

Nación en disputa en YouTube: videomúsica boliviana (2006-2025)

Nation in Dispute on YouTube: Bolivian Music Videos (2006-2025)

Camilo Sapiencia Lanza

Universidad Católica Boliviana "San Pablo" Sede La Paz, La Paz, Bolivia
<https://orcid.org/0009-0009-6143-3196>
casapiencia@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de enero de 2026
Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2026

Resumen: Este artículo analiza cómo videoclips musicales bolivianos publicados en YouTube entre 2006 y 2025 activan, reproducen, tensionan, resignifican o desbordan el repertorio estatal plurinacional. Desde un enfoque cualitativo interpretativo-crítico, aplica un análisis semiótico-multimodal por escenas — imagen, sonido y texto— a un minicorpus comparativo de cinco videoclips, triangulado con entrevistas y documentos estatales. Los hallazgos muestran que la nación digital se organiza como un gradiente de operaciones: algunos clips estabilizan emblemas patrióticos de alta legibilidad, otros producen fricción corporal dentro del protocolo estatal y otros desplazan el símbolo hacia usos territoriales y plebeyos. La tricolor aparece como signo dominante, mientras que símbolos cooficiales circulan marginalmente. Se concluye que YouTube no es un canal neutro, sino una gramática de visibilidad que jerarquiza signos, timbres, cuerpos y paratextos en la disputa por "Bolivia".

Palabras clave: Teoría y métodos de comunicación, sociología de la comunicación, medios de comunicación de masas, antropología cultural, análisis sociológico, historia de la cultura, Bolivia.

Abstract: This article analyzes how Bolivian music videos published on YouTube between 2006 and 2025 activate, reproduce, place under tension, resignify, or exceed the plurinational state repertoire. From a qualitative interpretive-critical approach, it applies a scene-by-scene semiotic-multimodal analysis — image, sound, and text— to a comparative mini-corpus of five music videos, triangulated with interviews and state documents. The findings show that the digital nation is organized as a gradient of operations: some videos stabilize highly legible patriotic emblems; others produce bodily friction within state protocol; and others displace the symbol toward territorial and plebeian uses. The national tricolor appears as the dominant sign, while co-official symbols circulate marginally. The article concludes that YouTube is not a neutral channel, but rather a grammar of visibility that hierarchizes signs, timbres, bodies, and paratexts in the dispute over "Bolivia."

Keywords: Communication Theory and Methods, Sociology of Communication, Mass Media, Cultural Anthropology, Sociological Analysis, Cultural History, Bolivia.

I. Introducción

La nación no se reproduce hoy únicamente en rituales cívicos, discursos presidenciales o pedagogías escolares. También se construye en objetos culturales de alta circulación cotidiana —como el videoclip—, donde el sentido de “Bolivia” se vuelve una experiencia audiovisual: aparece como emblema, pero también como cuerpo, como textura sonora, como acento, como montaje (Albó, 2002; Rivera Cusicanqui, 2018; Zavaleta Mercado, 1986). En plataformas como YouTube, ese ensamblaje se produce bajo condiciones específicas: economía de atención, recomendación algorítmica y competencia por legibilidad inmediata (Bishop, 2019; Burgess & Green, 2018; van Dijck et al., 2018). En consecuencia, la pregunta ya no es solo qué símbolos aparecen, sino qué hacen las obras cuando activan —o desplazan— un repertorio estatal en un régimen de visibilidad de plataforma (Couldry & Mejias, 2019; Gillespie, 2018).

La literatura sobre identidad y representación ha mostrado que lo nacional no es una esencia sino una operación cultural disputada: se imagina como comunidad (Anderson, 1983), se narra como continuidad/ruptura (Bhabha, 1990) y se estabiliza mediante sistemas de representación (Hall, 1997). Sin embargo, en el ciclo político inaugurado en 2006 y consolidado con la Constitución de 2009, el repertorio estatal se reconfigura bajo la forma plurinacional y se instala como horizonte en debate (Postero, 2017; Schavelzon, 2012). La arquitectura normativa convive, además, con tensiones entre reconocimiento legal, poder cultural y jerarquías persistentes (Goodale, 2019; Rivera Cusicanqui, 2018). En ese marco, estudiar cómo se ve y se oye Bolivia en YouTube durante el ciclo plurinacional permite observar la disputa por los significados nacionales en un entorno mediado por plataformas.

El artículo presenta resultados de la investigación “Nación en disputa: manifestaciones del discurso estatal en el arte digital emergente boliviano”, realizada en la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” Sede La Paz (Sapiencia Lanza, 2025). La pregunta que la guía es ¿de qué manera los videoclips musicales publicados en YouTube por artistas bolivianos entre 2006 y 2025 usan imágenes, sonidos y narraciones para reproducir, tensionar o cambiar elementos del discurso del Estado plurinacional? La proposición orientadora sostiene que estas obras combinan códigos visuales, sonoros y narrativos con paratextos (títulos, descripciones, etiquetas) y que esa combinación permite describir operaciones analíticas sobre el repertorio estatal: reproducción, resignificación, tensión y desborde/ambivalencia.

Los hallazgos del estudio, sintetizados para un minicorpus comparativo, se organizan en un gradiente de operaciones sobre el repertorio estatal. Primero, se confirma la persistencia de un repertorio nacional altamente legible (tricolor, wiphala, paisaje-postal, folklore), cuya eficacia se apoya en alfabetos afectivos y tradiciones ritualizadas (Anderson, 1983; Hobsbawm & Ranger, 1983). Segundo, se observa que el protocolo estatal puede ser reescrito desde el cuerpo: la solemnidad se convoca para ser corregida,

desgastada o puesta en crisis por la performance y el montaje (Butler, 1993; Schechner, 2002/2013). Tercero, la plataforma aparece como coautora: jerarquiza signos por “rendimiento” visual y favorece clichés de nación, pero también habilita fricciones que no caben en una dicotomía adhesión/rechazo (Burgess & Green, 2018; van Dijck et al, 2018). Finalmente, el artículo sostiene que la nación en YouTube se produce como ensamblaje de imagen/sonido/texto, donde la dimensión sonora (timbre/voz/lengua) participa en la autenticación, la ironía o la disputa de lo nacional (Ochoa Gautier, 2014; Stobart, 2006; Turino, 2008).

II. Estado del arte y marco teórico

Los estudios sobre nación e identidad han insistido en que lo nacional se produce como relato y práctica: un conjunto de signos, memorias y afectos que delimitan pertenencias y exclusiones (Bhabha, 1990; Hall, 1997). En el caso boliviano, el Estado ha organizado ese “nosotros” mediante pedagogías simbólicas y un imaginario nacional-popular que ordena la diversidad bajo lógicas de mestizaje y folklorización (Albó, 2002; Zavaleta Mercado, 1986). Sin embargo, la visibilidad de lo indígena no elimina jerarquías: puede coexistir con formas de subordinación simbólica y con tensiones no resueltas en el campo cultural (Postero, 2017; Rivera Cusicanqui, 2018).

