

JOURNAL *de*

Comunicación Social

Sociología de la Comunicación de Masas
Estudios Mediáticos y Culturales
Estudios Transdisciplinarios
Sociología de la Religión y Comunicación
Sociología Política y Comunicación
Comunicación y Desarrollo

ISSN (edición impresa): 2412-5733

ISSN (online): 2413-970x

Año 6, Vol. 9, N.º 9, Diciembre de 2019/ La Paz, Bolivia/ Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

La estética andina (alteña)
actual y el conflicto entre figuración
y representación
Javier Sanjinés

Procesos históricos de conformación
urbana a través del Carnaval
de La Paz y la fiesta del Gran Poder
Beatriz Rossells

Ciudad inteligente y datos urbanos
abiertos: el caso de Bolivia
Bernardo Fernández

Protección y cuidado de la Casa
Común a través de la educación
por entretenimiento.
El caso de la radionovela
Todo por ella
José Luis Aguirre

La representación de identidades
nacionales y regionales
en el cine boliviano
Hanan Callejas

La bendición de ser hombre
y el pecado de ser mujer
Anahí Mariscal



UNIVERSIDAD
CATÓLICA
BOLIVIANA
LA PAZ

Departamento de
Comunicación Social

JOURNAL *de*

Comunicación Social
Sociología de la Comunicación de Masas
Estudios Mediáticos y Culturales
Estudios Transdisciplinarios
Sociología de la Religión y Comunicación
Sociología Política y Comunicación
Comunicación y Desarrollo

N.º 9.

2-2019



UNIVERSIDAD
CATÓLICA
BOLIVIANA
LA PAZ

Departamento de
Comunicación Social



CIBES
COM

Centro de Investigación
Boliviano de Estudios
Sociales y de Comunicación



UNIVERSIDAD
CATÓLICA
BOLIVIANA
LA PAZ

Departamento de
Comunicación Social

Diciembre, 2019

Universidad Católica Boliviana "San Pablo" (UCB-SP) – Regional La Paz
Departamento de Comunicación Social

Flavio Escobar Llanos

Rector regional UCB-SP, Regional La Paz

Ximena Maclovía Peres Arenas

Decana de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas UCB-SP

Rafael Loayza Bueno

Director del Departamento de Comunicación Social UCB-SP

Editores del Journal de Comunicación Social

Guadalupe Peres-Cajías (gperes@ucb.edu.bo)

Coordinadora del Centro de Investigación Boliviano de Estudios Sociales y de la Comunicación (CIBESCOM)

del Departamento de Comunicación Social UCB-SP

Andrés Martínez Crespo (aj.martinez@acad.ucb.edu.bo)

Coordinador de publicaciones del Centro de Investigación Boliviano de Estudios Sociales y de la Comunicación (CIBESCOM)
del Departamento de Comunicación Social UCB-SP

Comité editorial interno

Msc. Rafael Loayza Bueno (Universidad Católica Boliviana "San Pablo" - Bolivia)

Mgr. Guadalupe Peres-Cajías (Universidad Católica Boliviana "San Pablo" - Bolivia)

Lic. Andrés Martínez Crespo (Universidad Católica Boliviana "San Pablo" - Bolivia)

Mgr. Claudio Rossell Arce (Universidad Católica Boliviana "San Pablo" - Bolivia)

Lic. José Antonio Quiroga (Plural Editores - Bolivia)

Consejo editorial externo

Mgr. Anika Quiñones (Universidad Cooperativa - Colombia)

Mgr. Eduardo Gutiérrez (Pontificia Universidad Javeriana - Colombia)

Ph. D. Kate Maclean (Birkbeck University of London - Reino Unido)

Mgr. Esperanza Pinto (Universidad Mayor de San Andrés - Bolivia)

Mgr. Alfonso Gumucio Dagrón (Escuela Andina de Cinematografía - Bolivia)

Revisión

Nirvana Artieda, Beatriz Vargas

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Av. 14 de septiembre N° 4807, Obrajes

Teléfono: (+591 2) 2782222 / Fax: (+591 2) 2786707

Casilla N.º 4805

La Paz, Bolivia

E-mail: journalcom@ucb.edu.bo

Sitio web: lpz.ucb.edu.bo

Autores

PhD. Javier Sanjinés; PhD. Beatriz Rossells; PhD. Bernardo Fernández; Mgr. José Luis Aguirre; Lic. Anahí Mariscal; Lic. Hanan Callejas

Depósito Legal

ISSN (edición impresa): 2412 – 5733

ISSN (online): 2413 – 970X

El *Journal de Comunicación Social* del Departamento de Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo", Regional La Paz, se publica dos veces al año (Mayo y Diciembre) y está indexado en la red de Revistas Bolivianas y Latindex.

Su misión es difundir conocimiento académico, relevante y pertinente, a través de la publicación de artículos originales e inéditos, que generen debate sobre fenómenos sociales desde una perspectiva comunicacional. Asimismo, publica reseñas y reflexiones vinculadas con esta área en particular y de las Ciencias Sociales en general.

Diseño & Impresión

Plural Editores

Rosendo Gutiérrez N.º 595, esq. Ecuador

Tel.: 2411018; Casilla 5097 / Email: plural@plural.bo

Índice

Presentación.....	7
PRIMERA PARTE: Artículos originales	
La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación <i>Javier Sanjinés C.</i>	13
Procesos históricos de conformación urbana a través del Carnaval de La Paz y la fiesta del Gran Poder <i>Beatriz Rossells</i>	43
Ciudad Inteligente y datos urbanos abiertos: el caso de Bolivia <i>Bernardo Fernández</i>	59
Protección y cuidado de la Casa Común a través de la educación por entretenimiento. El caso de la radionovela <i>Todo por ella</i> <i>José Luis Aguirre Alvis</i>	77
La representación de identidades nacionales y regionales en el cine boliviano <i>Hanan Callejas</i>	101
La bendición de ser hombre y el pecado de ser mujer <i>Anahí Mariscal</i>	129

SEGUNDA PARTE: Reseñas de autores

<i>La vida política de los Memes</i>	167
<i>“Semblanzas”</i>	169
<i>Carta a Luis Ramiro Beltrán</i>	171

Presentación

El noveno ejemplar del *Journal de Comunicación Social* difunde artículos de destacados académicos. Los contenidos involucran reflexiones teóricas e investigaciones, enmarcadas en las cuatro líneas de investigación planteadas por el Centro de Investigación Boliviano de Estudios Sociales y de la Comunicación (Cibescom) del Departamento de Comunicación Social, a las cuales se han incorporado dos áreas más (**Sociología de la Religión y Comunicación; Estudios Transdisciplinarios**). El fin, como en los otros números, es contribuir a la difusión de conocimiento, en nuestro contexto.

Sin embargo, esta versión de la revista tiene la particularidad de contar con la valiosa contribución de académicos, que participaron en el seminario “Radiografías urbanas del sur”, organizado por el Cibescom en mayo pasado, junto a la Universidad de Birkbeck (Inglaterra). En consecuencia, los primeros tres artículos contribuyen al debate sobre las transformaciones urbanas y las consecuencias sociales, vistas de manera transversal entre comunicación, cultura, historia y planificación urbana.

En ese sentido, el primer artículo **“La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación”** de Javier Sanjinés presenta un análisis de la arquitectura de la ciudad andina para conectarla con otros escenarios geográficos y temporalidades. De esa manera, pretende *“incorporar lo figurativo al análisis de los imaginarios que construyen el espacio de la ciudad”* al tiempo que interpela a través de esta mirada la noción de “emergente” en las construcciones concebidas como tales, en la ciudad de El Alto.

El segundo trabajo que se presenta, **“Procesos históricos de conformación urbana a través del Carnaval de La Paz y la fiesta del Gran Poder”** de Beatriz Rossells, está relacionado con la construcción urbana, vista a través de dos prácticas festivas fundamentales para nuestra ciudad. Este artículo contribuye

a entender y profundizar en la fiesta urbana como una práctica comunicacional y cultural, que representa las tramas sociales y culturales de un contexto particular, desde una mirada histórica. Celebramos coincidir en la publicación de este escrito con la reciente declaración del Gran Poder como “Patrimonio Cultural Inmaterial para la Humanidad”.

Posteriormente, la revista da un salto en el tiempo para mirar al contexto local en la actualidad y de proyectarlo para el futuro a través del trabajo de Bernardo Fernández, **“Ciudad Inteligente y datos urbanos abiertos: el caso de Bolivia”**. Este trabajo presenta los resultados de una investigación y una consecuente propuesta sobre las lógicas con las cuales se podría ingresar a las dinámicas de datos del siglo XXI para contribuir al desarrollo de sus habitantes.

Precisamente, en relación al desarrollo, se encuentra el cuarto artículo de la revista **“Protección y cuidado de la Casa Común a través de la educación por entretenimiento. El caso de la radio novela *Todo por ella*”**, de José Luis Aguirre, que retrata la experiencia de un trabajo de investigación aplicada, implementada por el Servicio de Capacitación en Radio y Televisión (Secrad) junto a organizaciones internacionales para contribuir a la defensa del medio ambiente y a las consecuencias del cambio climático.

Finalmente, los últimos dos artículos reflexionan sobre el cine boliviano, visto desde una mirada más global en relación a **“La representación de identidades nacionales y regionales en el cine boliviano”**, a cargo de la Lic. Hanan Callejas, y desde una perspectiva de género, en **“La bendición de ser hombre y el pecado de ser mujer. Una mirada crítica al cine boliviano”**, por Anahí Mariscal.

Ambos textos son el resultado de los trabajos de grado de las tituladas de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Su aporte es reflexionar sobre Bolivia, representada en películas emblemáticas como “Wara Wara” o “Dependencia sexual” para poder vernos a nosotros mismos como parte de una secuencia de imágenes.

Por último, además de los seis artículos originales descritos, este número cuenta con tres reseñas, en el acápite correspondiente. La primera reseña es de Guadalupe Peres-Cajías sobre el libro de Marcelo Guardia y María Teresa Zegada, “La vida de los memes”, publicado este año.

La segunda reseña es un comentario que realicé al texto de Juan Carlos Salazar, “Semejanzas”, presentado el año pasado.

Finalmente, se adjuntó a este acápite la “Carta a Luis Ramiro Beltrán”, de la estudiante Noelia Rojo, presentada en el último encuentro de la Asociación Boliviana de Investigadores en Comunicación de Bolivia, en la ciudad de Sucre. Este escrito es una importante reflexión sobre el estudioso boliviano, que abrió un importante sendero para el país y para nuestra área de desempeño.

Por todo lo mencionado, es un orgullo para mí y el equipo del Cibescom, coordinado por la Mgr. Guadalupe Peres-Cajías e integrado por el responsable de publicaciones, Lic. Andrés Martínez, y las asistentes de investigación, Nirvana Artieda y Beatriz Vargas, presentar el noveno número de la revista académica del Departamento de Comunicación Social. Esperemos sea de su interés y se abran nuevas discusiones a partir de los aportes que contiene el mismo.

Msc. Rafael Loayza Bueno
Director del Departamento de Comunicación Social
Diciembre 2019

JOURNAL *de*

Comunicación Social

Sociología de la Comunicación de Masas

Estudios Mediáticos y Culturales

Estudios Transdisciplinarios

Sociología de la Religión y Comunicación

Sociología Política y Comunicación

Comunicación y Desarrollo

PRIMERA PARTE: Artículos originales

La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación

The current Andean aesthetics
(from El Alto) and the conflict among
figuration and representation

Ph. D. Javier Sanjinés C.¹

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2019

Fecha de aprobación: 9 de octubre de 2019

Resumen

¿Cómo leer la novel arquitectura “neoandina” sin reproducir la consabida explicación de que El Alto estaría construyendo una “arquitectura emergente” que abandona el pasado criollo/mestizo y el apego a la modernidad? A contracorriente de estas y otras explicaciones “endógenas” de la estética andina actual, ligadas a la representación actualizada de los ancestros precolombinos, el presente ensayo se aboca al análisis de la figuración europea que no habría abandonado esta arquitectura y que permanecería oculta dentro de su estructuración. A este efecto, el estudio postula la presencia de ignotas figuras del pasado que siguen habitando estas edificaciones y que, moldeadas por el dinero, fueron, en su momento histórico, los agentes más importantes de la modernidad. Más allá de discrepar parcialmente de lo ya escrito en torno a la estética alteña, el ensayo busca incorporar lo figurativo al análisis de los imaginarios que construyen el espacio de la ciudad.

Palabras clave

Figuración, representación, “ascenso del dinero”, modernidad, estética andina.

Abstract

How to read the novel “neo-Andean” architecture without reproducing the familiar explanation that El Alto would be building an “emerging architecture” that abandons the criollo/mestizo past and the attachment to modernity? Contrary to these and other “endogenous” explanations of the current Andean aesthetics,

1 Profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas. University of Michigan-Ann Arbor. Michigan, Estados Unidos. Correo electrónico: sanjines@umich.edu

linked to the updated representation of pre-Columbian ancestors, this essay focuses on the analysis of the European figuration that would not have abandoned this architecture and that would remain hidden within its structuring. For this purpose, the study postulates the presence of unknown figures of the past which continue to inhabit these buildings and which, shaped by money, were, in their historical moment, the most important agents of modernity. Beyond partially disagreeing with what has already been written about alteño aesthetics, the essay seeks to incorporate the figurative into the analysis of the imaginary that builds the city's space.

Keywords

Figuration, representation, "ascent of money", Andean modernity, aesthetics.

I. Introducción

La ciudad de El Alto, ubicada en la meseta altiplánica y contigua a la sede de Gobierno, congrega una población de alrededor de un millón de habitantes de origen mayoritariamente aymara, que proviene de la importante migración campesina de las últimas décadas.

En el presente trabajo me propongo analizar la nueva arquitectura de esta ciudad, específicamente los llamativos y polémicos edificios denominados *cholets*. ¿Cómo leerlos sin recaer en la explicación de que esta arquitectura es la expresión posmoderna del "proceso de cholificación" (Quijano, 1987) que hoy rompe con la estética "indigenista" recreada por los sectores criollo-mestizos dominantes en el siglo pasado? ¿Cómo ir más allá de la constatación de que es la "arquitectura emergente" de una nueva clase social de "comerciantes aymaras del siglo XXI" (Salazar Molina, 2016)? ¿Podrían explicarse concentrándolos en la imaginación estética, complementando y, a la vez, cuestionando la representación sociológica que presupone que lo imaginario y lo "real" siempre coinciden? ¿Sería posible abordarlos con una lectura global, transatlántica, que se fije en los inquietos y antiguos viajeros que quizá pueblan el inconsciente de los ciudadanos alteños y tramsutan las edificaciones reales en una figuración que las cubre e incluso las desplaza? ¿De qué figuración estamos hablando?

II. Figuración y representación

Asociada a un cierto silencio, la figuración es una sustancia dotada de forma, en la cual se inscribe una figura oculta. ¿A qué se debe esa extraña inscripción? No estamos seguros, aunque ciertamente tiene que ver con aquello que no se dice

porque se encuentra “preconstruido”² de tal manera que su recreación más reciente esconde antiguas estructuras fundamentales de la vida humana, de su actuar pretérito, que, como los mitos reformulados por Lévi-Strauss a partir de las ideas de Dumézil y de Freud, se las ingenian para retornar al presente, tornándolo más complejo de lo que ya es. Pero, ¿cómo explicar la continuidad milenaria de figuras fantasmagóricas? En la explicación estructuralista, los signos –que están a medio camino entre la imagen y el concepto– serían portadores de antiguos significados y de mensajes transmitidos con anterioridad, que se reciclan gracias a nuestra posibilidad de comunicarnos a través de los siglos. ¿Qué tiene, pues, de especial la capacidad lingüística que poseemos?

Nuestro lenguaje, convencional, arbitrario, flexible, creativo y en continua evolución, es un medio que nos permite, entre otras cosas, compartir información. Y, extrañamente, los seres humanos transmitimos información acerca de cosas cuya existencia es dudosa o no es racionalmente demostrable: pensemos, por ejemplo, en los mitos y leyendas que aparecieron con la revolución cognitiva. ¿Por qué es importante conocer realidades imaginarias? En primera instancia, podría parecer una pérdida de tiempo dedicarse a ficciones que pueden ser engañosas e incluso perturbadoras, pero lo cierto es que el mundo de la ficción nos ha permitido no sólo imaginar, sino hacerlo colectivamente y generar, a partir de ello, realidades.

Tendemos a olvidar que una de esas ficciones de creación colectiva es el dinero. Y lo planteo así, desde el inicio de este trabajo, porque resulta vital a la vinculación entre la representación socioeconómica y la expresión figurativa de la novedosa arquitectura alteña, tema de nuestro estudio.

