase—, lo que sí ocurre efectivamente en *Yvy Maraey* y parcialmente en *Soren*.

¿Sería preferible que la problemática social quede representada en términos de clase antes que en términos étnicos? Aunque la respuesta que sugiero pareciera ser afirmativa, considero que la temática social en el cine boliviano puede aventurarse a salir de ambas posibilidades y encontrar algo nuevo al margen de la tradicional propuesta indigenista y de debates sociales y políticos coyunturales, sin dejar de recuperar elementos nativos y tradicionales del ámbito boliviano.

## Referencias

- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Barragán, R. (2008). Categorías e identidades en permanente definición. En D. Arnold (Ed.), *¿Indígenas u obreros? La construcción política de identidades en el Altiplano boliviano* (pp. 206-243). Fundación UNIR.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales* (S. Rendón, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1969)
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa. (Obra originalmente publicada en 1987)
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (T. Kauf, Trad.). Anagrama. (Obra originalmente publicada en 1994)

- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (M. Ruiz, Trad.). Taurus. (Obra originalmente publicada en 1979)
- Bourdieu, P. (2013). *El sentido práctico* (A. Dilon, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra originalmente publicada en 1980)
- Crompton, R. (1997). *Clase y estratificación. Una introducción a los debates actuales* (M. Casado, Trad.). Tecnos. (Obra originalmente publicada en 1993)
- García Linera, A. (2000). Espacio social y estructuras simbólicas. Clase, dominación simbólica y etnicidad en la obra de Pierre Bourdieu. En H. J. Suarez, R. Gutiérrez Aguilar, A. García Linera, C. Benavente, F. Patzi Paco & R. Prada Alcoreza, *Bourdieu leído desde el sur* (pp. 51-127). Plural.
- Gose, P. (2001). *Aguas mortíferas y cerros hambrientos: Rito agrario y formación de clases en un pueblo andino* (A. Spedding, Trad.). Mama Huaco.
- Heinich, N. (2002). *La sociología del arte* (P. Mahler, Trad.). Nueva Visión. (Obra originalmente publicada en 2001)
- Molina, F. (2013). Yvy Maraey: la condición boliviana como amistad. *Página Siete*. s. d.
- Paz Gonzales, E., & Ramírez Álvarez, S. (2020). *Los nietos del proletariado urbano: movilidad social intergeneracional y dinámicas de estratificación en familias obreras de La Paz*. Centro de Investigaciones Sociales de Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Pellegrini, A. (2017). *Más allá de la indigeneidad. Cultivo de coca y el surgimiento de una nueva clase media en Bolivia*. Mama Huaco. (Obra originalmente publicada en 2016)
- Pérez, J. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/ryp>
- Ramírez Álvarez, S. (2010). Las diferencias estructurales en Bolivia. Consideraciones generales para emprender estudios de clase y estratificación. *Temas Sociales*, 30, 241-261. [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0040-29152010000100012](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29152010000100012)
- Ramírez Álvarez, S. (2021). Las inversiones de los oficinistas: esbozo de la clase media urbana paceña. *Temas Sociales*, 48, 40-68. [http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n48/n48\\_a03.pdf](http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n48/n48_a03.pdf)
- Simmel, G. (2002). *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Universidad Nacional de Quilmes. (Obra originalmente publicada en 1908)

Simmel, G. (2014). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica. (Obra originalmente publicada en 1908)

Souza, M. (2018). *Después de Sanjinés. Una década de cine boliviano*. Plural.

Spedding, A. (1998). Transición étnica en la provincia Inquisivi. *Temas Sociales*, (20), 117-151. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n20/n20a08.pdf>

Spedding, A. (2008). "Han tomado mucho mate de wiphala": reflexiones sobre el indigenismo contemporáneo. *Temas Sociales*, (28), 244-272. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n28/n28a13.pdf>

Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Política y Cultura*, (14), 25-60.

Valdivia, J. C. (Director). (2009). *Zona Sur* [Película]. Cinenómada.

Valdivia, J. C. (Director). (2013). *Yvy Maraey* [Película]. Cinenómada.

Valdivia, J. C. (Director). (2018). *Soren* [Película]. Cinenómada

**Nota:** Declaro que no tengo ningún conflicto de intereses en relación con la elaboración de este artículo.