En el campo del videoclip, la literatura tiende a concebirlo como forma híbrida (música + imagen + performance) donde el montaje y la puesta en escena producen sentido por condensación afectiva. Para el análisis de identidad nacional, esto obliga a tratar el videoclip como ensamblaje multimodal: no basta con inventariar símbolos visuales, porque lo nacional también se organiza por oído (Ochoa Gautier, 2014). En contextos andinos, timbres e instrumentos operan como marcadores de pertenencia, memoria y participación cultural (Stobart, 2006; Turino, 2008), por lo que el análisis requiere integrar lo visual con lo sonoro y con el cuerpo que enuncia (Butler, 1993).

Finalmente, la literatura sobre plataformas introduce un componente decisivo: la infraestructura de circulación produce condiciones formales de visibilidad. En YouTube, la recomendación, la retención y el paratexto (miniatura, título, etiquetas) incentivan signos de decodificación rápida y estéticas legibles en el scroll (Burgess & Green, 2018; Bishop, 2019). En términos de “sociedad de plataforma”, la arquitectura técnica y económica organiza jerarquías de circulación y valor de contenido (van Dijck et al., 2018). Por ello, la nación puede volverse “plantilla” de alta circulación, pero también puede ser el lugar donde se intensifica una fricción performativa que usa esa misma legibilidad para desplazar sentidos (Couldry & Mejias, 2019; Gillespie, 2018).

El marco teórico articula tres ejes para interpretar las operaciones del corpus. El primero define la nación como sistema de representación disputado: los signos nacionales no “significan” por sí mismos, sino por su inserción en relatos y marcos institucionales de reconocimiento (Bhabha, 1990; Hall, 1997). En el ciclo del Estado Plurinacional, ese marco se reconfigura al ampliar símbolos y gramáticas de ciudadanía,

lo que vuelve pertinente observar cómo las obras digitales reproducen o tensionan esa reconfiguración en su circulación pública (Postero, 2017; Schavelzon, 2012).

El segundo eje trabaja la identidad como práctica encarnada: la nación se hace cuerpo (gesto, vestuario, proximidad) y se hace voz (registro, acento, lengua), y, por tanto, circula también como afecto social (Ahmed, 2014; Butler, 1993). Este eje permite interpretar escenas no solo como “representación de Bolivia”, sino como posicionamientos: quién enuncia, desde dónde y con qué autoridad sensible. Además, aporta herramientas para leer el desplazamiento del archivo al repertorio: el contraste entre el signo como protocolo y el signo como acción viva (Schechner, 2002/2013).

El tercer eje conceptualiza la plataforma como condición formal del sentido. Las obras no “se suben” a YouTube: se producen para circular en un entorno donde la recomendación, la legibilidad y el paratexto moldean el valor del signo (Burgess & Green, 2018; van Dijck et al., 2018). Desde este marco, el análisis distingue entre operaciones que confirman el código estatal (reproducción), las que cambian su función o uso (resignificación), las que introducen fricción (tensión) y las que sobrepasan el marco estatal sin resolverse en aceptación/rechazo (desborde/ambivalencia) (Hall, 1997; Sapiencia Lanza, 2025).

III. Metodología

La investigación se desarrolló con un diseño cualitativo de orientación interpretativa-crítica, adecuado para reconstruir cómo se producen sentidos de identidad nacional en videoclips bolivianos publicados en YouTube durante el ciclo 2006-2025 (Denzin & Lincoln, 2005; Guba & Lincoln, 1994). El universo empírico se delimitó a obras disponibles con acceso abierto en la plataforma que activan referencias a “Bolivia” en códigos visuales, sonoros, verbales o paratextuales (título, descripción, etiquetas).

El corpus matriz de la investigación reunió 17 videoclips mediante muestreo intencional-teórico por máxima variación (género musical, escena, periodo, localización y modos de inscripción de “Bolivia”) hasta la saturación analítica. Para este artículo se seleccionó un minicorpus de cinco videoclips por contraste, con dos criterios centrales: (a) capacidad de representar operaciones distintas sobre el repertorio estatal —reproducción, tensión/ambivalencia y resignificación— y (b) legibilidad suficiente para discutir el rol de la plataforma en la jerarquización de signos. El minicorpus está compuesto por: *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022), *La Cumbia Boliviana* (Bonny Lovy, 2021), *Boliviano Maldito* (Sekakibo, 2025), *Chamakatsartasiry* (Saliendo de la Oscuridad), de Wayne Rap (Hip Hop Bolivia, 2013) y *Pa mi Bolivia* (C Jota, 2024).

La unidad de análisis es el videoclip y la subunidad analítica es la escena (SC). Para cada obra se construyó una matriz semiótico-multimodal por escenas (imagen/sonido/texto) con timecodes, registrando espacio, cuerpos, vestuario, color, encuadre y montaje, junto con timbre, instrumentación, textura de mezcla, voz, acento y lengua

(Ochoa Gautier, 2014; Vernallis, 2004). A partir de esa lectura, cada escena recibe un veredicto operativo respecto del repertorio estatal plurinacional: reproduce (confirma el código), resignifica (cambia su función), tensiona (introduce fricción) o desborda/queda ambivalente (excede el marco sin resolverse en adhesión/rechazo) (Hall, 1997; Sapiencia Lanza, 2025).

La triangulación se realizó con (a) entrevistas semiestructuradas a seis artistas vinculados al corpus y (b) un conjunto acotado de materiales estatales del ciclo plurinacional para fijar una línea de base del repertorio (incluida la Constitución Política del Estado [CPE] de 2009). La validez interpretativa se sostuvo en trazabilidad empírica (anclajes por escena, paratextos y citas breves) y coherencia comparativa entre obras.

IV. Hallazgos

El análisis comparativo del minicorpus confirma que el repertorio estatal plurinacional no opera como plantilla única, sino como un campo de signos reactivados en operaciones diferenciadas: hay clips que estabilizan la nación como emblema celebratorio; otros que introducen fricción afectiva y corporal dentro del mismo cuadro patriótico; y otros que desplazan el signo del protocolo hacia el uso, convirtiéndolo en práctica situada. En términos de circulación digital, estas operaciones están atravesadas por gramáticas de plataforma: la legibilidad en miniatura, el gancho inicial y la disponibilidad de íconos rápidos favorecen ciertos emblemas y narrativas, lo que puede empujar hacia cliché o, por el contrario, ser explotado como táctica para tensionar el repertorio (Bishop, 2019; Burgess & Green, 2018; van Dijck et al., 2018).

IV.1. Línea de base estatal

Antes de contrastar el minicorpus artístico, el artículo fija una línea de base a partir del corpus documental estatal analizado. En la CPE (2009), el Estado se define como “Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario” y se instituye un mapa ampliado de sujetos legítimos (naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas), junto con nociones articuladoras como Vivir Bien (CPE, 2009). No obstante, la institucionalización de la pluralidad no elimina jerarquías: el castellano conserva una función normativa y la diversidad se ordena dentro de un marco estatal que busca unidad (Bourdieu, 1991; Postero, 2017; Schavelzon, 2012).