Señala Yuval Noah Harari (2018) que el dinero fue creado muchas veces y en muchos lugares distintos. Según este profesor de historia de la Universidad Hebrea de Jerusalén, su desarrollo no requirió de grandes avances tecnológicos:

2 Pensar, tanto en la historia como en la política y en la literatura, es, de acuerdo con Lévi-Strauss, producir un dislocamiento temporal y espacial en la materia estudiada, de modo de que esta reacomode el pasado en el presente gracias a un alarde de imaginación que se halla preconstruido por el uso de materiales que ya han sido empleados por otros rendimientos en épocas y lugares distintos. Esta imaginación “preconstruida” sigue las líneas de lo que Lévi-Strauss ha denominado “pensamiento salvaje”, por el cual se reutilizan “residuos y restos de acontecimientos” para producir, mediante el bricolaje, nuevos objetos culturales o ideacionales que alcanzan resultados inéditos. Lo preconstruido no es simplemente una prolongación de antiguos sueños, como Lévi-Strauss pensaba, sino la mutación de la figura de un sujeto o tema inicial que, al incrustarse en una forma del presente, genera un conflicto en el material estudiado. En este trabajo abordé el conflicto entre la representación actual de la arquitectura andina aymara y la figuración pretérita incrustada en la forma presente.

desde la economía del trueque y de la reciprocidad representó una revolución puramente mental. Implicó la creación de una nueva realidad intersubjetiva que solo existe en la imaginación compartida de la gente (Harari, 2018, pp. 200-203). En otras palabras, el dinero no son las monedas y los billetes, sino cualquier cosa que la gente esté dispuesta a utilizar para representar el valor de otras cosas con el propósito de intercambiar bienes y servicios. Debido a ello, el trueque y la reciprocidad son importantes en la reflexión sobre la naturaleza imaginaria del dinero, porque ambos, aunque existieron mucho antes de que se inventara la acuñación, son fruto de una realidad intersubjetiva, del complejo campo de las invenciones de la vasta imaginación colectiva. En otras palabras, tanto la cebada como los dólares son formas de dinero que no tienen valor en nuestra imaginación debido a su naturaleza material, sino gracias a ese poderoso constructo psicológico inmaterial que convierte la materia en idea, en confianza mutua. Harari (2018) afirma que “el dinero es el más universal y más eficiente sistema de confianza mutua que jamás se haya inventado” (p. 203).

Resulta ingenuo pensar que la arquitectura alteña surgió al margen del evangelio del dinero y de la confianza colectiva que genera. Detrás de esta pueden rastrearse ocultos mercaderes con un actuar pretérito que podría corroer las tradiciones comunitarias, que supuestamente dependen del trueque y de la economía de la reciprocidad, sustituyéndolas por las frías leyes de la oferta y de la demanda. Es ese lado oscuro de la novel arquitectura alteña el que intento explorar en este trabajo. Lo llamo “figuración” para distinguirlo de la “representación” estética y socioeconómica que tan claramente ostenta la arquitectura de la burguesía aymara, y sobre la que ya existen interesantes estudios. ¿Qué tipo de fantasmas, de ignotas figuras del pasado, habitan estas nuevas construcciones? ¿Cómo se relacionan esas figuras ocultas con las transformaciones del dinero, el crédito y la banca, es decir, con esa fuerza motriz del progreso humano?

Advierto al lector que me es difícil decidir si lo que hago en este trabajo es solo una práctica discursiva de discrepancia con lo ya escrito a propósito de la producción estética de El Alto, o si mi insistencia en lo “figurativo” pretende abrir una nueva vía de investigación que sirva tanto a la arquitectura como al análisis de otras artes, fundamentalmente la literatura. Sean cuales fueren los resultados, debo reconocer la deuda con el trabajo de Pierre Macherey (1974), particularmente con su aporte sobre las disimilitudes entre “figuración” y

“representación” que expone en *Pour une théorie de la production littéraire*. También estoy influido por la reciente relectura de la noción de “figuración” de Auerbach (1953), presente en “Odysseus’ scar”, el primer capítulo de *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. Auerbach desarrolla en ese capítulo el tema de la escasa atención prestada a la interpretación figurativa de las artes.

En *Pour une théorie de la production littéraire*, Macherey (1974) encuentra útil y legítimo inquirir por aquella producción tácitamente implícita, es decir por lo que no se dice. ¿Podemos hacer que esa ausencia hable? La ausencia o imagen oculta nos informa sobre las condiciones precisas de aparición de lo visible y, por tanto, sobre sus límites, dándole su real significación, sin por ello hablar en su lugar. Influido por Macherey y Auerbach, intentaré analizar esos edificios alteños de uso mixto y que han sido denominados como *cholets*, un juego de palabras entre *chalet* y cholo.

III. Una polémica sobre iconos arquitectónicos



Figura 1: Casa Grande del Pueblo
Fotografía de la Agencia Boliviana de Información (ABI)

En una polémica relativamente reciente sobre la construcción de la denominada “Casa Grande del Pueblo” –edificación de 29 pisos donde funciona la Presidencia del Estado y el Ministerio de la Presidencia– y de la nueva sede de la Asamblea Legislativa, el expresidente Carlos Mesa (2017a) sostiene:

Las dos nuevas construcciones, verdaderos engendros especialmente por su desmesurado tamaño, no son sólo una respuesta a necesidades funcionales, son la afirmación de una idea. El Estado Plurinacional será recordado “por siempre” a través de los dos símbolos físicos de su paso por la historia y del poder que los representa. Lo será además por comparación con la “República derrotada”. Ambos monstruos de concreto serán la sombra permanente colocada literalmente encima del pequeño Palacio gubernamental y la Catedral, y en la otra acera aplastando la cúpula de la sede del Legislativo. (párr. 6).

El entonces vicepresidente, Álvaro García Linera, refuta la afirmación de Mesa señalando que esos edificios representan la necesidad de superar la centralidad colonial y republicana de construcción de modelos artísticos de lo nacional, y satiriza la “sobrevaloración” del pasado que haría Mesa (“Vicepresidente dice”, 2017).

La polémica entre mantener la tradición cultural republicana o literalmente “aplustarla” con una estética que represente el auge popular lleva a García Linera (2017) a plantear que “Aristóteles o, más recientemente, Kant, Adorno, Benjamín o Lukács (...) reflexionaron sobre lo bello, lo sublime, la perfección, el arte y el gusto con tal solidez argumental que hoy es imposible debatir sobre estética sin tomarlos como referentes obligatorios” (párr. 3).

En su respuesta a García Linera, Carlos Mesa (2017b) sostiene la necesidad histórica de conservar los ejemplos icónicos de nuestro pasado republicano, aunque no tiene la ocasión de leer ni le es posible refutar la referencia teórica que el vicepresidente plantea; por ejemplo, el problemático uso de autores que García Linera hace en su alegato esteticista. En efecto, es bien conocido que ni Lukács ni Adorno se adhirieron a “lo popular” en sus reflexiones culturales. En sus trabajos sobre realismo, Lukács exaltó a autores consagrados, como Thomas Mann, frente a los movimientos modernistas en ascenso. Y en lo que respecta a Adorno, es también muy conocido que dirigió algunos de sus comentarios de sociología de la música más condenatorios a propósito del *jazz*.

Sea como fuere, García Linera (2017) considera la observación de Mesa sobre la destrucción de los símbolos republicanos de la nación como la “decadencia quejumbrosa” de una clase media alta que tiene dificultades para apreciar que la “incursión social ascendente viene acompañada de nuevos parámetros estéticos en las construcciones (los cholets) de nuevas simbologías urbanas (...) correspondientes a los habitus culturales de clases sociales indígenas urbanas” (párr. 6).

Es difícil saber si realmente García Linera cree en lo que dice o si simplemente está apelando a la demagogia, pero es evidente que sus comentarios con respecto a la estética chola van en tándem con las creencias de aquellos que presentan a la nueva arquitectura alteña exclusivamente como una expresión de la “indianización del paisaje urbano” paralela a los supuestos logros políticos aymaras. Además, resulta discutible que las nuevas edificaciones estatales estén acordes con “los habitus culturales de clases sociales indígenas urbanas” (García Linera, 2017, párr. 6).

IV. La arquitectura “neoandina”

El que hasta hace cuatro décadas era un distrito marginal y pobre de la ciudad de La Paz³, actualmente es una importante urbe, básicamente mercantil, que alberga a miles de medianas y pequeñas industrias y talleres, así como a algunas industrias grandes, aunque por distintas razones en los últimos años ha disminuido el número de empresas extranjeras asentadas en la ciudad⁴. Un estudio reciente (“El Alto cuenta”, 2018) muestra que en enero de 2018 funcionaban en El Alto 21.129 empresas unipersonales, 3.274 empresas de responsabilidad limitada y 56 sociedades anónimas. La ciudad es alimentada por la minería cooperativista y el comercio internacional, especialmente asiático. El Alto puede ser considerado como la cuna de una clase económica y culturalmente emergente, la denominada burguesía chola de origen aymara, propietaria de los *cholets*, que no ha perdido sus lazos con las comunidades rurales de las que, en su mayor parte, proviene.

3 En 2018 la ciudad del El Alto celebró 34 años de creación.

4 El Alto tiene un crecimiento del 5% en número de empresas; según el registro de Fundempresa, a enero de 2018 contaba con 24.468 establecimientos. El Registro de Comercio señala la existencia de 296.791 empresas en el país, de las cuales 27% se encuentran en el municipio de El Alto. La mayoría de las empresas alteñas se dedica al comercio por mayor y menor, a la reparación de vehículos automotores, a la construcción y a la industria y manufactura (“El Alto cuenta”, 2018).

El origen predominantemente aymara de los alteños implica que, aunque son ciudadanos urbanos, muchos conservan el derecho a la tierra en sus comunidades rurales a las que retornan en época de siembra y cosecha y para las festividades, a fin de cumplir sus deberes comunales. Como se verá en este trabajo, y es importante tener en cuenta, los alteños –particularmente su burguesía chola– distan mucho de organizar sus asuntos vecinales ajustándose exclusivamente al modelo de reciprocidad andina (*ayni*) que permite el enriquecimiento para luego redistribuir la riqueza entre los residentes. Dudosamente vinculado con el modelo de reciprocidad, el ejemplo más claro de éxito individual es Freddy Mamani Silvestre, creador de los *cholets*, de la arquitectura alteña “neoandina”. Mamani, que prefiere que se los llame simplemente *chalets*, sostiene que al construir esos edificios tenía el deseo de modernizar el escenario alteño. “Modernizar el escenario” no puede significar otra cosa que vincularlo con el mundo capitalista globalizado, algo bastante distante de las prácticas tradicionales de redistribución y reciprocidad.

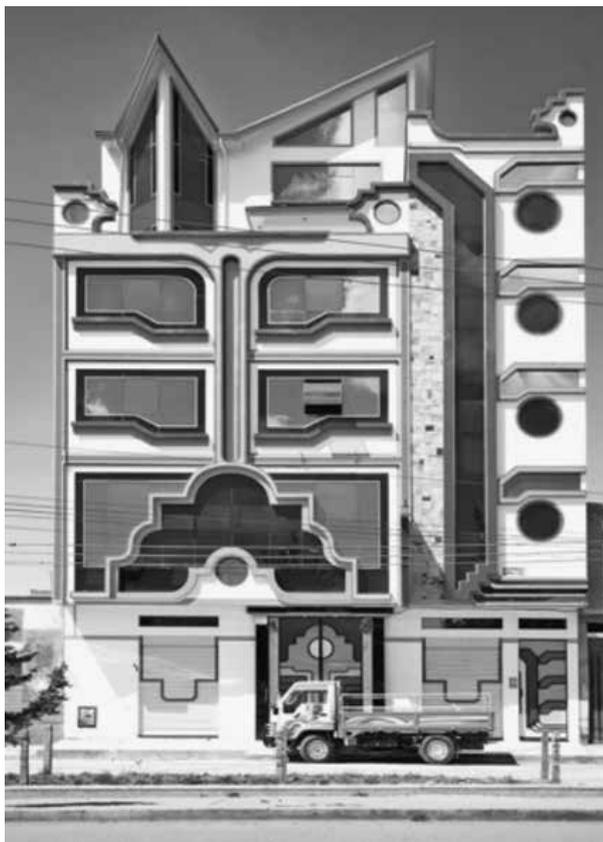


Figura 2: Nueva arquitectura alteña
Fotografía de Alfredo Zeballos.

Las fachadas de los *cholets* son sorprendentes por sus formas atrevidas y estridentes colores. Toman en préstamo elementos figurativos propios de los textiles andinos (formas geométricas esenciales), exhibiendo alteraciones, duplicidades, yuxtaposiciones, patrones oblicuos, zigzag y diagonales en un vocabulario colorido que se refiere no solo a la tradición tiwanacota (cruz andina y círculo; Andreoli & D'Andrea, 2014), sino también a la estética futurista africana; me refiero a los edificios de Bodys Isek Kingelez, particularmente a su *Étoile rouge Congolaise*.

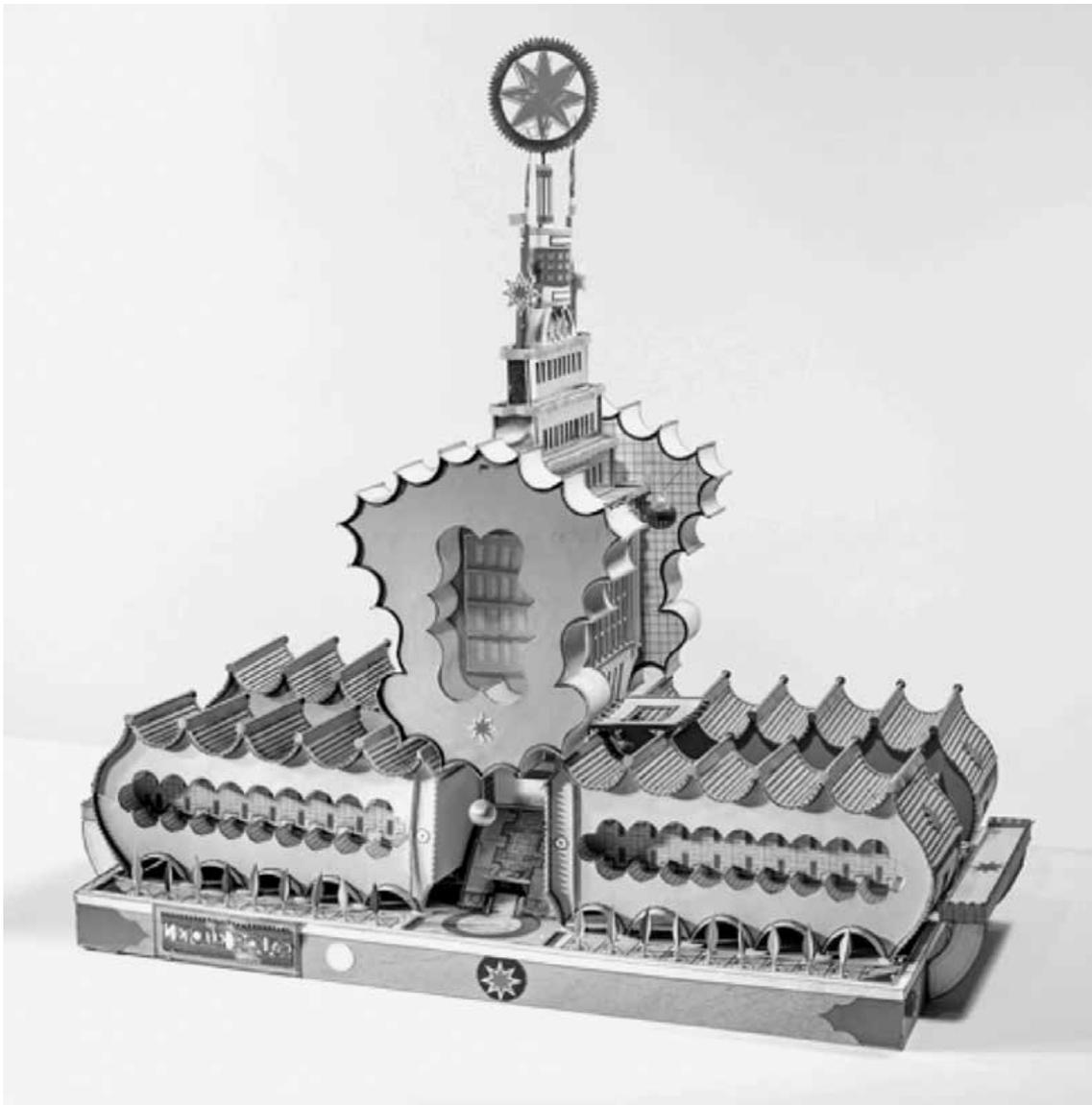


Figura 3: *Étoile rouge Congolaise*.