El discurso internacional atribuido a Evo Morales ante el Foro Permanente de la ONU refuerza un horizonte moral de nación que vincula descolonización, derechos indígenas y defensa del planeta (Morales Ayma, 2018). En paralelo, el repertorio audiovisual estatal —el *spot Unidos hacia el Bicentenario de Bolivia* (Bolivia, 2022b), el *Manifiesto Marca País* (Marca Bolivia, 2017) y el *spot preventivo Vivamos el Carnaval con alegría y libres de violencia* (Bolivia, 2022a)— produce una Bolivia panorámica: mosaicos de paisajes (altiplano, valles, Amazonía), diversidad de cuerpos y emoción regulada de orgullo, narrados en castellano estándar con bolivianismos dosificados. En términos de

afectos, se trata de una sentimentalización que neutraliza antagonismos y estabiliza un “nosotros” celebrable (Ahmed, 2014; Hall, 1997).

Esta línea de base es clave para interpretar los videoclips: cuando estos reproducen emblemas, pueden estar continuando la dramaturgia estatal; cuando tensionan o resignifican, no necesariamente abandonan símbolos, sino que alteran la escena de enunciación (cuerpo, barrio, timbre, lengua) y el régimen de circulación (plataforma) en que esos símbolos adquieren valor (Bishop, 2019; van Dijck et al., 2018).

En términos empíricos, esa línea de base estatal se reconoce con nitidez en los materiales analizados. En la CPE de 2009, la plurinacionalidad no aparece solo como fórmula jurídica: el preámbulo articula “Madre Tierra”, luchas indígenas anticoloniales, guerras del agua y de octubre, y memoria de mártires como fundamento de una refundación nacional. En el discurso de Evo Morales ante el Foro Permanente de la ONU, el “nosotros” indígena se proyecta a escala global mediante expresiones que enlazan “500 años de resistencia”, toma del poder y defensa de la Pachamama, desplazando al sujeto indígena del lugar de emblema cultural al de sujeto político soberano. En el plano audiovisual, el *spot Unidos hacia el Bicentenario de Bolivia* (Bolivia, 2022b) alterna paisajes andinos, amazónicos y de valle con escenas urbanas y una galería de rostros indígenas, mestizos y afrodescendientes, mientras una voz en castellano estándar convoca a “las bolivianas y los bolivianos” hacia un horizonte de unidad y futuro. El manifiesto *Bolivia, Corazón del Sur* refuerza esa lógica con fórmulas de orgullo consensual y bolivianismos dosificados —“guaguas”, “damos yapa”, “echamos el primer chorrito a la tierra”—, y el *spot* del Carnaval (Bolivia, 2022a) encuadra bordados, máscaras, bombos y la Virgen del Socavón bajo un jingle que regula la alegría festiva con un mensaje preventivo contra la violencia.

Esta tabla sintetiza la lógica operativa del dispositivo: el análisis no busca describir signos aislados, sino observar cómo cada eje contribuye a un veredicto (reproduce/resignifica/tensiona/desborde) y cómo esa contribución cambia según el soporte (*spot* estatal vs videoclip en plataforma, Tabla 1).

Tabla 1
Ejes de análisis y ejemplos de lectura multimodal (síntesis)

Eje	Indicadores	Ejemplo (minicorpus)	Ejemplo (documento estatal)
Repertorios y símbolos	Banderas, wiphala, paisajes, textiles, archivo folklórico	Tricolor + archivo de danzas en <i>Yankee Llokalla</i>	Mosaico de paisajes en el <i>spot Unidos hacia el Bicentenario</i>
Lengua y voz	Castellano estándar, acentos, bolivianismos, primera persona plural	Voz rap situada en <i>Chamakak Sartasiry</i>	Voz en off en castellano con bolivianismos en <i>Manifiesto Marca País</i>

Timbre y auralidad	Charango/vientos, textura de mezcla, <i>roove</i> , ostinatos	Vientos/charango sostienen <i>roove</i> en <i>Yankee Llokalla</i>	Jingle y música de fiesta como envoltorio en el spot <i>Vivamos el Carnaval con alegría y libres de violencia</i>
Cuerpo y performance	Gestos, vestuario, proximidad, coreografía, acción	Intérprete arrastrado en <i>Boliviano Maldito</i>	Galería de rostros diversos en el spot <i>Unidos hacia el Bicentenario de Bolivia</i>
Afectos	Orgullo, nostalgia, provocación, herida, humor	Ambivalencia orgullo/herida en <i>Boliviano Maldito</i>	Orgullo regulado y armonía en <i>Manifiesto Marca País</i>
Forma-plataforma	Paratextos, legibilidad rápida, estética de <i>feed</i> , viralidad	Cliché de país como gancho en <i>La Cumbia Boliviana</i>	Lógica de <i>broadcasting</i> y <i>spot</i> breve en campaña estatal

Fuente: Elaboración propia.

IV.2. Reproducción: el emblema como atajo

En *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022) y *La Cumbia Boliviana* (Bonny Lovy, 2021) predomina una lógica de alta legibilidad nacional: el emblema aparece como condensación inmediata del “nosotros” y funciona como acceso rápido a pertenencia. En el primer caso, el videoclip activa un imaginario patriótico clásico (bandera, archivo de bailes, interiores decorados “típicos”) que enmarca la enunciación del rap como telón cívico, reforzando orgullo identitario y continuidad ritual (Anderson, 1983; Hobsbawm & Ranger, 1983). En el segundo caso, la gramática pop enfatiza el emblema como espectáculo: el saco inspirado en los Colorados de Bolivia y la bandera enmarcada refuerzan una épica celebratoria de fácil circulación, coherente con la lógica de reconocimiento instantáneo que tiende a premiar la plataforma (Burgess & Green, 2018). Ambos clips muestran que la nación puede ser tratada como ícono estabilizador: no se discute su sentido; se confirma y se exhibe como superficie celebratoria (Hall, 1997).

La investigación permite precisar mejor esa reproducción a nivel de escena. En *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022), el montaje intercala archivo de danzas con planos de la tricolor en campo abierto e interiores “típicos”, mientras el rapero aparece con chullo y lentes en primer plano, produciendo una fricción menor entre imaginarios globales del hip hop y repertorios patrióticos bolivianos. En *La Cumbia Boliviana* (Bonny Lovy, 2021), en cambio, la cámara insiste en la secuencia rostro-coreografía-luz: banderas y sacos “históricos” funcionan como *props* brillantes que adhieren la nación al cuerpo-estrella. La diferencia formal importa: en MannY912 el orgullo se apoya en archivo, paisaje y signo; en Bonny Lovy, en coreografía, espectáculo y aura pop. Sin embargo, en ambos casos la lectura preferente se mantiene estable, porque el símbolo sigue operando como acceso inmediato al reconocimiento.

No obstante, la reproducción no implica ausencia total de agencia autoral. En *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022), ciertos elementos introducen desplazamientos parciales: cuando el repertorio “típico-estatal” pasa a manos del sujeto rapero (chullo, charango,

archivo folklórico reencuadrado), se insinúa una reapropiación que no desarma el marco patriótico, pero lo reubica, como afirmo, en una enunciación juvenil y migrante. Esta zona intermedia sugiere que la reproducción puede coexistir con relecturas menores sin abandonar la función principal: estabilizar el signo nacional como emblema compartible y de rápida decodificación (Bhabha, 1994; van Dijck et al., 2018).