Y a la estética posmoderna de la China, particularmente de las áreas portuarias de Shanghai, como Wenzhou.

Los *cholets* poseen enormes salones de baile ubicados en dos plantas. Estas salas están decoradas con diversos motivos geométricos de inspiración andina en colores brillantes, y cuentan con arañas de luces gigantescas; las paredes, pilares y puertas están pintadas como si fuesen caramelos que bien podrían ser parte de la fábrica de Willy Wonka.



Figura 4: Nueva arquitectura alteña
Fotografía de Alfredo Zeballos

Usando formas y colores semejantes a los presentes en las pinturas de Mamani Mamani⁵, que intensifican y distorsionan los colores de los textiles aymaras tradicionales, mucho más sobrios, el arquitecto autodidacta representa, con su nueva arquitectura, el epítome de la movilidad aymara alteña.

5 Roberto Mamani Mamani es un pintor de origen aymara que tiene gran éxito de ventas (más de 3.000 cuadros vendidos) y que se ha convertido actualmente en una suerte de “pintor oficial” del Estado. La Casa Grande del Pueblo, antes mencionada, está decorada profusamente con sus obras.



Figuras 5 y 6: Óleos de Mamani Mamani

Mientras los críticos de clase media urbana desestiman estos edificios como *kitsch* o “decorativos”, quienes contratan a Mamani Silvestre –los nuevos ricos cholos de la ciudad de El Alto– consideran a los *cholets* como construcciones que representan a los aymaras acomodados que fueron alentados por el liderazgo del aymara más exitoso, Evo Morales, para muchos el primer presidente indígena. Pero, ¿es así? ¿No están ocultando los *cholets* una inquietante configuración espacial que los vincula con un silencioso pasado, el cual complejiza su naturaleza y conflictúa su simbología local?

V. Los fantasmas del pasado

Es una creencia común que la innovadora arquitectura de El Alto que acabo de describir es representativa de la estructura cultural endógena alteña. Así, esta estructura estaría asentada en valores comunales propios que expresan y producen una cultura y una estética innovadora y auténtica. Tengo razones para cuestionar esa visión unilateral de la arquitectura alteña.



Figura 7: Nueva arquitectura alteña
Fotografía de Alfredo Zeballos

A pesar de que El Alto ha demostrado un alto nivel de organización y su población –compuesta fundamentalmente por excampesinos y mineros desplazados– no ha perdido sus vínculos comunitarios, sino que los restableció en su nuevo asentamiento, es difícil afirmar que mantiene vigentes las prácticas indígenas. Como ya se señaló, los *cholets* están lejos de representar al modelo tradicional de reciprocidad andina (*ayni*) que permitía el enriquecimiento para redistribuir la riqueza entre los miembros de la comunidad. Por el contrario, son resultado de la acumulación capitalista privada y de la creciente diferenciación social en la población aymara. Asimismo, constituyen un fenómeno urbano peculiar, puesto que la configuración espacial de esos edificios está profundamente vinculada con el fenómeno del ascenso del dinero que se originó en la civilización occidental durante el Medioevo tardío y los inicios del Renacimiento.

“Ascenso del dinero” es una manera de explicar que detrás de cada fenómeno histórico y cultural se encuentra un secreto financiero. Si detrás del Renacimiento se encuentran los bancos que lo financiaron, detrás de la nueva arquitectura alteña se encuentra la burguesía chola que, como se verá a lo largo de este ensayo, no hubiera podido desarrollar sus actividades mercantiles sin la intermediación financiera de viejos comerciantes del pasado que entendieron la ventaja de eliminar las ineficiencias del trueque y de la reciprocidad por un medio más dúctil de intercambio que facilite la valoración y el cálculo, y permita realizar transacciones económicas a largo plazo y a largas distancias. Para realizar estas funciones de manera óptima, el dinero tiene que estar disponible, accesible, durable, portátil y fiable.

El ascenso del dinero está vinculado con la configuración estética de esta nueva arquitectura chola. Pese a los elementos formales de aire precolombino que ostentan las fachadas de esos *cholets*, su configuración podría no ser solo una versión contemporánea y urbana de elementos culturales indígenas preexistentes, sino una versión actualizada de lo que Carlos Medinaceli, el fundador de la moderna crítica literaria boliviana, denominó como “realidad pseudomorfótica”⁶,

6 Desde un punto de vista diferente al que aquí planteamos entre lo figural y la representación estética aymara, Medinaceli (1969/1938) veía como conflictiva la relación entre la intelectualidad boliviana y su medioambiente. La calificaba de “pseudomorfótica”, es decir, como una manera de percibir lo local a partir de vivencias ajenas, lo que, frecuentemente, se negaba. Con esta reflexión sobre lo problemáticamente propio, Medinaceli señalaba la inadecuación del proceso intelectual boliviano, olvidadizo o renuente a reconocer que su “forma espiritual” jamás dejó de ser europea. En palabras de Medinaceli, los bolivianos nunca llegamos a expresarnos en una forma plenamente autóctona. Somos, decía Medinaceli, naturalezas problemáticas, grotescas, semisalvajes, que perciben lo propio desde la vivencia europea, sin poder superarla.

es decir, una nueva versión, igualmente conflictiva, de la identidad boliviana que nunca llega a ser plenamente autóctona.

Dado que el aspecto figurativo oculto es clave en el conflictivo desajuste entre esencia y forma, me concentro en el análisis de esta particular arquitectura. Por una parte, estos edificios expresan el éxito mercantil de sus propietarios (el costo de construcción de un edificio de estos fluctúa entre 250 y un millón de dólares). Por otra parte, representan una fuente de ingresos: los *cholets* tienen una docena o más de espacios comerciales para alquilar en la planta baja, “salones de eventos” en el segundo y tercer piso, y dos o más departamentos para alquilar en el cuarto y a veces incluso en el quinto piso. En lo alto de este símbolo de riqueza y generador de ingresos se encuentra la residencia del propietario, el chalet propiamente dicho, construido en la azotea y siguiendo un diseño que, a menudo, rompe con el estilo general del edificio.

La vivienda que corona la edificación permite entender cómo el orden imaginado del dinero está incrustado en el mundo material. Explica Harari (2018) que “aunque el orden imaginado sólo existe en nuestra mente, se entreteje en la realidad material que nos rodea, e incluso se graba en piedra” (pp. 132-133). En la arquitectura moderna, el individualismo salta de la imaginación para tomar forma en piedra y hormigón. Como toda casa moderna, el chalet está dividido en varias habitaciones pequeñas –cada una con puerta y llave–, de modo que los miembros de la familia puedan tener espacios privados que les proporcionen la mayor autonomía posible. Quien crezca en un espacio así no puede hacer otra cosa que sentirse un “individuo”, cuyo verdadero valor emana de adentro y no de fuera. Muy lejos se encuentra este modelo de la vida en la comunidad agraria de los ancestros de quienes hoy habitan los *cholets*, que valoraban la vida en común sobre el individualismo. Aquellos que crecieron en tales condiciones llegaban naturalmente a la conclusión de que el verdadero valor de un ser humano estaba determinado por el lugar que ocupaba en la comunidad y por lo que los otros miembros de esta pensaran sobre ellos. Se trataba de valores profundamente opuestos a los del individualismo que parece primar hoy en la población alteña, especialmente en la más joven. Pero volvamos a la configuración espacial de los *cholets*.

VI. Las *loggias* renacentistas

¿Qué nexos podrían tener estas peculiares edificaciones alteñas con el fenómeno del ascenso del dinero descrito líneas arriba? ¿Se trata de exponentes de una estética desplazada y dislocada que recuerdan cómo los mercaderes renacentistas –los “fantasmas urbanos” del pasado– construyeron sus casas, con las *loggias* abiertas en los pisos altos?

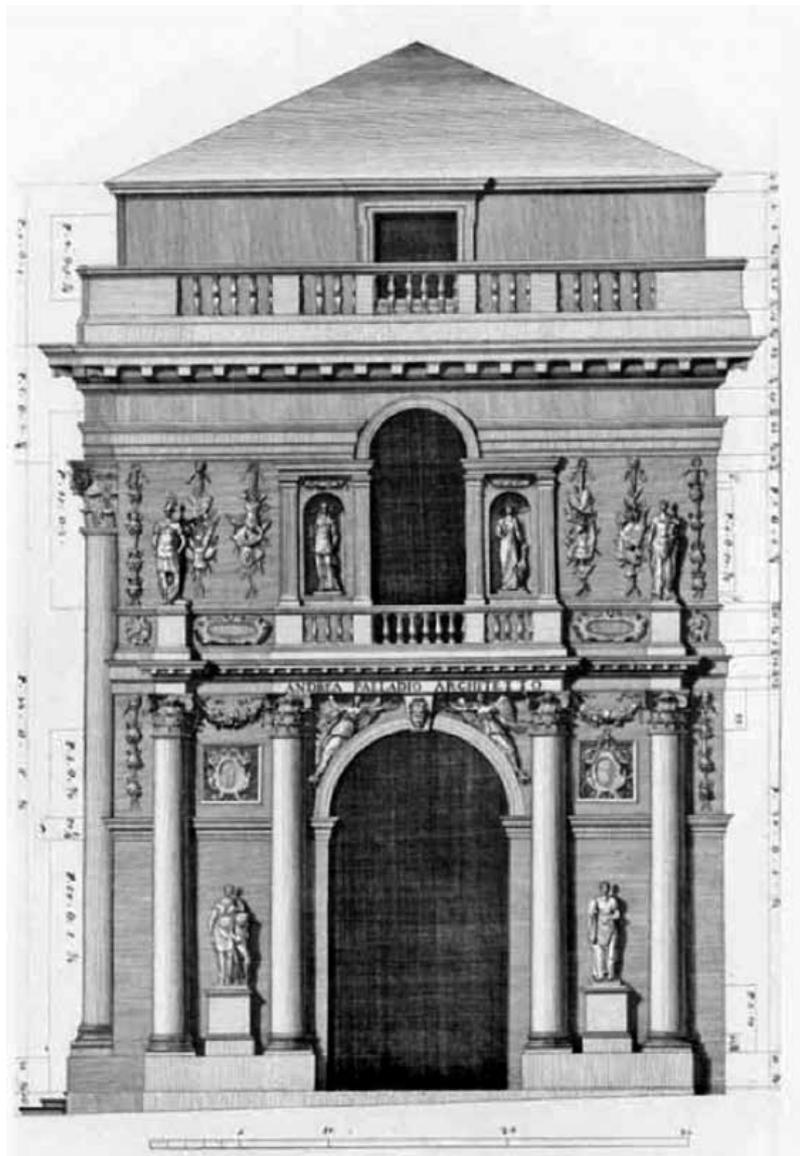


Figura 8: Loggia del Capitaniato (1571), diseñada por Andrea Palladio
Fuente: Camera di Commercio, Vicenza.

No obstante las conexiones frecuentemente establecidas entre la nueva arquitectura alteña y los valores comunales, tiendo a pensar que existen lazos que unen a los exitosos migrantes aymaras con los mercaderes italianos que Iris Origo (1957) describe en su libro *The merchant of Prato*.

Los mercaderes renacentistas, con casas comerciales en Italia y España, particularmente en las regiones de la Toscana y de Mallorca, fueron conocidos no solo por sus fortunas, sino por las casas en que vivieron. En extraña coincidencia con la manera de ser de los cholos ricos de El Alto, los testimonios escritos que dejaron los mercaderes italianos de seguro origen judío muestran que dos razones ocuparon su vida: la religión y el comercio. El amor a Dios y a las ganancias fueron las metas a las que aspiraron sus guías. Fuertemente individualistas, debieron el éxito personal a los negocios, a la compraventa de metales y granos, y a la apertura de los primeros bancos, motivo por el cual se los acusó de usureros.

Esos mercaderes del pasado vivieron en una era en la que la ortodoxia medieval cedía el paso a la mentalidad cuestionadora del Renacimiento. Pioneros del nuevo orden, los mercaderes dependieron de su propio trabajo y de su capacidad de adaptación a las nuevas condiciones imperantes. Tenaces en su empeño y ávidos de dinero, estaban alejados de la política y se ocupaban de temas públicos solamente cuando estos afectaban el curso de sus negocios; se casaban con mujeres fuertes, hacendosas y emprendedoras, capaces de reemplazarlos y superarlos en sus actividades. Esos eran los ocultos antecesores de los negociantes alteños del presente.

La *loggia* que el mercader y su esposa construyeron simbolizaba los logros y éxitos económicos que habían alcanzado. Como se observa en la anterior figura, las *loggias* estaban coronadas por una pequeña mansión de verano (*verone*), construida en la azotea del edificio de dos o tres pisos. Dicha mansión, que se parece en función y en forma al chalet de la arquitectura chola actual, estaba destinada al reposo de la familia, permitiendo, por su altura, que la pareja de mercaderes y sus hijos gocen de la vista y de los vientos frescos en el verano.

Un piso debajo, se ubicaban las importantes *loggias* de la corte, coloridas salas renacentistas construidas como galerías o corredores y sostenidas por una serie de columnas y arcos. Las salas eran de planchas de yeso; sus techos, abovedados y pintados en colores sencillos y de diseño geométrico, se sostenían sobre

pilares. Aunque eran sorprendentemente pobres en mobiliario, en estas *loggias* se daban los banquetes y se entretenía a los invitados con música y danzas. De estas fiestas participaban incluso quienes no habían sido invitados, porque las *loggias* daban a la calle. La sala más grande de la *loggia*, un verdadero salón de eventos, estaba destinada a las fiestas y otros acontecimientos importantes. Pero, como observaré más tarde, las fiestas de estos mercaderes —austeras y parcas— no eran de ningún modo como las fiestas de las que hoy hace gala la rica burguesía chola de El Alto. Por último, la oficina del mercader renacentista se encontraba en la planta baja, próxima a los almacenes, al depósito y a la habitación destinada a albergar a los huéspedes.

La configuración espacial de las *loggias* que acabo de describir parece reproducir un antiguo símbolo de lo que Niall Ferguson (2008) considera como fundamento de todo hecho civilizatorio: el crédito. En efecto, los mercaderes del pasado, al igual que los comerciantes alteños del presente, creyeron en el crédito (vocablo derivado del latín *credo*, “creo”) y estuvieron sujetos a la misma teoría del valor del mercado que la Conquista española y la colonización pusieron en marcha cuando integraron lo local en la economía global, conectando así las colonias con la modernidad, como Patricia Seed (2015) ha estudiado. Quiero enfatizar, entre paréntesis, que dudo mucho que lo cholo reproduzca en el medio urbano el modelo de la reciprocidad agrícola. Primero, porque el propio indio quedó sujeto a la teoría del valor desde los tiempos de la colonización y, segundo, porque expuesto a dicho fenómeno, fue el acontecimiento globalizado de la circulación del dinero el que inventó al propio indio, siendo esta pieza fundamental de la “precoz modernidad”. Veamos con algún detenimiento esta inserción económica local en la modernidad.

Ya dijimos al inicio de este trabajo que la confianza es la materia bruta a partir de la cual se acuñan todas las formas de dinero. Fue aquella la que dio lugar a la aparición de la única zona monetaria transnacional y transcultural que puso los cimientos de la unificación de África, Asia, Europa y América en una única esfera económica y política. Indios, chinos y europeos continuaban hablando en idiomas dispares, obedecían a gobernantes diferentes y adoraban a dioses distintos, pero todos ellos creían en el oro y en la plata y en la circulación monetaria de ambos metales (Harari, 2018, pp. 207-209). La unificación monetaria creció paulatinamente a lo largo de los varios siglos de conquista y colonización de los territorios de ultramar; sin esa creencia compartida, y a

veces impuesta por las circunstancias de la colonización, las redes comerciales globales habrían sido prácticamente imposibles.

Pero, ¿por qué razón indígenas y españoles, que pertenecían a culturas diferentes y que tardaron en mezclarse, compartieron tempranamente la creencia en el dinero? Los economistas ofrecen una respuesta que deja de lado a los ocultos agentes del progreso: los mercaderes. Según los economistas, una vez que el comercio conecta dos áreas, la fuerza de la oferta y la demanda tiende a igualar los precios de los bienes transportables. Sin negar esta explicación, no puedo obviar el hecho de que, doblón o sencillo, el dinero, llamado “poderoso caballero” por Quevedo, dependió de mercaderes que, como los de Prato arriba mencionados, viajaban entre Oriente y el Mediterráneo, y que habrían sido los primeros en advertir las diferencias en el valor del oro, entre su valor de uso y su valor de cambio; ellos fueron quienes, con el fin de obtener un beneficio, compraron oro barato en el Oriente y lo vendieron caro en el Mediterráneo; al cabo de un tiempo, el valor del oro en Oriente habría sido muy parecido al del Mediterráneo. Gracias a la tarea de estos mercaderes, el hecho de que las gentes del Mediterráneo creyeran en el oro, en su valor de cambio, habría motivado a que las de Oriente empezaran a creer en él también. Con el fin de comprender por qué, veamos el argumento que da Harari (2018, pp. 208-210). El hecho de que una persona compre oro a un precio y lo venda a un precio mayor es suficiente para fortalecer nuestra propia creencia en esa persona, incluso si la apartamos porque no coincide, por ejemplo, con nuestros valores religiosos. El no ponernos de acuerdo en creencias religiosas no impide que coincidamos en una creencia monetaria, porque mientras que la religión nos pide que creamos en algo, el dinero nos pide que creamos que otras personas creen en algo, y que confiemos en lo que creen. Y este fenómeno bien pudo haberse reproducido en las Indias Occidentales. Aún en el caso de que los indígenas de América no practicaran todavía el uso mercantil del oro, el hecho de que las gentes del Mediterráneo lo desearan podría haber sido suficiente para que los indios lo valoraran más allá de las condiciones naturales que el oro posee para satisfacer una necesidad, es decir, más allá de su simple valor de uso.

Los mercaderes medievales y renacentistas, verdaderos agentes de la transformación socioeconómica que conecta el pasado crediticio con el presente, fueron los primeros en advertir que el dinero puede representar también el apogeo de la tolerancia humana. Su función imaginaria, afincada en la confianza, lo hace más liberal que las leyes estatales, los códigos culturales,

las creencias religiosas y los hábitos sociales. En ese sentido, el dinero es el único sistema de confianza que puede salvar casi cualquier brecha cultural y que, gracias a su maleabilidad y a su capacidad para relacionar áreas geográficas que de otro modo habrían quedado incomunicadas, no discrimina sobre la base de género, edad, raza, religión u orientación sexual. Si esto es así, entonces es posible que, a través del dinero, personas de tiempos dispares se conecten y cooperen entre sí de manera efectiva.

Al igual que los centros comerciales italianos próximos a Florencia, a inicios del siglo XII, El Alto parece ser un suelo fértil para distintos negocios, como el del microcrédito. Y no es inverosímil pensar en la posibilidad de que los cholos sean una “mutación en el tiempo” de aquellos judíos prestamistas que, como una minoría étnica en ascenso en la Venecia de inicios de la modernidad, hacían sus negocios sentados ante sus *tavule* y sus *banci* en el estrecho Ghetto ubicado a cierta distancia del centro de la ciudad.

Existe, pues, una conexión entre el pasado judío y el presente de la burguesía chola orientada al crédito. La capacidad que esta burguesía tiene para adaptarse a nuevos entornos altamente competitivos es el resultado de viejas estrategias crediticias –Dios y dinero juntos– que se reproducen en las actuales expresiones arquitectónicas y festivas, como el Gran Poder. Estos ejemplos simbolizan el progreso social y económico de dicha burguesía, al igual que su fecunda actividad crediticia que, en caso de quedar incumplida, no es penada tan gravemente –con la muerte– como en el caso de Antonio en *El mercader de Venecia*.

VII. Burguesías cholas y el estilo de la Bauhaus

Quisiera ahondar en la crítica de las visiones comunes sobre el cholaje y su arquitectura. En un más o menos reciente número de la revista *Pukara*, esas llamativas edificaciones denominadas *cholets* son definidas como “arquitectura posmoderna aymara” y como “estética aymara genuina” (Alejo Mamani, 2018). Esta visión simplificadora desconoce el origen transatlántico premoderno de esa arquitectura, profundamente enraizada en las casas comerciales italianas del Medioevo tardío e inicios del Renacimiento.

La burguesía de El Alto es un sector de emprendedores con una modalidad de acumulación de capital muy diferente a la de la burguesía señorial. Con algunas importantes similitudes con los mercaderes del Renacimiento temprano, este

sector, que no nació bajo la protección del Estado, reinvierte las ganancias en festividades y en ceremonias rituales que le aportan prestigio social. Vuelvo, pues, al hecho de que, pese a las similitudes entre estos grupos sociales tan distantes en tiempo y espacio, también existen importantes diferencias de comportamiento que los distancia en lo que concierne al consumo y al gasto ostentatorio. Por ello es importante ver no solo el surgimiento de estas edificaciones, sino también la manera en que responden a la vida emotiva –podría hablarse de un “capitalismo emocional”, tal como lo expresa la socióloga de origen judío Eva Illouz (2007)– de los nuevos ricos que las construyen.

¿Qué me ha permitido relacionar las *loggias* renacentistas con los *cholets* de El Alto? Existe, naturalmente, un acontecimiento identitario que los liga (en ambos casos, la emergencia de sectores sociales marginales que van adquiriendo poder e influencia crecientes), pero lo que realmente emparenta a ambas formas arquitectónicas es el hecho de que se insertan en un elemento previo: el dinero, el factor mercantil oculto que se agazapa detrás de formas en constante evolución. En otras palabras, no es que la cultura anteceda y explique el fenómeno mercantil, sino lo inverso. Incluso podría afirmarse que el peso del acontecimiento mercantil termina por envolver, e incluso sepultar, las ideas de comunidad y de reciprocidad andinas que aún latían en el imaginario colectivo y que se cree que explican la naturaleza de los nuevos edificios alteños. Dicho de otro modo: el fenómeno mercantil de los *cholets* es la expresión de una práctica de acumulación capitalista que, según el discurso identitario –del que los análisis sobre los *cholets* como “estética realmente aymara” son parte–, paradójicamente pretende recuperar las nociones de comunidad y reciprocidad, aunque no haga más que sepultarlas. Esa paradoja ha sido más nefasta para la construcción de comunidad que todas las políticas liberales previas, puesto que ha imposibilitado que las nociones arriba indicadas renazcan, pese a que supuestamente existía la voluntad de que ello sucediera.

Los *cholets* son representaciones figurativas que recodifican el dinero en formas estéticas transitorias que se producen por etapas. Tan cierto es esto que los *cholets* parecen hoy ceder a la nueva arquitectura “transformer” de El Alto el sitio de privilegio. Ligados al progreso de grupos marginales que hacen de las nuevas formas un exponente del éxito económico logrado, los “salones de eventos” de los edificios de El Alto son espacios festivos que no estaban contemplados en las formas previas: las *loggias* italianas, según Origo (1957),

simbolizaban la medida y el ahorro, al igual que la Bauhaus, la primera escuela de diseño del siglo XX, relacionada con el progreso social y económico de la burguesía judío-alemana de Weimar. Veamos, a guisa de ejemplo ilustrativo, el surgimiento de esta burguesía, comparándolo con las aspiraciones estéticas de Freddy Mamani Silvestre, creador de los *cholets*.

A modo de argumento, a continuación relaciono el surgimiento de la burguesía chola alteña con mis lecturas sobre el retrato de una familia burguesa que Thomas Mann desarrolla en *Los Buddenbrook*, según ha recuperado Stuart Jeffries (2017) en *Grand Hotel Abyss*, su iluminador análisis de la Escuela de Frankfurt y su importancia en el análisis de la naturaleza de la actual crisis estética en la sociedad mecanizada de masas. La novela de Mann narra el declive de una rica familia de mercaderes alemanes a lo largo de tres generaciones: la primera generación hizo el dinero, la segunda consolidó la posición social de la familia, mientras que la tercera se retiró de la escena en lo que puede ser denominado como “malestar estético”, un modo de enfrentarse contra las generaciones previas y sus fuertes lazos con el dinero y el prestigio social (Jeffries, 2017, p. 33). Como Peter Demetz señala en su útil introducción a la colección de ensayos de Benjamin (1986) llamada *Reflections*:

En muchas familias judías de la Europa de fines del siglo XIX, los hijos dotados se volvieron contra los intereses comerciales de sus padres que habían sido asimilados (después de trasladarse de sus provincias a las ciudades más liberales) por el éxito burgués, y en protesta espiritual para construir sus contramundos dieron forma incisivamente al futuro de la ciencia, la filosofía y la literatura. (Benjamin, 1986, p. XIII).

Evidentemente, la lucha edípica de esos judíos cultos de habla alemana de fines del siglo XIX y principios del siglo XX –Georg Lukács, Walter Benjamin y Franz Kafka son tres de los ejemplos más visibles– es enteramente ajena al estado mental de la burguesía ascendente chola. Mientras los cultos judíos que escribían en alemán dieron un peculiar vuelco de conciencia que incluía el rechazo al materialismo de sus padres, exitosos hombres de negocios, los llamados “aymaras emergentes del siglo XXI” representan a los cholos acomodados que celebran sus logros comerciales y los intensifican construyendo *cholets*. En este sentido, nada parece vincular a Mamani Silvestre con la construcción de contramundos o protestas estéticas. Por el contrario, el arquitecto actúa con una lógica materialista, regida por convicciones esencialmente capitalistas.

Mamani Silvestre es también la representación problemática del éxito burgués en un mundo que parece haber perdido la conciencia social de una de las más avanzadas clases obreras de Latinoamérica: el proletariado minero de la región andina boliviana. En cierto modo, la de Mamani Silvestre es una regresión a lo que Lukács postuló en 1923 como la conciencia “actual” de una clase social incapaz de identificar la explotación capitalista del trabajo (Lukács, 1923/1971). Transferida al mundo cholo de El Alto, la conciencia actual de la naciente burguesía se regocija reproduciendo estéticamente las cadenas que atan a la población alteña a un mundo reificado, inconsciente del problema de la pobreza generalizada. De ninguna manera los *cholets* “coronan” el bienestar de la población alteña, por el contrario, tres cuartas partes de los alteños se encuentran efectivamente fuera del sistema comercial, sin acceso a cuentas bancarias, mucho menos al crédito y, por tanto, son ajenos a ese exponente de riqueza.

Mamani Silvestre es una figura controvertida por la sencilla razón de que la acumulación de capital, silenciosamente oculta detrás de la configuración de los *cholets*, anula la conciencia que el proletariado minero desarrolló hacia una conciencia revolucionaria durante el siglo XX. Fue liquidada la conciencia de una clase obrera revolucionaria, representada por los cholos de la Central Obrera Boliviana (COB) que protagonizaron la Revolución Nacional de 1952. Es a través de la conciencia atribuida –la conciencia posible– a la clase obrera que los cholos comprendieron su rol en la historia. Quiero decir con esto que, en lugar de permanecer de manera contemplativa y pasiva, aceptando la realidad en el otro lado de la producción, en el polo del consumo, estaban activamente comprometidos en la producción de un mundo nuevo en el cual crecer. Ello se observa con particular agudeza cuando se analiza el origen de los salones de eventos de los *cholets*.

Los salones de los edificios de El Alto están estrechamente relacionados con las llamativas fiestas patronales, fundamentalmente con la festividad del Gran Poder. Influenciado por el criterio de importantes estudiosos de la moderna arquitectura boliviana, afirmaré que los “salones de eventos” de los *cholets* también surgieron como una reacción adversa que los nuevos actores adinerados sintieron por el estilo funcionalista de la Bauhaus, cuando su más importante fiesta patronal ocupó, física y simbólicamente, el centro de la ciudad de La Paz. Observamos líneas atrás que este estilo también sufrió el rechazo de la juventud judía de la Alemania de Weimar. ¿Qué conecta estas situaciones tan disímiles y tan apartadas en tiempo y espacio?

Organizados alrededor de la Escuela de Frankfurt, un grupo de jóvenes intelectuales judíos alemanes rechazó el poder del dinero como medio de ascenso social. Como veremos a continuación, nada más opuesto a esa toma de conciencia social en la Alemania de la República de Weimar que la actuación de las burguesías cholas bolivianas en continuo ascenso social que, a su manera, se enfrentaron a la vanguardia racionalista surgida en las primeras décadas del siglo XX.

Me explico: las vanguardias racionalistas bauhausianas que, en torno al trabajo de Peter Behrens y Walter Gropius (1883-1969), fundador y primer director de la Bauhaus, surgieron en Alemania a principios del siglo XX eran novedosas propuestas artísticas. La Bauhaus –término formado por la inversión de la palabra *Hausbau*, que significa “construcción de la casa”, lo que resulta en “casa de la construcción”– era una escuela de diseño, relacionada con el movimiento inglés Arts and Crafts y nacida en el despacho de Behrens en Berlín antes de la guerra de 1914. Por ese despacho pasaron también Le Corbusier y Mies van de Rohe, quien tuvo una posición preponderante dentro de la escuela hasta su cierre en 1933. Me interesa remarcar que Gropius, aun usando un estilo diferente al de Behrens, al igual que este, fue un ferviente partidario de la colaboración entre el arte y la industria; trató de reunir la labor artística del arquitecto y el trabajo económico del empresario. Esta cooperación con la industria llevó a la joven intelectualidad judía alemana a disentir de la visión de mundo de sus padres, afines a la República de Weimar, que sentó las bases de la modernización industrial en Alemania (Perelló, 1990, pp. 5-13).

La escuela de la Bauhaus implantó el racionalismo, en boga en la Europa de las primeras décadas del siglo XX, a través de los estilos funcionales de Behrens, Gropius y Le Corbusier. Estas innovaciones se plasmaron más tarde en Bolivia, de una manera dependiente y provinciana, en una serie de edificios construidos en La Paz después de la Guerra del Chaco. Explica Carlos Villagómez (2000) que en esos años una generación de arquitectos bolivianos de clase media alta planteó una propuesta arquitectónica innovadora con obras significativas, como el nuevo trazo de la avenida Camacho en el centro comercial de la ciudad. Allí se construyó durante la década del 40 un conjunto híbrido de edificios que combina el art déco con el racionalismo de la Bauhaus; uno de estos es el conocido edificio Krsul (Villagómez, 2000, pp. 70-73).



Figura 9: Edificio Krsul
Fotografía de Carlos Villagómez

La avenida Camacho, concebida como una arteria de estilo racionalista por ese grupo de jóvenes y prestigiosos arquitectos que pretendían hacer de La Paz un ejemplo digno y sobrio del trasplante de la modernidad europea a América, unas décadas más tarde fue física y simbólicamente ocupada por la burguesía chola con su principal festividad patronal, la fiesta del Gran Poder. Este sector social emergente expandió su multitudinaria y colorida representación festiva desde su lugar de origen, la iglesia del Señor del Gran Poder en la zona del Mercado Negro, hacia el centro mismo de la ciudad, rebasando la estética modernizadora característica de la arquitectura racionalista de estilo europeo. Ese acontecimiento festivo fue resultado del crecimiento económico generado por el comercio informal paceño, que la apertura del Mercado Negro en los años cincuenta impulsó. Dicho mercado abasteció a la ciudad con bienes de consumo que provenían principalmente del contrabando y cuya internación

estaba a cargo de sectores migrantes de origen aymara que fueron creciendo paulatinamente, modificando la estructura misma de la ciudad (Gallardo, 2019).

Si en la década de 1950 se desarrolló en La Paz el comercio informal (Blanes, 2017), en las décadas posteriores se consolidó el protagonismo de los sectores indígenas en el comercio callejero y en los barrios-mercado con la presencia de vendedores ambulantes que fueron ocupando desordenadamente las distintas calles de la ciudad. Según Gastón Gallardo (2019), a quien sigo en estas reflexiones, el desorden urbano coincidió con el achicamiento de los mercados legalmente establecidos debido al crecimiento de los mercados negros alentado por la evasión fiscal. De este modo nació una nueva clase media aymara con gran capacidad de acumulación en el mundo informal, lo que contribuyó al desarrollo de un proceso capitalista al margen de las reglas de juego convencionales y de los valores económicos que organizan toda sociedad industrial.

Pues bien, la ocupación chola del eje troncal de la ciudad de La Paz no fue un acontecimiento pasajero, sino un hecho de importantes y profundas consecuencias simbólicas. La relación, de por sí compleja, entre el arisco paisaje andino y la arquitectura urbana paceña se agravó con la “toma” de la avenida Camacho, que tensionó aún más la relación social entre criollos, mestizos e indígenas. En términos simbólicos, la ocupación de esta avenida fue una muestra significativa de cómo la fiesta popular barroco-mestiza lograba imponerse culturalmente a la homogeneidad y sobriedad estilística del funcionalismo bauhausiano desarrollado en los años treinta y cuarenta por los arquitectos de la llamada “Generación de la Guerra del Chaco” (Gallardo, 2019; Villagómez, 2007). Ese racionalismo espacial fue, a fines del siglo pasado, invadido por su opuesto: la representación festiva de una ciudad extraña construida sin arquitectos, al margen de la planificación, y que desde cualquier sitio se observa desordenada y anárquica. La fiesta del Gran Poder es la síntesis de las innumerables fiestas barriales existentes en una ciudad más bien estrecha, donde casas y edificios trepan caóticamente por las pendientes, configurando un escenario de lo incongruente e inconcluso.