En ambos casos de reproducción, el videoclip opera como pedagogía afectiva: la acumulación de emblemas busca producir orgullo antes que debate. *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022) trabaja con archivo y solemnidad; *La Cumbia Boliviana* (Bonny Lovy, 2021) plastifica el emblema para el escenario pop. La diferencia de gramática no altera el efecto central: el símbolo funciona como atajo de pertenencia y como tradición ritualizada que se repite para sostener una comunidad imaginada (Anderson, 1983; Hobsbawm & Ranger, 1983). Esa repetición se vuelve especialmente eficaz en plataformas, donde la lectura rápida premia signos de alta decodificación (Bishop, 2019; van Dijck et al., 2018).

En el plano sonoro, la reproducción no equivale a ausencia de mezcla, pero sí tiende a estabilizar una “firma” nacional sin conflicto: los timbres andinos pueden aparecer como certificación (sello) o como estructura. La investigación observa que en *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022) los vientos y el charango sostienen el *groove* (ritmo, fluidez), lo que desplaza la lectura hacia una hibridez más exigente que el mero adorno (García Canclini, 1990; Turino, 2008). Sin embargo, cuando esa firma se acopla a un marco iconográfico cerrado, su potencia crítica se reduce: el sonido refuerza el consenso. El análisis se apoya en la idea de que los significados musicales se producen por códigos compartidos de escucha, no solo por un inventario visual (Ochoa Gautier, 2014; Tagg, 2012).

Este polo reproduce, además, un tono de nación “exportable” que se asemeja a la dramaturgia estatal: mosaicos de paisajes, cuerpos diversos y emoción regulada de orgullo. Mientras los anuncios institucionales encuadran la diversidad como armonía sin antagonismo (Bolivia, 2022b), los videoclips pop trasladan esa armonía al star text (construcción pública, mediática y narrativa de una celebridad): vestuario, coreografía y color convierten la nación en performance de espectáculo. El efecto es una continuidad discursiva entre Estado y mercado musical: ambos obtienen valor cuando la nación se vuelve un signo rápido, celebrable y circulable (Hall, 1997; Marca Bolivia, 2017).

La triangulación con entrevistas refuerza esta lectura. MannY912 afirma que vivir en Estados Unidos le hace “extrañar bastante” su patria y que, “a través del arte”, la recuerda, la vive y la encarna; además, declara su interés en construir “una imagen de Bolivia para el mundo” y para la “huella de Internet”. Esa formulación ayuda a leer *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022) no solo como clip celebratorio, sino como curaduría afectiva de país para la circulación transnacional: la obra organiza orgullo, nostalgia y pedagogía icónica a la vez. El caso de Bonny Lovy, por su parte, empuja la nación hacia

una marca-país festiva: el emblema no se problematiza, se glamuriza. Empíricamente, eso se traduce en una reproducción eficaz del vínculo afectivo inmediato con Bolivia, antes que en una relectura crítica del repertorio.

En *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022), además, el efecto de reproducción se intensifica por el paratexto y por la explicitación autoral de “mostrar Bolivia para el mundo”, lo que alinea la obra con la lógica de marca y de diplomacia cultural que recorre el repertorio estatal (Marca Bolivia, 2017). La obra no niega la mezcla; más bien, la encuadra en un marco patriótico que busca adhesión. En *La Cumbia Boliviana* (Bonny Lovy, 2021), el emblema se vuelve superficie pop: el traje tipo Colorados y la bandera enmarcada convierten historia militar en *glamour* musical, reforzando la nación como espectáculo.

El análisis permite también ubicar la reproducción como una estrategia de legibilidad: la escena se construye para que el signo sea decodificable en segundos. En *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022), el montaje intercala archivo de danzas, tricolor en campo abierto e interiores “típicos”, componiendo una escena pedagógica que conduce a adhesión más que a negociación (Hall, 1997). Esta operación actualiza una continuidad ritual: la reiteración icónica produce pertenencia antes que duda (Anderson, 1983; Hobsbawm & Ranger, 1983). En términos de plataforma, la acumulación de emblemas funciona como ‘gancho’ identitario: simplifica el acceso al significado y reduce la fricción interpretativa (Burgess & Green, 2018).

Esta economía de visibilidad ayuda a explicar por qué, aun con la ampliación simbólica del ciclo plurinacional, ciertos signos circulan con mayor fuerza que otros. La investigación permite apreciar que la tricolor aparece como emblema dominante y la wiphala con menor frecuencia; símbolos cooficiales como la kantuta y el patujú casi no aparecen. El artículo interpreta esta distribución como efecto combinado de tradición escolar y legibilidad algorítmica: afirmo que lo que se reconoce rápido tiende a repetirse y a consolidarse como “Bolivia” en *feed* (flujo continuo de contenido — publicaciones, fotos, videos o noticias— que aparece en la pantalla principal de una aplicación o red social) (Rivera Cusicanqui, 2018; van Dijck et al., 2018).

IV.3. Tensión: fricción en el cuadro patriótico

Boliviano Maldito (Sekakibo, 2025) introduce una operación distinta: convoca el repertorio patriótico, pero lo vuelve incómodo mediante una acción corporal que contradice el decorado solemne. En la serie comparativa descrita en esta investigación, el videoclip instala una escenografía de protocolo (bandera monumental, alfombra roja, uniformes) que asegura legibilidad “oficial”, mientras que una acción física produce una lectura ambivalente al erosionar la épica desde el cuerpo. Esta fricción convierte al emblema en campo de disputa afectiva: el orgullo no desaparece, pero se mezcla con asfixia, urgencia y desgaste, produciendo un sentido que ya no cabe en la celebración lineal (Ahmed, 2014; Butler, 1993). La nación se hace sensible como tensión: el símbolo permanece, pero su función cambia.

La evidencia de escena permite describir mejor esa fricción. En *Boliviano Maldito*, el dispositivo no se agota en la presencia de la bandera monumental y la alfombra roja: se registra también el traje de Colorados, maquillaje rojo-amarillo y cabello verde, de modo que la tricolor no solo aparece como fondo sino que pasa al cuerpo y a la piel. La acción repetida de ser arrastrado hacia atrás rompe el heroísmo sugerido por el decorado y vuelve el rito una forma de desgaste. En *Pa mi Bolivia* (C Jota, 2024), la desprotocolización opera de otra manera: la bandera se vuelve polera de selección, bandana tricolor, mano levantada en la esquina y cámara cercana que “respira” con el coro barrial. Allí el orgullo no desaparece, pero se desplaza hacia una proximidad cotidiana que ya no depende del telón cívico, sino del ritmo corporal del barrio.

Un movimiento semejante —aunque menos dramático— aparece en *Pa mi Bolivia* (C Jota, 2024), donde la bandera y la iconografía nacional se territorializan hacia lo cotidiano, pero el videoclip oscila entre apropiación situada y formatos de marca-país. En el gradiente de la investigación, esta conversión del signo se mantiene en una zona intermedia: el emblema deja el protocolo y entra al barrio, pero su puesta en escena conserva recursos de legibilidad celebratoria compatibles con gramáticas de circulación digital (Burgess & Green, 2018). En ambos casos, la ambivalencia no se interpreta como “inconsistencia”, sino como efecto de una negociación simultánea: el videoclip trabaja con el repertorio estatal (porque es reconocible) y, a la vez, busca reescribirlo desde el cuerpo y la escena situada (Bhabha, 1994; Hall, 1997).

La ambivalencia se vuelve legible como choque entre cuadro y gesto: el decorado invita a una lectura preferente, mientras que el cuerpo introduce una lectura alternativa que no se resuelve en rechazo frontal. Esta torsión coincide con la noción de ambivalencia cultural en la narración nacional: el signo puede sostener simultáneamente adhesión y crítica (Bhabha, 1994). En *Boliviano Maldito*, el rito se cumple para ser desajustado: la forma ceremonial permanece mientras el contenido se desgasta, activando una tensión entre orgullo y asfixia (Butler, 1993; Hobsbawm & Ranger, 1983).

La investigación triangula esta lectura con la declaración autoral: el intérprete identifica un “patriotismo militar” que “se va destruyendo a la hora del arte” (Sekakibo, comunicación personal, 20 de agosto de 2025). Ese enunciado no funciona como prueba final, pero sí como anclaje para leer la escena como política afectiva: la nación deja de ser superficie luminosa y se vuelve materia de incomodidad. En términos de afectos, lo nacional opera como economía de emociones que puede circular como orgullo regulado o como herida (Ahmed, 2014). En plataforma, esta ambivalencia produce un efecto doble: la iconografía asegura legibilidad; la performance abre fricción dentro de esa misma legibilidad (Bishop, 2019).

Las entrevistas afinan todavía más el veredicto ambivalente. Sekakibo describe su proyecto como “controversial y disruptivo” y declara que busca “choquear a las audiencias” con una propuesta “súper boliviana”, pero lo suficientemente extraña

como para descolocar al público local. En otro momento nombra directamente el núcleo de la operación: ese “patriotismo militar” que “se va destruyendo a la hora del arte”. Esto permite leer *Boliviano Maldito* (Sekakibo, 2025) no como un gesto antipatriótico simple, sino como una apropiación deliberada del repertorio nacional para volver visible su incomodidad. En el caso de *Pa mi Bolivia* (C Jota, 2024), se sugiere una lógica distinta: la comunidad imaginada no se construye desde monumentalidad ni ceremonia, sino desde microescenas de barrio —micro, canchita, esquina, respiración colectiva— que territorializan el emblema en la vida cotidiana oriental.

En la canción *Pa mi Bolivia* (C Jota, 2024), se refuerza este punto: al bajar la tricolor a la canchita y a la esquina, el emblema se territorializa y se vuelve cotidiano, lo que abre un potencial resignificante. Sin embargo, el videoclip incorpora también un mosaico de paisajes departamentales que se aproxima a la lógica turística de la marca-país, asegurando decodificación rápida. El veredicto ambivalente deriva de esa doble estrategia: práctica situada y cliché premiado por el circuito digital (Anderson, 1983; Burgess & Green, 2018).

En este punto, la ambivalencia también permite leer el conflicto entre nación y mercado de escucha. Cuando una obra incomoda, la plataforma puede amplificarla por viralidad, pero también producir rechazo local. La investigación registra esa tensión en la recepción de Sekakibo, donde el odio local y la fascinación externa conviven como lecturas simultáneas del mismo signo nacional.

En *Boliviano Maldito*, se describe una escena clave: la escenografía ceremonial (bandera monumental, alfombra roja, uniformes) asegura una lectura patriótica, pero el intérprete es arrastrado hacia atrás de forma reiterada, quebrando el heroísmo convocado por el decorado. El gesto instala un intervalo entre lo que el encuadre invita a leer y lo que el cuerpo ejecuta; allí se produce la ambivalencia como choque de códigos (Hall, 1997). En lugar de negar el emblema, la obra lo vuelve una materia incómoda: la nación aparece como rito que se cumple mientras se deteriora, produciendo fricción afectiva (Ahmed, 2014; Butler, 1993).

Esta fricción puede leerse como crítica a una nación militarizada y solemne que el Estado performa en ceremonias y *spots*, pero que en plataforma se vuelve susceptible a la parodia, el exceso o la incomodidad. El contraste con el *spot Unidos hacia el Bicentenario* (Bolivia, 2022b) que estetiza la diversidad como armonía, permite situar la ruptura: el videoclip conserva el decorado, pero invierte su sentido al mostrar desgaste y arrastre (Bolivia, 2022b). Así, la ambivalencia no es indecisión: es un modo de disputar el signo sin abandonarlo.

IV.4. Resignificación: del protocolo al uso

En *Chamakát Sartasiry* (Saliendo de la Oscuridad), de Wayna Rap (Hip Hop Bolivia, 2013) se consolida la operación de resignificación por una conversión del signo: el repertorio

nacional deja de funcionar como decorado y pasa a operar como uso situado. La obra articula una convivencia no-fusionada entre hip hop noventero, chullo (gorro tradicional andino), bandera y altiplano en blanco y negro; el montaje evita que esos registros se “suelden” en una síntesis armoniosa. En su lugar, se instala una fricción productiva que puede leerse como presencia ch’ixi, donde cada registro mantiene su densidad sin diluirse en un “mestizaje estético” pacificado (Rivera Cusicanqui, 2018). En esa composición, la hibridez no actúa como suma ornamental, sino como articulación que reordena jerarquías: lo andino no aparece como souvenir, sino como agencia sensible (García Canclini, 1990).

Aquí conviene reforzar la descripción empírica de la escena. En *Chamakat Sartasiry* (Hip Hop Bolivia, 2013), la resignificación no se produce solo por la coexistencia abstracta entre hip hop y emblemas nacionales, sino por una composición concreta: chullo, bandera y altiplano en blanco y negro conviven sin fundirse en una síntesis decorativa, mientras el timbre andino y la voz rap ordenan la escena desde un registro “plebeyo” y territorial. La cámara no monumentaliza; acompaña una presencia situada. El cuerpo, el acento y el gesto materializan la pertenencia, de modo que la bandera deja de validar una postal turística y pasa a sostener una voz que interpela desde abajo. La investigación conecta esta operación con trayectorias autorales del rap boliviano que nacen en plazas, canchas y circuitos de calle, es decir, en escenas donde la autoridad no proviene del protocolo, sino del cuerpo puesto en circulación.

La resignificación se produce, además, por la dimensión sonora y corporal. El timbre andino y la voz rap no acompañan “lo boliviano” como fondo; lo vuelven eje de enunciación, situando la nación en un registro plebeyo y territorial (Ochoa Gautier, 2014; Stobart, 2006; Turino, 2008). La bandera, en este caso, deja de legitimar una postal cívica o turística y pasa a sostener una voz situada que interpela al Estado desde abajo, desplazando el emblema del protocolo hacia la práctica (Hall, 1997; Postero, 2017). En términos operativos, el signo se resignifica porque cambia de función: de marca ceremonial a soporte de una nación en acto.