La celebración en una ciudad relativamente pequeña, con un solo eje vial, de la fiesta del Gran Poder generó un conflicto cultural y multiplicó las tensiones que usualmente crea la ocupación de calles y plazas. Música, baile y el desmedido consumo de alcohol contrastaban con el severo estilo bauhausiano del edificio Krsul, cuyos salones fueron alquilados por “Los Fantásticos”, uno de los grupos

de la Asociación de Conjuntos Folclóricos de Nuestro Señor del Gran Poder. Como señala Gallardo (2019), se produjo una situación de claro contraste entre el espíritu barroco de la fiesta y la sobriedad arquitectónica del racionalismo europeo. Los danzantes se sintieron incómodos en el centro de la ciudad; según Gallardo, el desarraigo de la fiesta y su reubicación en los ambientes fríos de un edificio que probablemente guardaba sus propios fantasmas del pasado desentonaban con el mundo festivo de los danzarines y de los pasantes provenientes de los barrios marginales de la ciudad. De una manera gráfica se podría decir que ni la *ch'alla* ni el consumo de cerveza armonizaban con los austeros salones de un edificio hoy avejentado y socialmente desprestigiado, pero en el que en un pasado no lejano se discutieron temas atingentes al comercio oficial. Y no era que los pasantes o prestes –que se renovaban anualmente y que corrían con la mayor parte de los gastos de la fiesta, con lo que elevaban su prestigio y estatus (Villagómez, 2007)– se hubieran opuesto a los negocios que se habían hecho en dicho espacio, sino que los ambientes eran poco adecuados para los alardes festivos que desplegaban sus nuevos y eventuales ocupantes. Se requería un espacio de otra naturaleza y estilo, un espacio propio, acorde con la solvencia económica que mostraban ostensiblemente los pasantes. Ese alarde de poder económico, el “gasto ostentatorio” sobre el que teorizó Thornstein Veblen (1899), debía manifestarse en espacios más apropiados donde el color, el movimiento y la música permitiesen la escenificación festiva del ascenso social, mediante un espectáculo masivo que se proyecte a toda la ciudad, amplificando su trascendencia social.

Ese rechazo cholo al espacio racionalizador es, evidentemente, de signo opuesto a la conciencia social de los descendientes de los hombres de negocios de la Alemania de Weimar. En el caso boliviano, el retorno cholo a sus barrios de origen como centro –sin dejar de expandirse por toda la ciudad– tuvo por efecto reforzar el ascenso del poder económico. Así aparecieron los “salones de eventos” en El Alto, que cobrarían tanta importancia arquitectónica. Según Gallardo (2019), el diseño de esos edificios requería una decoración propia, “fachadista”, que impactara a los transeúntes con formas y colores llamativos. El interior de los locales de baile, espacioso para acoger a bandas, orquestas y a los numerosos danzantes, está provisto de pisos de cerámica para facilitar la realización de la tradicional *ch'alla* y cuenta con drenaje para el escurrimiento de la cerveza vertida sobre el suelo; la decoración con múltiples luces, espejos y colores estridentes impacta a los parroquianos, originarios de la zona. Y si las formas simulan traer al presente las figuras geométricas del pasado ancestral, lo

hacen sin afectar la inserción de los propietarios de esos edificios en el mundo actual de la acumulación y del consumo capitalistas.

Relacionando estas observaciones sobre los salones de eventos con lo ya dicho acerca de la arquitectura de Mamani Silvestre, vemos que es también una figura controvertida porque él y la recientemente constituida burguesía chola no llegaron al punto de malestar estético que se requiere para ver la sociedad críticamente y desde una cierta distancia. Si Freud está en lo correcto y cada hijo quiere castrar a su padre –y debe hacerlo a fin de madurar y crecer– la burguesía chola parece no haber alcanzado ese estadio edípico de lucha cultural que involucra el cuestionamiento de los valores materialistas, como se nota en los intelectuales judíos de principios del siglo XX, vueltos contra los intereses comerciales de sus padres. Por el contrario, la burguesía chola alteña parece estar disfrutando y defendiendo ostensiblemente esos valores y, así, profundizando la brecha entre la conciencia actual y la atribuida.

VIII. A manera de conclusión

Retorno por última vez a los *cholets* como metáforas del crédito y del dinero. Argumento que aquellos constituyen una mutación de esas tempranas *loggias* que contienen el relato del nacimiento del capitalismo a través de figuras como la del mercader de Prato. Muy parecidas a las *loggias* del Renacimiento emergente en la región toscana de Italia, los *cholets* son también espacios urbanos a través de los cuales la nueva burguesía se expresa. Evidentemente, estas obras de Mamani Silvestre se encuentran en las antípodas de la condición depauperada de tres cuartas partes de la población alteña. Como los interiores que crea para el consumo ostentoso en fiestas cholas, estos edificios funcionan excluyendo al mundo depauperado de fuera.

Hay, por supuesto, algo singular en el proyecto de Mamani Silvestre: sus *cholets*, esas *loggias* mutadas, pueden ser interpretados como metáforas de las contradicciones del capitalismo en la medida que simbolizan la conquista de un mundo mejor para una clase social recientemente constituida, a costa del trabajo de quienes no tendrán posibilidades de alcanzarlo. En efecto, estos verdaderos templos de lo que la burguesía chola imagina como un mundo nuevo contienen indicios de un orden social que, desde mi perspectiva, tiene vinculaciones solo superficiales con el pasado ancestral.

Como metáforas del conflictivo mundo existente bajo el capitalismo, los *cholets* son espacios exclusivos que mantienen alejado lo indigente, lo subestimado, lo malo. Y la intención de Mamani Silvestre parece negar la necesidad de que despertemos ante esa situación a fin de descifrar el mensaje oculto que contiene la realidad de su propia monstruosidad. Nos queda descifrar lo que el arquitecto autodidacta ha dejado metafóricamente escondido: la figuración de los *cholets*, el mecanismo oculto de la opresión y la reificación. Como bienes de consumo que son, los *cholets* ocultan las oscuras transacciones que ocurren entre cuerpos y capital, entre trabajo y mercancía, entre lo vivo y lo espectral. Al descubrir esta figuración, los *cholets* quedan despojados de su magia, a la que permaneceríamos ligados si escucháramos los cantos de sirena de la recuperación de lo ancestral indígena y olvidáramos que son mercancías fetichizadas que requieren una crítica que los sitúe en el proceso de la modernidad capitalista.

Referencias

- Alejo Mamani, G. J. A. (marzo, 2018). Estética indígena y arquitectura estatal en Bolivia, *Pukara*. 12(139), 7-11. Recuperado de <http://www.centroculturalsol.com/pukara-139.pdf>
- Andreoli, E., & D'Andrea L. (2014). *La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia; Gobierno Autónomo Municipal de El Alto.
- Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The representation of reality in western literature* (W. R. Trask, trad. del alemán). Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1986). *Reflections: Essays, aphorisms, autobiographical writings* (P. Demetz, ed.). Nueva York: Schocken Books.
- Blanes, J. (2017). *El subsistema fronterizo boliviano en la globalización de los mercados ilegales*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- El Alto cuenta con 24.468 empresas, el crecimiento promedio es de 5% anual. (3 de marzo de 2018). *Agencia de Noticias Fides*. Recuperado de

<https://www.noticiasfides.com/economia/el-alto-cuenta-con-24468-empresas-el-crecimiento-promedio-es-de-5-anual-386166>

Ferguson, N. (2008). *The ascent of money: A financial history of the world*. Nueva York: Penguin Books.

Gallardo, G. (2019). *El espacio y la ciudad modificados por los quechua-aymaras* [Manuscrito inédito].

García Linera, Á. (12 de julio de 2017). *La decadencia quejumbrosa* [Nota]. Facebook. <https://tinyurl.com/ryfmx94>

Harari, Y. N. (2018). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Barcelona: Debate.

Illouz, E. (2007). *Cold intimacies: The making of emotional capitalism*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.

Jeffries, S. (2017). *Grand Hotel Abyss: The lives of the Frankfurt School*. Londres: Verso.

Lukács, G. (1971). *History and class consciousness: Studies in marxist dialectics*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press. (Obra originalmente publicada en 1923).

Macherey, P. (1974). *Pour une théorie de la production littéraire*. París: François Maspero.

Medinaceli, C. (1969). *Estudios críticos*. La Paz, Bolivia: Los Amigos del Libro. (Obra originalmente publicada en 1938).

Mesa, C. (10 de julio de 2017a). ¿Por qué se construye “La Casa del Pueblo”? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://carlosdmesa.com/2017/07/10/por-que-se-construye-la-casa-del-pueblo/>

Mesa, C. (11 de julio de 2017b). El vicepresidente y los “símbolos duraderos” [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://carlosdmesa.com/2017/07/11/el-vicepresidente-y-los-simbolos-duraderos/>

Origo, I. (1957). *The merchant of Prato*. Londres: The Bedford Historical Series.

Perelló, M. A. (1990). *Las claves de la Bauhaus*. Barcelona: Planeta.

Quijano, A. (1987). *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.

Salazar Molina, Y. (2016). *Arquitectura emergente: una nueva forma de construir imaginarios urbanos*. La Paz, Bolivia: Universidad Católica Boliviana; Plural.

Seed, P. (2015). How globalization invented indians in the Caribbean. En E. Sansavior & R. Scholar (Eds.), *Caribbean globalizations, 1942 to the present day* (pp. 58-82). Liverpool: Liverpool University Press.

Veblen, T. (1899). *The theory of the leisure class: An economic study of institutions*. Nueva York: Macmillan.

Vicepresidente dice que Carlos Mesa se aferra a la estética republicana, racista y clasista. (11 de julio de 2017). *Página Siete*. Recuperado de <https://www.paginasiete.bo/nacional/2017/7/11/vicepresidente-dice-mesa-aferra-estetica-republicana-racista-clasista-144246.html>

Villagómez, C. (marzo, 2000). Las utopías y las vanguardias. *Ciencia y Cultura*, (6), 69-75.

Villagómez, C. (2007). *La Paz imaginada* (A. Silva, ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Convenio Andrés Bello; Taurus.

Procesos históricos de conformación urbana a través del Carnaval de La Paz y la fiesta del Gran Poder

Historical processes of urban conformation, through the Carnival of La Paz and the festival of Gran Poder

PhD. Beatriz Rossells¹

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2019

Fecha de aprobación: 28 de noviembre de 2019

Resumen

En la primera década del siglo XX salían a recorrer las calles los grupos carnavaleros de la élite en un modelo de desfile o procesión que no ha dejado totalmente el colonial y persiste hasta el siglo XXI. Por otro lado, la entrada de la fiesta de El Gran Poder a la ciudad se enfrentó también a varias dificultades para salir de un barrio al centro urbano en la primera parte del siglo XX, pero una vez que este objetivo se cumplió, su desarrollo en gran parte de la ciudad fue espectacular. Los tiempos y las condiciones sociales habían cambiado. En este artículo, se presenta una caracterización de esas transformaciones que permiten comprender la dinámica urbana de La Paz, a través de dos de sus principales fiestas populares.

Palabras clave

Carnaval, Gran Poder, Fiesta, La Paz.

Abstract

In the first decade of the twentieth century, the carnival groups of the elite went on the streets in a parade or procession model that has not completely left the colonial and persists until the twenty-first century. On the other hand, the entrance of the festival of Gran Poder to the city also faced several difficulties to leave a neighborhood to the urban center in the first part of the twentieth century, but once this objective

1 Docente de la Carrera de Historia-Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). La Paz, Bolivia. Correo electrónico: beatrizrossells@gmail.com

was met, its development in Much of the city was spectacular. Times and social conditions had changed. In this article, we present a characterization of these transformations that allow us to understand the urban dynamics of La Paz, through two of its main popular festivals.

Key words

Carnival, Gran Poder, Fiesta, La Paz

Introducción

Sobre el antiguo pueblo indígena de Chuquiago Marka fue fundada la ciudad de La Paz a 3.600 metros sobre nivel del mar. En los tiempos coloniales la ciudad fue dividida social y jerárquicamente entre vecindarios de españoles e indígenas. En los barrios o zonas indígenas se asentaron nuevos grupos de migrantes del campo, convirtiéndose principalmente en artesanos y trabajadores.

En la primera década del siglo XX, salían a recorrer las calles los grupos carnavaleros de la élite en un modelo de desfile o procesión, que no ha dejado totalmente la herencia colonial e incluso persiste hasta el siglo XXI. Los demás grupos trataron de adherirse con ciertas dificultades con el objetivo claro de las fiestas grandes de alcanzar las calles. A partir de los años 20 se modernizaron los personajes finalmente. Después de la Revolución Nacional (1952) y de la década de 1960, se reconstituyó el carnaval paceño con los representantes más conspicuos: pepinos, cholas y ch'utas.

La entrada de la fiesta de el Gran Poder a la ciudad se enfrentó también a varias dificultades para salir de un barrio al centro urbano en la primera parte del siglo XX, pero una vez que este objetivo se cumplió, su desarrollo en gran parte de la ciudad fue espectacular. Los tiempos y las condiciones sociales habían cambiado.

En ambos casos, las poblaciones aymara y mestiza y las élites de la burguesía aymara han sido las principales protagonistas de estas fiestas. Diversas transformaciones económicas y sociales han ocurrido en las últimas décadas del siglo XX y principalmente, en los inicios del XXI.

Un nuevo reposicionamiento de las clases sociales en La Paz y El Alto, ligadas laboral y socialmente, muestran de manera continuada el éxito económico señalado en el ámbito simbólico del consumo: en las principales avenidas de la zona Sur de La Paz, amplias casas con jardín se han convertido en vitrinas de venta de automóviles

de lujo, se nota un afán descontrolado de construir edificios de múltiples pisos en la zona central y la zona sur, atractivos para estas élites comerciantes, así como de restaurantes y negocios de comida, presentación de conjuntos musicales del norte y de América Latina e incluso de Corea. Se ha producido una multiplicación de malls en ambas ciudades y un considerable éxito de negocios asociados a este triunfo de valores: gimnasios, cines, *spas*, peluquerías, restaurantes.

En la ciudad de El Alto, la aparición de los “cholets”, conocidos como la consagración de la estética chola como un signo de la arquitectura popular boliviana, es de gran envergadura económica. Detalles ornamentales de significación ultramoderna con aplicaciones de la cultura norteamericana, han convertido a algunos cholets en “transformers”, en plena contradicción con los temas de la Pachamama o madre tierra andina. Estos son montados como novedosos lugares de diversión con música para atraer a jóvenes de la zona sur.

En este entramado de idas y venidas, de subidas y bajadas, de una ciudad y cultura a otra, la segmentación del espacio territorial de origen colonial cruzado por clases e identidades, la antigua conformación de dos polos ha cedido a la mezcla de modernidad y tradición en estas dos complejas urbes. Particularmente, cabe mencionar la adopción de elementos de la globalización y las últimas tecnologías.

Los procesos históricos de conformación urbana siguen a estos nuevos patrones de valores donde el consumo y lo foráneo son los componentes centrales.

El objetivo central de este avance de investigación es ubicar el análisis de estas fiestas tan importantes para Bolivia en el despliegue de la modernidad y la globalización, sin perder de vista el contexto histórico que tienen de un largo período, incluso prehispánico. La actualidad de las manifestaciones de ambas fiestas en el fin del siglo XX y las primeras década del XXI podrían dar a pensar que son invenciones actuales, tan ligadas como están a la globalización. Nada más alejado, por ello, es indispensable reconocer ese pasado dentro de la complejidad de la historia política, económica, social y cultural del país.

En esa dirección, aunque el desarrollo de este trabajo se concentra en los últimos cincuenta años, debemos retornar los ojos al iluminador texto de Mijail Bajtin (2002), que ha abierto las puertas para la reconsideración de la fiesta como un fenómeno universal para los seres humanos. De ese trabajo fundamental recuperamos la presencia de los ritos como rasgos típicos de la antigüedad y los ritos carnalescos

alejados del dogmatismo eclesiástico, así como el patrón de la ruptura de la cotidianeidad que se repite en la programación humana a partir de las fiestas.

Con mayor cercanía geográfica y temporal, el trabajo de Javier Romero (2013) es necesario para seguir su interés reflexivo y teórico en la centralidad de la ritualidad aymara, en general de las culturas no occidentales. Romero insiste, de manera coherente, en esta presencia permanente totalmente ligada a la vida cotidiana, es decir, a la vida real con la concepción agrícola de los habitantes de las antiguas tierras de este continente y especialmente en las fiestas, pues es aquí donde se manifiestan las actividades centrales.

En medio de los cambios que difícilmente se hubieran adivinado a principios del siglo XX en relación a la fiesta del Gran Poder, la ritualidad persiste como fondo profundo de los nuevos ropajes de la fiesta del siglo que vivimos. Así podemos advertir cómo en las complejísimas programaciones de la fiesta, un conglomerado de actividades no pierden su legado ancestral. Aún las negociaciones con el Tata del Gran Poder para adquirir bienes y dinero, que no son una novedad pues ya están en las Alasitas y otros rituales prehispánicos, se combinan la devoción con los “tratos personales” para recibir la bendición y contar así, no solo con un mejor nivel de vida, sino con grandes ingresos económicos, lo que servirá para ascender a un estatus de privilegio.

En la metodología de este trabajo se ha combinado la investigación etnográfica con el análisis y trabajo sobre la bibliografía de los autores nuevos que han iniciado una fuerte corriente de interés por la fiesta boliviana, paceña, orureña y de otras partes. Lo que no era común, la academia no se involucró en estas temáticas, por tanto los autores que aquí analizamos tienen una presencia valiosa pues están respondiendo a la realidad actual, no solo festiva, sino económica, social y cultural, vale decir una notable transformación del país en las décadas finales del siglo XX y las primeras del siglo XXI.

La imagen de este cambio es la presencia de bailarines y bandas en las principales calles de las ciudades, no solo en las fiestas principales que son el carnaval y la fiesta del Gran Poder, sino en numerosas ocasiones de celebración de misas, compadres, posesión de directivas, etc. Así, de manera natural, las asociaciones o grupos, incluso pequeños, de familiares o amigos, cruzan varias calles llevando a un santo de su devoción con el acompañamiento de una banda, paralizando unas cuantas calles, sorprendiendo a los viandantes, algunos de los cuales pueden reaccionar emocionados por estas músicas y por el cortejo un tanto misterioso.

En segundo lugar se ha realizado investigación etnográfica por la autora en numerosas fiestas para la elaboración del libro sobre el carnaval de La Paz, junto el interés por la fiesta del Gran Poder.

Dos fiestas cruzan La Paz en la segunda década del siglo XXI: el carnaval y el Gran Poder, con varias características nuevas.

II. El carnaval paceño: de los personajes europeos a los pepinos y ch'utas

El carnaval paceño se encandiló con los personajes de la comedia del arte italiano, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX como en toda América Latina, abandonando algunas costumbres del carnaval colonial. En los bailes de la élite paceña se lucían los pierrots, arlequines y colombinas, junto con otros personajes de origen extranjero. Empezaron a desfilar en las calles grupos de carnavaleros en carrozas o a pie mientras jóvenes les arrojaban flores desde los balcones. La separación de culturas en estas fiestas era considerable. Los grupos mestizos e indígenas bailaban en las afueras de la ciudad, en torno al cementerio. Allí reinaba como personaje principal el ch'uta, de origen andino, representante de las culturas agrícolas; además de bailarines de otras danzas que más tarde irrumpirán en la ciudad.

Las fiestas carnavales eran organizadas por la Alcaldía y algunas agrupaciones civiles. Los periódicos revisados desde 1901 dan cuenta de los nombres de las comparsas de mayoritaria influencia extranjera. El registro municipal de mediados del siglo XX no asigna importancia a la información cultural inmersa en la administrativa, de todas formas, es posible contar con los nombres de comparsas de 100 años, desde 1904 (Rossells, 2009).

Hacia 1908 en los registros fotográficos del maestro Cordero², en medio de un grupo de carnavaleros, aparece un pepino (figura 1), que pudo haber nacido años antes, incluso en el siglo XIX. Pero este es el primer documento gráfico de un personaje paceño mestizo, que ingeniosamente nace del pierrot (figura 2), aunque transforma el elegante traje blanco con bolados en cuello y mangas en un traje bicolor.

2 Un estudio paceño de fotografías de gran calidad y renombre.



Figura 1: Nueva Marina del Placer 1908.
Foto: Cordero. ALP/AFP/CP



Figura 2: Pierrot de la comparsa Los Holandeses.
Foto: Cordero, ALP/CFP/CP

Este pepino es parte de una comparsa de jóvenes de origen campesino llamada “Nueva marina del placer”. Continúan apareciendo pepinos en los años siguientes en distintas comparsas, en medio de los personajes ciudadanos. En los años 20 ya eran muchos y según la prensa en los 60 (figura 3), miles.



Figura 3: Pepinos en las calles de La Paz, años 60.
Foto Lucio Flores

Numerosas leyendas se han tejido en torno al nacimiento de este personaje, considerado de padre desconocido, que a su vez puede ser el padre de niños engendrados en esta fecha carnavalera. El pepino despierta simpatía de gente de todos los estratos sociales. Su carácter es ambiguo, jovial, travieso y movedido; puede ser triste y solitario. Nace en cada carnaval y muere con la fiesta. Es un disfraz abierto a cualquier vecino que desee vestir un barato traje de pepino y formar parte del desfile que atraviesa la ciudad bailando. El pepino supone un tipo de libertad, poco sujeto a normas, precisamente el significado del carnaval como fiesta de la reversión.

El ingreso a la fiesta de carnaval de La Paz del ch'uta (figura 4) que proviene de las provincias paceñas es un tanto más complejo, pues está relacionado con los rituales agrícolas y la cosmovisión andina.



Figura 4: Grupo de pepinos, chutas y cholos. 2008 ALP/CFP/CP

La revolución de 1952 es el punto de cambio del país en numerosos aspectos, reformas sociales y económicas que tienen efecto en la conformación social de la población. Políticas culturales del régimen pretenden entronizar al sujeto mestizo en lugar de la dicotomía urbanos blancos e indios; y al campesino en lugar del indígena. En este sentido, el pepino resulta ideal para representar al mestizo boliviano, así como la danza de la diablada. Miles de pepinos desfilan ante las nuevas autoridades en el carnaval de 1953. Los pepinos se multiplican y llenan las calles de la ciudad.

Más tarde el carnaval decae por razones políticas principalmente. A partir de fines de los 70 se produce una transformación. Las comparsas de pepinos y de ch'utas (que bailan con esposas, siguiendo la tradición aymara de la pareja, mientras que los pepinos eran solitarios), conforman una "Asociación de pepinos y ch'utas", con las formalidades de los grupos organizados. Se han modernizado y han adquirido poder, dominan su zona con calles donde confeccionan ropas y máscaras. El poder adquisitivo de pepinos y ch'utas se ha elevado, esto se ve en

el cambio de vestimenta, han desaparecido los trajes de pepino ciudadano pobre, y de ch'uta de origen campesino, cuyo traje antiguo tiene rasgos de pongo de hacienda. Los pepinos actuales son ostentosos en telas, sombreros bicornios y adornos. Los ch'utas han cambiado su sencillo traje por colorida vestimenta y sombrero.

Desde mediados del siglo XX el carnaval paceño se presenta en las calles centrales de la ciudad de La Paz, parten de la avenida Montes cerca a la Cervecería, baja hasta el Obelisco y la avenida Camacho y termina en la avenida Simón Bolívar. Su presentación se realiza durante la mañana del sábado.

Otras actividades como el Jisk'anata se han creado en estas décadas, esta fiesta pretende dar mayor importancia a los grupos de origen rural. Numerosas organizaciones apoyan este carnaval.

III. La espectacular fiesta del Señor del Gran Poder

La fiesta del Gran Poder, aunque tiene inicios barriales y sencillos, pues el Cristo de los tres rostros aparece en el barrio de Chijini, y no sin dificultades adopta el lienzo venerado, sin sospechar que se generaba la fiesta más importante de la ciudad.

Lo fundamental en la fiesta del Gran Poder es la organización de los grupos de baile. Esto ocurrió a principios de los 70 que se hicieron patentes en las características totalmente distintas a las del carnaval. Líderes del mismo barrio de Chijini organizaron desde el inicio la "Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder" en base a una veintena de grupos que aumentaron rápidamente. No estuvo ausente cierto apoyo político desde el gobierno de Banzer que buscaba simpatía en sectores populares, además de alcaldes y prefectos. En los años de mayor éxito, autoridades de distintos grupos políticos se encuentran en el público e incluso como bailarines en las principales danzas.

Los grupos folklóricos que participan y organizan esta fiesta se denominan fraternidades. Estos grupos están ligados por diferentes tipos de vínculos que se alimentan el uno al otro: a) el vínculo con la música, danza y fiesta que son fundamentales; b) la estructura de vínculos en el ámbito del folkore; c) el lugar de origen puesto que gran parte de los miembros son de segunda o tercera generación de migrantes, que mantienen el vínculo con su tierra de origen; d)

la cultura aymara subsumida en las prácticas de la modernidad; e) la devoción por el Señor del Gran Poder en el marco de la religión popular.

Actualmente, la Asociación agrupa más de 60 grupos, algunas morenadas tienen alrededor de 500 miembros. Los grupos folklóricos eligen diferentes danzas prehispánicas como la *llamerada*, el *pujllay*, *t'inkus* o *kullawada*, o mestizas del período colonial como la *diablada*, *waka waka* y la *morenada*. Es esta última la que se ha consustanciado con el significado de la fiesta que ha asumido esta nueva élite social (figura 5).



Figura 5: Grupo de cholitas de la Morenada. 2008 ALP/CFP/CP

La morenada, género de danza, los grupos que la practican aparecen como el centro social del Gran Poder por el reconocimiento de los grupos participantes y el público, por más de tres décadas. La morenada se ha investido de atributos únicos que irradian a los otros grupos, constituye una verdadera élite desde el interior, los bailarines están cubiertos por un halo de poder y de carisma, derivado de la elegancia de sus trajes, la llamativa coreografía en la danza, y la verdadera performance que organizan.

La particularidad de la organización que en el inicio se trataba de una cultura mestiza subalterna y marginalizada, medianamente liderizada por una elite occidentalizada, es su relación con el poder económico y las motivaciones

específicas de acumulación social, económica y de capital cultural a partir de la música y la danza, una de las finalidades es competir con las élites tradicionales.

No hay homogeneidad en el Gran Poder, sino diferentes estratos y círculos, contradictorios modos de construir y reconstruir significados socio culturales de la fiesta y la distinción, no son raros los conflictos que crean divisiones en las fraternidades.

Con su prestigio, la morenada no solo realiza despliegues económica y culturalmente, sino inversiones estratégicas vis a vis el ingreso a un nuevo universo social y generacional. El Gran Poder no solo busca poder económico y social sino ponerlo a prueba, dice Guaygua (2001). Buena parte de esta economía es informal, los vendedores no pagan impuestos y muchos artículos son producto del contrabando ofrecido en las calles y negocios. Los socios más importantes son propietarios del transporte pesado internacional y pequeños empresarios, comerciantes de productos de última tecnología como computadoras, relojes y la línea blanca de electrodomésticos.

En los últimos años, generaciones de profesionales de clase media son parte de los grupos de morenada. Proviene del medio folklórico o también son externos al mismo. Encuentran nuevas ubicaciones sociales y estatus más alto, ropa refinada, consumo de whisky especialmente Johnny Walker y otras formas de distinción, a partir de parámetros estéticos y propuestas alternativas.

El poder económico es esencial en la diferencia y la jerarquía. La ostentación suntuaria es visible con un exceso de joyas, riqueza de textiles en la vestimenta, colores y motivos. Las mujeres representan a sus parejas con el peso simbólico de la riqueza y la distinción en las polleras, mantas, botas y zapatos femeninos de diversos colores, con diseños exclusivos y materiales importados de Corea o China. Los hombres llevan costosos trajes de morenos durante el desfile mientras que en las recepciones utilizan trajes de estilo occidental de finas telas, a veces europeas.

Los grupos folklóricos, que en las primeras décadas estaban conformados solo por bailarines hombres, merced al cambio en la posición económica femenina, al ser autosuficientes con negocios boyantes de equipos electrónicos y otros tipos de comercio relacionados con la modernidad y las últimas tecnologías,

ellas llevan la batuta en muchas actividades, desfilan a la cabeza de cada fraternidad de morenada junto con los pasantes.

Esta es una transformación trascendental que ha ocurrido al interior de la fiesta. Una línea de “figuras”, jóvenes y atractivas bailarinas, son los caracteres sobresalientes en la morenada, similares a las “guías”, mayores bajo cuya dirección se armonizan los pasos y cambios en los bloques. Las “figuras” son iluminadas por sus condiciones físicas y belleza. Detrás viene la tropa de mujeres que baila con distintos colores y trajes, y los enormes grupos de bailarines morenos. Solo pueden ser acompañados por tres bandas. Los “pasantes” son los “padrinos” de la fiesta, portan platos de identificación, bandas de tela con inscripciones cruzan el pecho. Ellas llevan joyería auténtica por lo que pueden necesitar de guardias privados. Su apoyo financiero a la fiesta asciende por encima de los 20.000 dólares pero la fiesta genera más de 100 millones de dólares durante el desfile y el movimiento turístico, bebidas, alimentos y otros productos (Tancara, 2009)

El sociólogo Germán Guaygua (2001) da cuenta de cómo, en las últimas décadas, los viejos valores son cuestionados mientras otros marcos resignificados están en construcción. Los objetivos de la modernidad, progreso, movilidad social y éxito no eran fácilmente accesibles para la gente común. Sin embargo, contra las expectativas de las élites tradicionales, estos sectores se están incorporando a la modernidad cruzando del proceso socio económico a un proyecto propio sin renunciar a la cultura oral y a la lógica y perspectiva propias de la cultura aymara: reciprocidad, costumbres y rituales.

Los músicos de las bandas pertenecen al mundo informal, no han realizado cursos en conservatorios. Ellos aprenden, como los bailarines, en sesiones de ensayo.

El desfile es una *performance* en vivo de un día que funciona como el centro de una poderosa escena local con aproximadamente 35.000 bailarines y un público de más de 100.000 personas que no se mueven de las graderías construidas, desde tempranas horas de la mañana hasta pasada la medianoche.

La diversidad heterogénea que se produce en esta aglomeración de gente es controlada por una estructura, con segmentos determinados, y dinámica de las fraternidades (Barragán, 2009) que configura bloques o grupos dentro de cada fraternidad, originados en lazos familiares, profesionales o de amistad.

Las fraternidades y bloques se distinguen por los diferentes modelos o colores en la vestimenta, en fuerte competición por la originalidad y deseo de impresionar al público. A través de esta población heterogénea, el Gran Poder se constituye de una manera clara en un espacio colectivo de auto afirmación dentro de la diferenciación y procesos de distinción (Barragán, 2009).

La música y la danza del Gran Poder se articulan en un alto grado. Hay un reconocimiento de lo folklórico que identifica las músicas y letras con valores positivos, aún en los contradictorios motivos que involucran la fiesta, como la fe en el señor del Gran Poder y el deseo de obtener riqueza. Son normales las negociaciones personales con el Señor para obtener su ayuda en los negocios y en las relaciones afectivas. Versos como “cuanto cuestras, cuanto vales” de una de las canciones emblemáticas es una referencia clara a esta relación.

La mirada de la fiesta del Gran Poder no se limita a la ciudad ni al país, en distintas partes de Bolivia existen fraternidades de morenadas, en varios países de migración importante de bolivianos como Brasil, Argentina o España se han formado morenadas que junto a otros grupos folklóricos organizan fiestas callejeras.

Por encima de todo, la música es trascendental en el Gran Poder, el motor que moviliza y promueve la sensualidad y el brillo, la grandeza del *show* y la puesta en escena de este desfile en su camino a través de las calles de la ciudad cuando miles de cuerpos toman el espacio y definen momentos mágicos en sus movimientos, como olas gigantes de polleras coloridas de las mujeres y los plumajes de los morenos.

En ese momento de la danza, miles de voces cantan sus canciones, algunos bailarines dicen que “se sienten caminando entre las nubes”. Pese a la fascinación por la música de la morenada, los grupos de la asociación se interesan en géneros internacionales de moda, alquilan grupos de música tropical, cumbia villera, música chicha, *rock* y otros ritmos desde México, Argentina y otros países para sus fiestas privadas. Hay obviamente una competencia entre grupos en la contratación de las mejores bandas para el desfile y para estas fiestas.

IV. El mapa de la escena del Gran Poder

El mapa de la escena del Gran Poder (figura 6) reconstruido en base a material etnográfico y hemerográfico muestra una relación antigua entre la ciudad y la

fiesta. Una especie de simbiosis en la cual ambas se han modelado. Numerosos puntos narran la historia de la ciudad, de las fraternidades, de los artesanos desde la memoria oral.