IV.5. Síntesis: el gradiente

Leídos en conjunto, los cinco casos del minicorpus dibujan un gradiente coherente con la proposición del estudio *La Cumbia Boliviana* (Bonny Lovy, 2021) y *Yankee Llokalla* (MannY912, 2022) tienden a estabilizar el emblema como camino rápido de pertenencia, privilegiando legibilidad y consenso (Anderson, 1983; Hobsbawm & Ranger, 1983). En el centro, *Boliviano Maldito* (Sekakibo, 2025) vuelve ambigua la épica al introducir fricción corporal dentro del decorado solemne, y *Pa mi Bolivia* (C Jota, 2024) se mueve en una zona intermedia al combinar apropiación territorial con recursos de marca-país compatibles con circulación digital (Bhabha, 1994; Bishop, 2019). En el otro extremo, *Chamakat Sartasiry* (Hip Hop Bolivia, 2013) desplaza la ceremonia hacia el uso y empuja el veredicto hacia la resignificación, al convertir el signo en práctica situada (García Canclini, 1990; Rivera Cusicanqui, 2018). Esta serie confirma que la

identidad nacional en plataforma se organiza por lecturas múltiples y por disputas de encuadre: lo indígena y lo estatal pueden circular como cliché o como agencia según cómo se articulen cuerpo, sonido y montaje (Hall, 1997; Sapiencia Lanza, 2025).

Una consecuencia comparativa del gradiente es la jerarquía interna del repertorio: la tricolor aparece como emblema dominante, mientras símbolos cooficiales como la kantuta y el patujú casi no circulan en el corpus artístico, lo cual sugiere que la plataforma refuerza signos de decodificación inmediata y desplaza otros menos reconocibles en el *feed* (Van Dijck et al., 2018). La identidad se estabiliza, así, por economía de visibilidad: no todo lo oficial se vuelve igualmente circulable.

Además, la triangulación con documentos estatales permite matizar la idea de “alineación”: incluso cuando los videoclips reproducen emblemas, cambian la escena de enunciación. Allí donde los *spots* estatales construyen una unidad armoniosa (mosaicos de paisajes y cuerpos), los videoclips insertan territorio, barrio, escena musical y registros juveniles, alterando el modo de sentir la nación, aunque mantengan signos similares (Bolivia, 2022b; Marca Bolivia, 2017).

Se aporta, además, un dato empírico importante para esta síntesis: en el corpus de 17 obras, la tricolor aparece como emblema dominante, mientras que la wiphala solo tiene presencia visible en dos títulos y símbolos cooficiales como la kantuta y el patujú no aparecen en las obras analizadas; la escarapela asoma solo una vez, precisamente en *Boliviano Maldito*, integrada a un dispositivo crítico del patriotismo militar. Esta distribución no es menor: sugiere que, incluso después de la ampliación simbólica del Estado Plurinacional, la circulación digital sigue privilegiando signos de reconocimiento inmediato. En otras palabras, la plataforma no distribuye homogéneamente el repertorio estatal, sino que consolida una jerarquía interna donde algunos emblemas son mucho más legibles, compartibles y rentables que otros (Tabla 2).

Tabla 2
Jerarquía de símbolos nacionales en corpus estatal y minicorpus (síntesis cualitativa)

Símbolo / repertorio	Corpus estatal	Minicorpus	Observación
Tricolor	Alta	Alta	Emblema dominante y de decodificación rápida; se usa como atajo de pertenencia.
Wiphala	Alta/Media	Baja	Mayor presencia estatal; menor circulación en videoclips del minicorpus.
Paisaje-postal (Illimani/altiplano/Amazonía)	Alta	Media	El Estado produce mosaicos panorámicos; los videoclips seleccionan fragmentos compatibles con la narrativa.

Pollera / cholita	Media/Alta	Media	Figura central en repertorio plurinacional y en algunas obras; cambia su función según performance.
Fiesta / Carnaval	Alta	Media/Alta	El Estado la moviliza como patrimonio y prevención; artistas la usan como orgullo o como escena situada.
Kantuta / patujú	Media (cooficial)	Muy baja	Símbolos cooficiales casi ausentes en minicorpus (Sapiencia Lanza, 2025).
Escarapela	Media (ritual escolar)	Muy baja	Presencia marginal; aparece asociada a lecturas melancólicas/conflictivas (Sapiencia Lanza, 2025).

Fuente: Elaboración propia.

La tabla no pretende cuantificar exhaustivamente, sino sintetizar la tendencia principal: la plataforma refuerza una jerarquía interna del repertorio, privilegiando signos de alta legibilidad y desplazando otros que requieren contexto o pedagogía cívica para ser reconocidos (van Dijck et al., 2018).

V. Discusión

Este artículo dialoga con antecedentes importantes que ya habían vinculado música, identidad y bolivianidad, aunque desde recortes distintos. Mauricio Sánchez Patzy (2017) mostró que la música popular en Bolivia constituye un campo de pugnas por la identidad social y nacional, desplazando su análisis del registro puramente folklórico hacia una lectura sociológica e histórica. Gilka Wara Céspedes (1993), por su parte, estudió la música de Los Kjarkas como elaboración de una identidad boliviana a través de géneros como el huayño, la saya y el chuntunqui (expresiones musicales andinas), es decir, desde un conjunto emblemático y desde la pregunta por la representación musical de la nación. Henry Stobart (2006), finalmente, examinó la producción de videoclips musicales indígenas en los Andes bolivianos, atendiendo a sus condiciones de producción digital, a la relación entre creatividad y comunidad y a la manera en que estos videos participan en circuitos culturales más amplios.

Sin embargo, esos trabajos abordaron el problema desde perspectivas diferentes de la de esta investigación: la sociología histórica de la música popular, el análisis de un grupo canónico y la etnografía de la producción audiovisual indígena. El aporte específico de esta investigación consiste en desplazar la discusión hacia la videomúsica boliviana en YouTube durante el ciclo 2006-2025 y leerla comparativamente como ensamblaje de imagen, sonido, cuerpo y paratexto, triangulado además con entrevistas y con documentos estatales del repertorio plurinacional. Desde esa perspectiva, la investigación llena tres vacíos principales. Primero, muestra que la nación en videoclips no se juega solo en iconografías como la bandera, el paisaje o la vestimenta, sino también en la auralidad, el timbre y la performance vocal como tecnologías de pertenencia (Butler, 1993; Ochoa Gautier, 2014). Segundo, incorpora la plataforma

como condición formal del sentido: la visibilidad no es un simple canal, sino un régimen que jerarquiza signos, premia formatos de alta legibilidad y produce ambivalencias entre nación-marca y fricción crítica (Burgess & Green, 2018; Gillespie, 2018; van Dijck et al., 2018). Tercero, propone un gradiente operativo —reproducción, resignificación, tensión y desborde/ambivalencia— para describir cómo los videoclips dialogan con el repertorio estatal sin reducir esa relación a adhesión o rechazo.

En diálogo con el ciclo del Estado Plurinacional, los hallazgos sugieren que el repertorio estatal funciona como campo de fuerzas más que como guion cerrado. En algunos clips, el canon se reproduce sin fricciones, como consenso festivo; en otros, se convoca para ser desgastado desde el cuerpo, produciendo tensión o ambivalencia; y en otros se desplaza hacia la práctica territorial, donde el signo se vuelve soporte de una nación plebeya en acto (Goodale, 2019; Postero, 2017; Schavelzon, 2012). Esta lectura permite discutir con perspectivas que reducen la disputa a una lógica binaria de adhesión o rechazo: la plataforma favorece la circulación de clichés, pero también puede ser usada como táctica para introducir fricción dentro de esa misma legibilidad (Bhabha, 1994; Bishop, 2019).

En términos más amplios, los hallazgos dialogan con enfoques que entienden la plurinacionalidad como performance estatal: un proyecto que no solo legisla símbolos, sino que los escenifica en repertorios audiovisuales, campañas y discursos (Postero, 2017; Schavelzon, 2012). El corpus sugiere que ese proyecto es reescrito en la cultura de plataformas: los signos se vuelven recursos disponibles para públicos múltiples y transnacionales, incluyendo diásporas y audiencias externas que interpretan la bolivianidad desde marcos propios (Appadurai, 1996; Gilroy, 1993). Esta condición explica por qué la disputa por “lo boliviano” no se resuelve en el Estado: circula como régimen de lectura abierto, expuesto a fascinación, rechazo o apropiación.

En el plano práctico, el gradiente identificado tiene consecuencias tanto para las políticas culturales como para la industria musical. Si el Estado promueve orgullo por repertorio y marca-país, los videoclips muestran que ese orgullo compite con mercados de escucha, algoritmos y lógicas de prestigio. La disputa por la nación se cruza, así, con disputas por legitimidad cultural: qué suena como “auténtico”, qué cuerpos tienen autoridad y qué repertorios ganan visibilidad (Bourdieu, 1991; Goodale, 2019). Un hallazgo transversal es la jerarquización diferencial de símbolos: la tricolor se consolida como emblema dominante, la wiphala aparece con menor frecuencia y los símbolos cooficiales —kantuta y patujú— casi no circulan en el corpus artístico. Afirmando que distribución sugiere que la plataforma refuerza repertorios de reconocimiento inmediato y contribuye a sostener jerarquías internas del archivo nacional, aun cuando el Estado declare pluralidad simbólica (Rivera Cusicanqui, 2018; van Dijck et al., 2018).

Esta economía de visibilidad implica también un régimen de curaduría y moderación: las plataformas ordenan contenidos y establecen condiciones de circulación que no dependen solo del autor. Incluso sin censura explícita, la recomendación y la

retención funcionan como filtros que premian determinadas estéticas de nación y relegan otras, especialmente cuando requieren más contexto para ser comprendidas (Bishop, 2019; Gillespie, 2018). En ese sentido, la plurinacionalidad funciona como archivo normativo y como repertorio performativo: se declara en la CPE y en los discursos oficiales y se escenifica en campañas audiovisuales; pero su circulación efectiva se rearticula en la plataforma, donde signos, lenguas y cuerpos compiten por atención. La disputa por la descolonización y “Vivir Bien” no desaparece: se traduce en estética, en timbre y en régimen de visibilidad (CPE, 2009; Morales Ayma, 2018; Schavelzon, 2012).

Desde una lectura de hibridez y el *ch'ixi* (término acuñado por Rivera Cusicanqui, que significa coexistencia de opuestos que no se mezclan), la disputa no se reduce a “incluir” símbolos indígenas, sino a cómo se organizan jerárquicamente en escena. El repertorio estatal puede incorporar wiphala y bolivianismos, pero sin desplazar del todo la centralidad del castellano estándar y la armonía mestiza como ideal de nación; esta tensión ha sido discutida desde críticas a la folclorización y a la estetización de lo indígena (Bourdieu, 1991; Rivera Cusicanqui, 2018). En el minicorpus, las operaciones de resignificación aparecen cuando el signo no se incorpora como decoración, sino como registro pleno que altera la voz, el timbre y la corporalidad: allí la hibridez deja de ser marketing cultural y se vuelve una política de enunciación (García Canclini, 1990; Ochoa Gautier, 2014).

Este desplazamiento también afecta el tipo de comunidad imaginada que se produce. Cuando la nación se presenta como mosaico armónico, la emoción dominante es un orgullo regulado que busca consenso; cuando la nación se encarna en barrio, voz y timbre, emergen afectos más contradictorios, donde —afirmo— orgullo convive con herida, ironía o provocación (Ahmed, 2014). En términos de esfera pública, esto sugiere que el videoclip puede funcionar como microdispositivo de deliberación cultural no porque argumente como un ensayo, sino porque reorganiza lo sensible y disputa quién puede sentir y nombrar “Bolivia” en el espacio digital.

Un aporte específico de esta investigación consiste en conceptualizar el timbre como criterio de nación audible. En contextos andinos, instrumentos, texturas y modos de mezcla funcionan como marcas de memoria y pertenencia; por ello, la identidad no se agota en íconos visuales (Stobart, 2006; Turino, 2008). El análisis muestra que el timbre puede operar de dos formas: como sello ornamental de autenticidad o como estructura que organiza melodía, *groove* y afecto. Cuando el timbre organiza, habilita resignificación; cuando se limita a decorar, tiende a reforzar la nación como mercancía exportable (Ochoa Gautier, 2014; Tagg, 2012).

Esta distinción remite a la disputa por legitimidad cultural. En un mercado de escucha atravesado por jerarquías simbólicas, lo “auténtico” se define por criterios de prestigio, acceso y visibilidad (Bourdieu, 1991). Las plataformas intensifican

esa disputa: al premiar la retención y la reconocibilidad, pueden favorecer sonidos y signos estandarizados, pero también permitir que proyectos híbridos y experimentales encuentren públicos transnacionales (Bishop, 2019; van Dijck et al., 2018). Así, la nación en YouTube se juega simultáneamente en estética, economía política y circulación.

El eje forma-plataforma requiere, por tanto, ser tratado como dimensión constitutiva y no como contexto. En el corpus estatal, la forma tiende al *broadcasting: spots* breves que condensan nación en pocos segundos y que buscan consenso. En el corpus artístico, la plataforma introduce paratextos —título, descripción, etiquetas— y un régimen de recomendación que reordena qué escenas se vuelven visibles y qué signos se estabilizan como “Bolivia” para públicos diversos (Burgess & Green, 2018; van Dijck, 2013). Este punto se vincula con la noción de coautoría algorítmica: no se trata de que el algoritmo “decida” el contenido, sino de que condiciona incentivos y formas de legibilidad. En consecuencia, los artistas pueden reforzar clichés por estrategia de visibilidad o torcerlos para producir fricción dentro del mismo marco de reconocimiento (Bishop, 2019; Gillespie, 2018).

Este estudio presenta algunas limitaciones que deben ser reconocidas. En primer lugar, el corpus analizado responde a una lógica de contraste analítico y no busca ofrecer una representación exhaustiva de toda la videomúsica boliviana contemporánea. En segundo lugar, el trabajo privilegia el análisis multimodal de las obras, su triangulación con entrevistas y documentos estatales, pero no incorpora de manera sistemática dimensiones de recepción, tales como comentarios, métricas, trayectorias de recomendación o apropiaciones de los públicos. Del mismo modo, el foco puesto en YouTube deja fuera las especificidades formales y circulatorias de otras plataformas como TikTok o Instagram, donde los tiempos, formatos y modos de visibilidad pueden reconfigurar la relación entre música, imagen e identidad nacional. A partir de ello, futuras investigaciones podrían ampliar el corpus por regiones, géneros musicales, trayectorias migrantes y escenas locales; comparar operaciones identitarias entre plataformas; profundizar el análisis de recepción y circulación; y desarrollar con mayor detalle la dimensión sonora, especialmente en lo referido a timbre, voz, acento y mezcla, para comprender con mayor precisión cómo se disputa la nación boliviana en los entornos digitales contemporáneos.