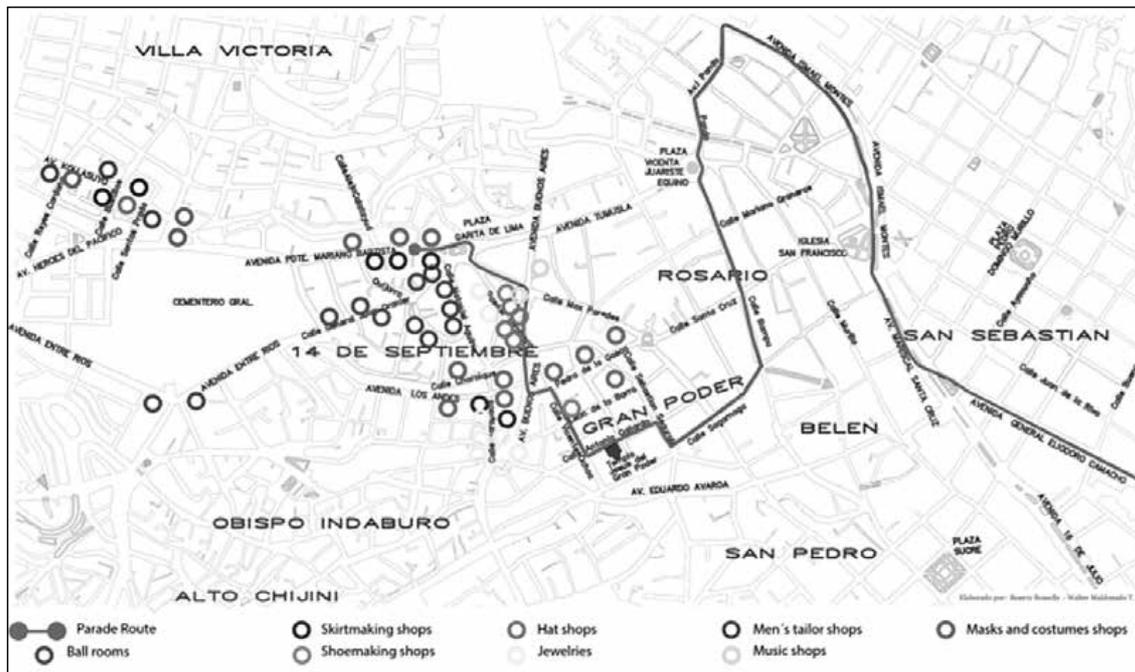


Figura 6: Mapping Gran Poder.
Elaboración propia.

El mapa enriquece la visión de una caracterización histórica de este espacio urbano construido por la fiesta. Desde sus orígenes en barriadas de indígenas, como otros desfiles y fiestas, el Gran Poder surge en esta área popular. Procesos recientes de urbanización han dejado en el medio a la Garita de Lima, antes una de las puertas de entrada y salida a la ciudad. Ahora es una pequeña plaza que se abre como un abanico a las calles que albergan todos los artefactos que alimentan la fiesta. Talleres y lugares de venta de polleras, una verdadera industria de ropa femenina de origen colonial, representativa de la identidad femenina mestiza-chola única, pues no existe en otros países del área andina, se localiza en la avenida Baptista.

Entre el templo del Gran Poder y el cementerio están las zapaterías de botas y zapatos de chola, derivados de las zapatillas de los toreros. Sombreros “borsalino” de las mujeres se encuentran en el área de las joyerías. Los sastres paceños son reconocidos desde el siglo XIX por su excelente calidad. Sus talleres

se encuentran uno junto al otro, en ambos lados de la calle Nataniel Aguirre. Los bordadores de las ropas folklóricas y las máscaras tienen su propia calle, los Andes. Muchas tiendas en la misma área de la ciudad venden CD y DVD con grabaciones de famosos cantantes y grupos folklóricos. Los sombreros “borsalino” son otro componente de origen europeo.

Alrededor de veinte salones de baile han sido construidos para las recepciones sociales, importantísimas en el Gran Poder que reciben a los fraternos y a sus invitados en numerosas fiestas. La arquitectura interior tiene el diseño de nuevo estilo que algunos autores llaman “cohetillo”, precursor de los *cholets*, con una variedad de elementos principalmente andinos.

Como una serpiente humana avanza el desfile en su recorrido hacia la avenida Montes que conecta a las más importantes avenidas de La Paz, a pocas cuadras de la plaza Murillo, centro del poder político.

La escena del Gran Poder es compleja, sirve como una poderosa herramienta para la construcción de nuevas identidades. La fiesta se ha convertido en una máquina de producir nuevos significados en las calles de la ciudad. La complejidad social de la fiesta proviene de múltiples grupos étnicos que participan ostentando la riqueza de su patrimonio musical y de danzas, y una gran integración entre las culturas americanas y europeas desde hace siglos.

V. Conclusiones

En este contexto, la música y el baile tienen un rol casi sagrado para quienes perpetúan estas prácticas, pero a la vez son estrategias de lucha contra las elites tradicionales que por largo tiempo no les permitieron vía libre en las calles para tener presencia por el conjunto de ideas discriminatorias que pesaban en la sociedad. Así pues, los bailarines, nuevos dueños de capitales económicos, van ganando terreno en la imposición de sus propias normas en menoscabo de los otros sectores ciudadanos.

Pese a la resistencia a considerar su representatividad por núcleos de la clase media alta, además del “desorden” que crean en la ciudad, los bailarines encuentran en su actividad un medio de alcanzar “pedazos de felicidad que la vida les debe”. Este es uno de los motores de la fiesta, la posibilidad de celebrarla con gran alegría.

La importancia de las fiestas en Bolivia, se ve reflejada en diciembre de 2019 cuando la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) admite a la festividad de Jesús del Gran Poder de La Paz como parte de la lista representativa del Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Referencias

Bajtín, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Barragán, R. (2009) *Gran Poder: la morenada*. La Paz: IEB, UMSA, ASDI SAREC.

Guaygua, G. (2001) *Las estrategias de la diferencia: construcción de identidades urbanas populares en la festividad del Gran Poder*. La Paz: IDIS; UMSA.

Romero , J. (2013) *Reflexiones acerca del Carnaval de Oruro*. La Paz: Rincón Editorial.

Rossells, B. y Borrega Y. (Eds.) (2009) *Carnaval paceño y jisk'anata*. La Paz: IEB, UMSA, ASDI SAREC.

Tancara, C. (16-05-2019). Millones de dólares danzan al ritmo del Gran Poder. Periódico Página Siete. Sector Economía. Recuperado de <https://www.paginasiete.bo/inversion/2019/6/16/millones-de-dolares-danzan-al-ritmo-del-gran-poder-221213.html>

Ciudad Inteligente y datos urbanos abiertos: el caso de Bolivia

Smart city and urban open data: the case of Bolivia

Ph. D. Bernardo Fernández¹

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 15 de octubre de 2019

Resumen

El artículo describe el diseño y ejecución de las políticas públicas urbanas con base en un modelo de “ciudad inteligente” que promueve la multidimensionalidad de los proyectos urbanos y que es aplicado exitosamente por numerosas ciudades del mundo. Demuestra que las iniciativas de datos urbanos abiertos son proyectos “inteligentes” que facilitan la planificación y rápida respuesta de los servicios urbanos, así como la transparencia y rendición de cuentas de la función pública, además de generar oportunidades para la innovación y la generación de negocios de alto valor que buscan elevar la calidad de vida de los habitantes. Finalmente, ofrece un breve diagnóstico sobre los avances en la disponibilidad y uso de los datos abiertos en Bolivia. Concluye que el país se encuentra en una etapa de poco desarrollo en este campo, por lo que mayores esfuerzos son urgentes para generar los beneficios económicos y sociales esperados de esta iniciativa.

Palabras clave

Datos urbanos, datos abiertos, ciudad inteligente, política pública.

Abstract

This study describes the design and implementation of urban public policies based on a “smart city” model that promotes the multidimensionality of urban projects and is successfully applied by cities around the world. It shows that open urban data initiatives are “smart” projects that facilitate the planning and rapid response of urban services as well as transparency and accountability in the public sector, but also offer opportunities for innovation and the creation of high-value businesses that raise the quality of life of the inhabitants. Then, the study offers a brief diagnosis of the advances in the availability and use of open urban data in Bolivia. It concludes that the country is in a stage of low development in this field, so greater efforts are urgent to generate the expected economic and social benefits of this initiative.

1 Foreign & Commonwealth Office-British Government Escuela de la Producción y la Competitividad (ePC)-UCB La Paz, Bolivia. Correo electrónico: bernardo.fernandez@fco.gov.uk

Key words

Urban data, open data, smart city, public policy.

I. Introducción

Los modelos de desarrollo urbano basados en la noción de la “ciudad inteligente” han ganado gran relevancia en la última década. Un estudio riguroso de la Comisión Europea sobre el tema, realizado en 2017, estimaba que anualmente se implementan al menos 250 megaproyectos de ciudad inteligente en el mundo con una rápida tendencia a crecer, tanto que para 2025 la inversión anual en ellos alcanzará a cerca de cuatro billones de dólares estadounidenses, equivalentes al 5% del producto mundial². Esto es así en la medida en que los grandes desafíos de la humanidad se están concentrando en las zonas urbanas. En efecto, de acuerdo con datos de Naciones Unidas, actualmente más del 55% de la población mundial está urbanizada, mientras que en América Latina este indicador supera el 85%³.

Si bien en un principio el concepto de ciudad inteligente se asoció únicamente con la incorporación de tecnología basada en el “internet de las cosas” (IoT por sus siglas en inglés) para potenciar los servicios públicos, hoy en día se acepta que la inteligencia de una ciudad (así como la inteligencia humana) tiene varias facetas o dimensiones.

Este carácter holístico de la concepción de la inteligencia de una ciudad es muy útil para orientar la planificación urbana, especialmente en aquellas ciudades de países en desarrollo, donde antes de pensar, por ejemplo, en cuál tecnología IoT es la óptima para consolidar el control remoto de los semáforos, es necesario pensar, primero (o también), cómo establecer un servicio de transporte masivo, seguro e inclusivo y, además, cómo motivar a que los ciudadanos respeten las reglas y normativas de convivencia urbana, entre ellas, las de tránsito.

En función de lo anterior, este documento discute la noción de ciudad inteligente como un modelo de desarrollo urbano basado en la innovación tecnológica y

2 Véase https://ec.europa.eu/knowledge4policy/foresight/topic/continuing-urbanisation/smart-city-projects-iot-improves-urban-life_en.

3 Véase <https://www.un.org/development/desa/publications/2018-revision-of-world-urbanization-prospects.html>

cultural, que inspira el diseño y ejecución de las políticas públicas locales en un contexto mundial que obliga a las ciudades a ser más afables, inclusivas, ecoeficientes y competitivas.

A continuación, nos enfocamos en las iniciativas de datos abiertos urbanos como proyectos urbanos “inteligentes” debido a su gran potencial multidimensional, lo cual implica que su aplicación tiende a generar resultados positivos en diversos aspectos del quehacer urbano a la vez.

Con esta motivación teórico-práctica general, el documento discute una serie de hechos estilizados acerca de los avances logrados a la fecha en el campo de los datos abiertos en Bolivia. Con base en dicho análisis, el documento concluye con un conjunto de recomendaciones relevantes de política.

II. Una aproximación a la teoría de ciudad inteligente

Ciudad inteligente, sus dimensiones y factores

Una definición de ciudad inteligente que se ajuste a la realidad, necesidades y expectativas de ciudades de países desarrollados y emergentes debe considerar tanto aspectos tecnológicos como socioculturales. En tal sentido, probablemente la definición más apropiada sostiene que una ciudad inteligente es aquella que posee un sistema de mejora continua, apoyado en la tecnología y las industrias creativas, que logre mejoras cualitativas sostenibles en la calidad de vida de sus habitantes (Giffinger et al., 2007).

Esta es una definición amplia que incorpora a la tecnología en su concepción más amplia (e. g., informática, mecánica, industrial o financiera) como un medio esencial para lograr mejores condiciones de vida de los ciudadanos de manera rápida y eficiente. Considera también a las denominadas industrias creativas (arte, música, diseño, gastronomía, artesanía, cinematografía y arquitectura) como medios complementarios, muy importantes para alcanzar la inteligencia integral de una ciudad.

Siguiendo esta línea conceptual, la inteligencia de toda ciudad se asienta en seis dimensiones citadas en la Figura 1, donde cada una de ellas corresponde a una faceta de la interacción del ciudadano (como eje central del modelo de ciudad inteligente) con su entorno.

Cada dimensión de inteligencia está determinada por un conjunto de factores observables y medibles que contribuyen directamente a aquella. Como puede apreciarse, la idea de *ciudadano inteligente* se enfoca no solo en el nivel de estudios formales del habitante promedio, sino también en su interés en capacitarse continuamente, participar de las actividades de la ciudad o interactuar con visitantes de otros países, por mencionar algunos de los factores considerados.

La *economía inteligente* consiste en la creación de un entorno urbano que favorezca al emprendimiento y la creatividad generadora de valor (innovación). De esta manera, las oportunidades de negocio y de realización personal se hacen presentes para el beneficio de sus habitantes y de la sociedad en general.

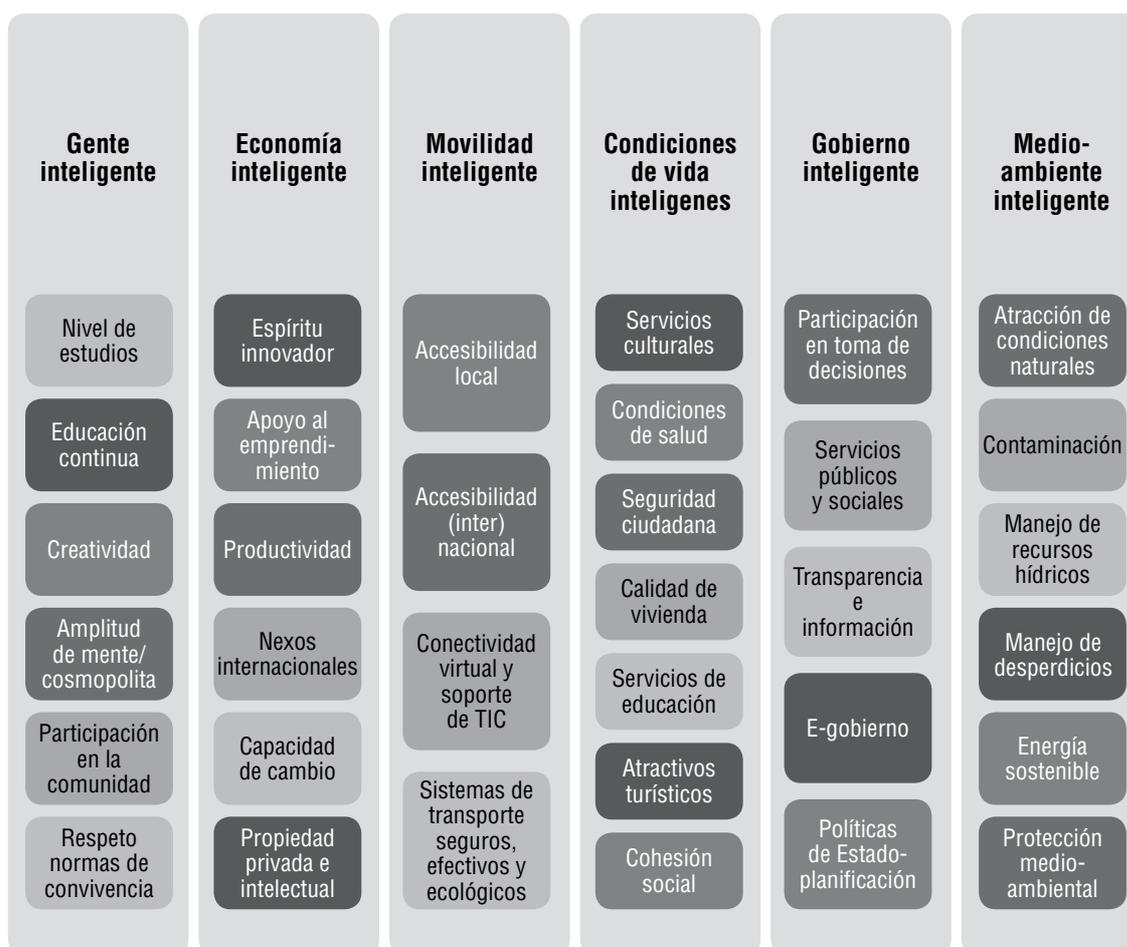


Figura 1: Dimensiones y factores de ciudad Inteligente
Fuente: elaboración propia con base en Giffinger et al. (2007).