VI. Conclusiones

El artículo sostiene que la videomúsica boliviana en YouTube (2006-2025) constituye un laboratorio contemporáneo de nación: un espacio donde el repertorio estatal plurinacional circula como archivo disponible y, al mismo tiempo, se reordena en operaciones multimodales (imagen, sonido, cuerpo y paratexto). En ese cruce, la plataforma no funciona como canal neutro, sino como gramática de visibilidad que condiciona qué signos se vuelven legibles y compartibles (van Dijck et al., 2018).

A partir del minicorpus comparativo, se identifican tres hallazgos clave. Primero, la tricolor y el repertorio icónico siguen siendo los signos dominantes de pertenencia y operan como atajo de reconocimiento en feed, mientras otros emblemas cooficiales circulan de forma marginal. Segundo, el protocolo estatal puede reescribirse desde el cuerpo: algunos videoclips convocan la solemnidad para confirmarla (reproducción), mientras otros la desgastan o la vuelven incómoda mediante fricción performativa (tensión/ambivalencia) (Ahmed, 2014; Butler, 1993). Tercero, la resignificación aparece cuando el signo cambia de función y se desplaza del ceremonial al uso situado, en especial cuando timbre y voz sostienen una enunciación territorial más que una postal de país (Ochoa Gautier, 2014; Rivera Cusicanqui, 2018).

Metodológicamente, el análisis por escenas con matriz imagen/sonido/texto permite sostener inferencias trazables y evitar lecturas totalizantes, mostrando que una misma obra puede combinar operaciones distintas a lo largo de su montaje (Vernallis, 2004). Futuras investigaciones pueden ampliar el corpus por regiones y géneros, incorporar un análisis sistemático de recepción (comentarios, *playlists*, recomendación) y comparar YouTube con TikTok/Instagram para precisar cómo la nación se reconfigura cuando cambian el formato y el régimen de visibilidad (Burgess & Green, 2018).

Referencias

- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* [La política cultural de la emoción]. Edinburgh University Press.
- Albó, X. (2002). *Pueblos indígenas en la política*. CIPCA.
- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* [Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo]. Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* [La modernidad en general: dimensiones culturales de la globalización]. University of Minnesota Press.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and narration* [Nación y narración]. Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture* [La ubicación de la cultura]. Routledge.
- Bishop, S. (2019). Managing visibility on YouTube: Algorithmic labor of “influencers” [Gestionar la visibilidad en YouTube: El trabajo algorítmico de los “influencers”]. <https://doi.org/10.1177/1461444818815684>
- Bolivia. (23 de febrero de 2022a). *Vivamos el Carnaval con alegría y libres de violencia*

- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness* [El Atlántico Negro: Modernidad y doble conciencia]. Verso.
- Goodale, M. (2019). *A revolution in fragments: Traversing scales of justice, ideology, and practice in Bolivia* [Una revolución en fragmentos: Recorriendo las escalas de justicia, ideología y práctica en Bolivia]. Duke University Press.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research [Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa]. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 105–117). SAGE.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices* [Representación: Representaciones culturales y prácticas de significación]. SAGE.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition* [La invención de la tradición]. Cambridge University Press.
- MannY912. (2022). *Yankee Llokalla* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mj1gsKB3O14>
- Marca Bolivia. (2017). *Manifiesto Marca País* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3a51j4HEXTE>
- Morales Ayma, E. (16 de abril de 2018). *Discurso del presidente del Estado Plurinacional de Bolivia. Evo Morales Ayma. Foro Permanente de las Naciones Unidas para los Derechos Indígenas*.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia* [Auditividad: Escucha y conocimiento en la Colombia del siglo XIX]. Duke University Press.
- Postero, N. (2017). *The Indigenous state: Race, politics, and performance in plurinational Bolivia* [El Estado indígena: raza, política y desempeño en la Bolivia plurinacional]. University of California Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Sánchez Patzy, M. (2017). *La ópera chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. Instituto Francés de Estudios Andinos; Plural Editores.
- Sapiencia Lanza, C. (2025). *Nación en disputa: Manifestaciones del discurso estatal en el arte digital emergente boliviano* [Tesis de grado, Universidad Católica Boliviana "San Pablo"].
- Schavelzon, S. (2012). *El nacimiento del Estado Plurinacional de Bolivia: Etnografía de*

una Asamblea Constituyente. CLACSO.

Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* [Estudios de desempeño: Una introducción] (3ª ed.). Routledge.

Sekakibo. (2025). [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hm40-afqOMg>

Stobart, H. (2006). *Music and the poetics of production in the Bolivian Andes* [La música y la poética de la producción en los Andes bolivianos]. Ashgate.

Stobart, H. (2011). Constructing community in the digital home studio: Carnival, creativity and indigenous music video production in the Bolivian Andes [Construyendo comunidad en el estudio doméstico digital: Carnaval, creatividad y producción de videos musicales indígenas en los Andes bolivianos.]. *Popular Music*, 30(2), 209–226. <https://doi.org/10.1017/S0261143011000031>

Tagg, P. (2012). *Music's meanings: A modern musicology for non-musos* [Los significados de la música: Una musicología moderna para no músicos]. The Mass Media Music Scholars' Press.

Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation* [La música como vida social: La política de la participación]. University of Chicago Press.

van Dijck, J. (2013). *The culture of connectivity: A critical history of social media* [La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales]. Oxford University Press.

van Dijck, J., Poell, T., & de Waal, M. (2018). *The platform society: Public values in a connective world* [La sociedad de plataformas: Valores públicos en un mundo conectado]. Oxford University Press.

Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: Aesthetics and cultural context* [La experiencia del videoclip: estética y contexto cultural]. Columbia University Press.

Hip Hop Bolivia. (2013). *WAYNA RAP - Chamakat Sartasiry "Saliendo de la Oscuridad"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nbNKIsBkE9E>

Zavaleta Mercado, R. (1986). *Lo nacional-popular en Bolivia*. Siglo XXI; Plural.

Sobre el autor: Camilo Sapiencia es licenciado en Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Sus principales áreas de interés se centran en los estudios de comunicación, cultura, música y construcción de identidades nacionales en entornos digitales. Actualmente desarrolla investigaciones sobre la

relación entre las plataformas digitales y las representaciones de la identidad boliviana en las producciones de artistas emergentes, así como sobre la videomúsica boliviana y los repertorios simbólicos del Estado Plurinacional. Ha participado en proyectos vinculados al marketing digital, la producción audiovisual y la creación artística. Entre sus trabajos destacan investigaciones sobre discursos identitarios en la música boliviana y el análisis de representaciones culturales en medios digitales. Su línea de investigación se orienta al estudio de la comunicación, la cultura visual, la música y las narrativas digitales desde una perspectiva crítica.

Nota: Declaro que ningún tipo de conflicto de intereses ha influido en la elaboración de este artículo.