La inteligencia también proviene de la interacción con el gobierno, sea este nacional o local. *Gobierno inteligente* se refiere a que los mecanismos democráticos estén fortalecidos y la institucionalidad de la autoridad, consolidada. A esto se añade la necesidad de optimizar los servicios públicos con el apoyo de la tecnología y la búsqueda de una burocracia óptima apoyada en la noción del gobierno electrónico y abierto para lograr un balance adecuado entre el control imparcial de la actividad gubernamental y el tiempo y costos que implica para la sociedad ejecutar dicho control.

Como no podía faltar, la dimensión de *medio ambiente inteligente* se enfoca en mantener presente en toda acción de política que, hoy en día y como nunca antes en la historia, todos los ciudadanos del mundo mantienen una deuda intergeneracional (i. e., el mundo que se deja a los hijos y los nietos) que demanda un uso racional de los recursos naturales, la preservación del planeta, buscando y utilizando tecnologías cada vez menos contaminantes, y una adecuada gestión de los riesgos naturales (resiliencia).

Las dos últimas dimensiones de inteligencia restantes están fuertemente ligadas a la calidad de vida de los habitantes de una ciudad. La *movilidad inteligente*, por un lado, se refiere tanto al aspecto físico (transporte y accesibilidad interna y externa de la ciudad) como al virtual (acceso a internet y a tecnologías de la información y la comunicación) que permite a los ciudadanos desplazarse de un lugar a otro en forma rápida, segura y eficiente o, alternativamente, comunicarse remotamente con otros agentes de la misma manera, con lo que se reducen las necesidades de desplazamiento físico.

Finalmente, *la calidad de vida inteligente* se concentra en aquellos factores que buscan enriquecer la experiencia de vida del ciudadano en un territorio, en términos del acceso a servicios de salud, de educación y la disponibilidad de alternativas de esparcimiento y desarrollo humano y cultural.

Proyectos inteligentes de política pública local

El modelo teórico acerca de “proyectos inteligentes”, descrito en la sección previa, es de gran utilidad para el diseño y priorización de políticas públicas. En particular, un proyecto público podrá ser catalogado como “inteligente” (y, por lo tanto, priorizado) si es que su ejecución permite lograr ganancias en al menos tres de las seis dimensiones de inteligencia (i. e., economía, ciudadanía,

gobierno, medio ambiente, condiciones de vida y movilidad) a la vez, y en todas las dimensiones de manera óptima y transversal.

Un ejemplo real de esto último son los esfuerzos de muchas ciudades del mundo por consolidar plataformas informáticas de monitoreo y atención a la ciudad. Estas plataformas son sistemas integrados remotos basados en el IoT (también conocidos como procesos de *sensorización* de las ciudades) que administran y controlan en tiempo real virtualmente todos los servicios urbanos: alumbrado público, control de tráfico, seguridad ciudadana, transporte masivo, manejo de residuos y servicios de emergencia, entre los más importantes. Por su claro impacto multidimensional, estos proyectos han sido y todavía son considerados los principales proyectos inteligentes en muchas ciudades del mundo⁴.

Sin embargo, las iniciativas inteligentes susceptibles de réplica, adaptación y aplicación a las condiciones de cada ciudad son innumerables, pues se enfocan en la resolución creativa y categórica de diversos problemas que enfrentan las ciudades alrededor del mundo; por ejemplo, con relación al transporte urbano, al cambio climático, al fomento de la participación ciudadana en el quehacer urbano, la digitalización de los servicios y la gestión de residuos sólidos y líquidos.

En este sentido, la administración de proyectos de política pública local con base en el modelo de ciudad inteligente permite el diseño, priorización y ejecución de proyectos bajo una metodología dinámica, integral y consistente con los objetivos de largo plazo de cada ciudad.

Es por estas virtudes que un número cada vez mayor de ciudades en el mundo han adoptado conceptos o estrategias de ciudad inteligente en sus modelos de gestión y, en muchos casos, han incorporado oficinas de ciudad inteligente o laboratorios urbanos en sus estructuras organizacionales para facilitar y garantizar la transversalidad de los proyectos de política pública.

Los *rankings* de ciudad inteligente como el Cities in Motion Index, de la Universidad de Navarra, el reporte anual de la Intelligent Community Forum o el ranking anual de ciudades inteligentes de Forbes son hoy en día métricas de importancia para destacar no solo los esfuerzos de las ciudades más avanzadas

⁴ Véanse, por ejemplo, las plataformas “Coruña Smart City” en La Coruña, “Málaga Valley” en Málaga (España) y el proyecto CityVerve en Manchester (Reino Unido).

del mundo por permanecer en los primeros puestos, sino también los de otras ciudades por ganar muchas posiciones al implementar proyectos inteligentes de alto impacto.

III. Iniciativas de datos urbanos abiertos: ¿son proyectos de ciudad inteligente?

Datos abiertos, tipos y características

Los *datos abiertos* se definen como aquellos datos de libre acceso para su uso, reúso y reproducción de manera irrestricta y universal. Las iniciativas que promueven la liberación y difusión de datos son numerosas en todo el mundo e involucran tanto datos asociados a las actividades de los gobiernos nacionales y subnacionales –conocidas como proyectos de *gobierno abierto*– como aquellas de entidades no gubernamentales (empresas, organizaciones, asociaciones, agrupaciones sociales), conocidas como proyectos de datos abiertos del sector privado (Ayre & Craner, 2017).

Cabe destacar dos elementos para fines de este documento. Primero, los datos abiertos se diferencian de los *datos públicos* en el sentido de que estos últimos son también de libre acceso, pero en formato restringido, sin la posibilidad de su reúso inmediato (e. g., disponibles en formato PDF u otros que requieren un paquete con licencia pagada). Los datos abiertos están disponibles en formatos genéricos, de manera tal que su uso sea irrestricto y universal, independientemente de los recursos computacionales que posea el usuario (e. g., disponibles en formato CVS de texto plano). En segundo lugar, aquellos datos abiertos asociados, ya sea con actividades gubernamentales o de actores privados pero a nivel local (de ciudad o municipio), son denominados *datos abiertos urbanos*.

¿Son las iniciativas de datos abiertos, proyectos inteligentes?

Las iniciativas de datos abiertos tienen dos grandes características. En primer lugar, desde el punto de vista del impacto esperado de dichos datos, pueden ser clasificados como proyectos inteligentes. En efecto, como muestra la Figura 2, la disponibilidad y uso de los datos abiertos, generados por individuos, empresas y el gobierno, tiene un gran impacto esperado en al menos las siguientes dimensiones de ciudad inteligente:

- *Gobierno inteligente*. Permite al gobierno conocer mejor las necesidades y expectativas de sus habitantes, además de sus rasgos de consumo y otras especificidades demográficas; estas podrían inclusive estar georeferenciadas si la información ha sido capturada con tales propiedades. Permite a los gobiernos, además, ofrecer información sobre sus actividades de compras y contrataciones, y de cualquier otra actividad de relevancia, para fines de transparencia y rendición de cuentas de los actos públicos, como mecanismos que garantizan el uso eficiente de los recursos públicos. Un ejemplo muy completo de este tipo de aplicaciones es el portal de datos abiertos de la Unión Europea (<https://data.europa.eu/euodp/en/home>).
- *Economía inteligente*. La disponibilidad y uso de datos abiertos que describen el comportamiento, gustos o preferencias, y otros rasgos demográficos importantes de los ciudadanos favorece la creatividad e innovación en torno a nuevas soluciones y respuestas a las necesidades de la población. Un excelente ejemplo de este enfoque es el esquema de datos abiertos del gobierno de Reino Unido (<https://data.gov.uk/>) en la sección negocios⁵.
- *Movilidad inteligente*. El acceso libre a datos del transporte público (histórico y en tiempo real) tiene el potencial de permitir el desarrollo de nuevas soluciones (estatales o privadas) para hacer que tales servicios sean cada vez más eficientes y seguros. Permite a los ciudadanos tomar decisiones informadas acerca de sus planes de viaje y en el extremo optar por soluciones remotas en casos de alto tráfico u otros eventos inesperados que imposibilitan el desplazamiento físico. Un modelo destacado de datos abiertos en este campo es el de la ciudad de Edimburgo en Escocia, Reino Unido (<https://tfe-opendata.readme.io/>).
- *Condiciones de vida inteligentes*. Los datos abiertos relacionados con los patrones de consumo y necesidades insatisfechas de los ciudadanos pueden orientar con gran eficacia y eficiencia nuevas inversiones públicas y privadas en la provisión de servicios de educación, salud y

5 Manyika et al. (2013) estiman que a nivel global los datos abiertos para la innovación y el desarrollo podrían contribuir con tres billones de dólares americanos adicionales por año, equivalentes a 3% del producto mundial.

entretenimiento para la población, con lo que se asegura que dichas inversiones tendrán el impacto (i. e., demanda) esperado y se haga un buen uso de los recursos. El portal de datos abiertos para la salud del Gobierno de los Estados Unidos es un buen ejemplo de lo descrito en el campo de la salud (<https://healthdata.gov/>).

- *Medio ambiente inteligente*. El uso eficiente de los recursos públicos y privados naturalmente implica reducir las presiones sobre el medio ambiente, pero existen iniciativas que además monitorean una serie de variables asociadas con la contaminación, generación de energía no renovable, deforestación, huellas de carbono e hídrica con el fin de nutrir de información a actividades que proactivamente buscan enfrentar el cambio climático y promover políticas globales en torno al tema, pero con contenido local. Un ejemplo de esto es el portal de datos abiertos CCP que monitorea variables asociadas con el cambio climático a partir de las acciones de adaptación y mitigación de diversas ciudades del mundo (<https://data.cdp.net/>).
- *Ciudadano inteligente*. La captura de datos e información, que alimenta a las iniciativas de datos abiertos, suele tornarse más automática y fácil en la medida en que los ciudadanos (y las empresas) interactúan con aplicaciones para computadoras, teléfonos móviles o plataformas interactivas. Este tipo de habilidades se van desarrollando gradualmente y contribuyen a la inteligencia general de los habitantes de un territorio. De igual forma, la capacidad de los ciudadanos de utilizar la información disponible en las bases de datos abiertos es una habilidad que se debe promover y consolidar. Un ejemplo importante de esto es el programa de *hacktons* del gobierno de España para promover habilidades y conocimientos en el uso y aplicación de los datos abiertos ofrecidos en su portal oficial (<https://datos.gob.es/en/blog-tags/hackathon>).

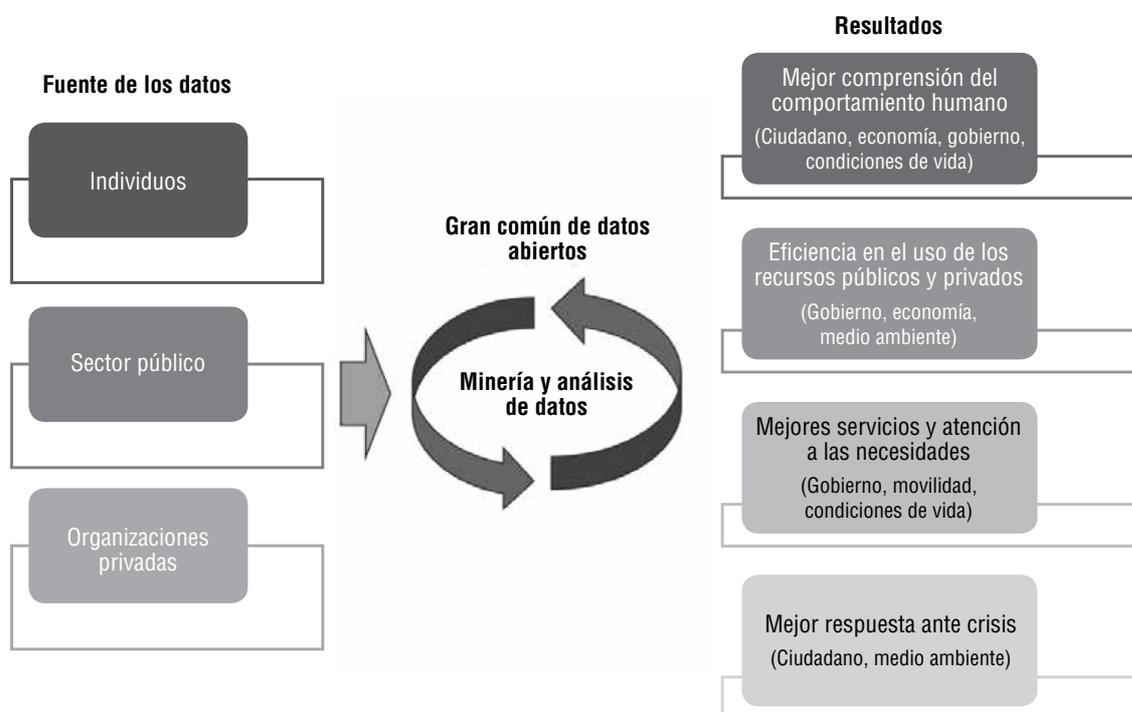


Figura 2: El impacto de los datos abiertos

Fuente: elaboración propia y adaptación con base en World Economic Forum (2012).

La segunda característica de estas iniciativas, y que ya se adelantó en el párrafo previo, es que el impacto positivo de las mismas está condicionado a la capacidad de análisis y gestión de grandes volúmenes de datos capturados en las bases, como bien lo exhibe la Figura 2. En otras, palabras, si bien las iniciativas de datos abiertos pueden clasificarse como inteligentes, dicha cualidad dependerá efectivamente de los proyectos inteligentes que se diseñen, prioricen y ejecuten de manera óptima, probablemente gracias a la información y datos abiertos que estaban disponibles para aquel cometido. En tal sentido, se tornan en un medio o instrumento valioso para lograr objetivos de implementación adecuada de proyectos inteligentes en el campo del transporte urbano, la seguridad ciudadana o el cambio climático, por mencionar algunos ejemplos.

IV. Datos urbanos abiertos en Bolivia: un breve diagnóstico

Una vez que se han descrito los beneficios derivados de las iniciativas de datos abiertos en los países y sus ciudades, cabe discutir cual es la situación de estas en Bolivia. Para esto, se hará un análisis en dos niveles: nacional y subnacional/local.

Datos abiertos a nivel nacional

En general, los avances de Bolivia en materia de datos abiertos son poco satisfactorios, pero con expectativas positivas para el futuro. Bolivia se encuentra en el puesto 53 de 94 países en el Global Open Data Index 2016/2017 (<https://index.okfn.org/place/>), lo que indica un avance medio en el desarrollo de estas iniciativas. Sin embargo, lamentablemente el país no figura en el *ranking* del Open Data Barometer 2018 (<https://opendatabarometer.org/>), el más reciente realizado a nivel mundial, y ocupa el puesto 96 de 102 países en el índice de presupuesto abierto del International Budget Partnership (<https://www.internationalbudget.org/>), que mide el acceso a información oportuna y detallada del presupuesto gubernamental y la participación ciudadana en la definición de ese presupuesto.

En la práctica, existe una serie de recursos de datos abiertos y públicos disponibles en Bolivia (descritos en la Tabla 1). En general, puede verse que solo las estadísticas de cuentas nacionales y del sistema financiero y monetario, todas ellas agregadas a nivel nacional, son bases de datos efectivamente abiertas y que se actualizan con regularidad, mientras que en el resto de los casos se trata de datos públicos (de libre acceso pero no modificables) o de muy baja frecuencia de actualización para fines de transparencia y rendición de cuentas.

Tabla 1
Principales iniciativas de datos y estadísticas en Bolivia

Portal/iniciativa	Motivación principal	Frecuencia de actualización	Tipo de datos	Observaciones
https://datos.gob.bo/	Transparencia/eficiencia	Cada 2 a 9 meses	Abiertos	Recientemente actualizada con datos de incendios
https://www.ine.gob.bo/	Estadísticas agregadas	Entre un mes (inflación) a 7 años (Censo).	Abiertos	Varias series discontinuadas
https://www.bcb.gob.bo/	Estadísticas monetarias agregadas	Semanal	Abiertos/públicos	Varios recursos discontinuados
https://www.asfi.gob/	Estadísticas de sistema financiero por entidad y por departamento	Semanal	Abiertos/públicos	-
https://www.economiayfinanzas.gob.bo/	Estadísticas fiscales y presupuesto	Mensual	Públicos	-
http://opendatabolivia.github.io/	Transparencia/estadísticas nacionales	Sin actualizaciones desde 2015	Abiertos/públicos	Única iniciativa privada de datos abiertos

Fuente: elaboración propia.

Si bien buena parte de las bases de datos citadas tiene un carácter agregado, en algunos casos (principalmente en cuentas nacionales y socioeconómicas) se cuenta con desagregación departamental. En el caso de censos y encuestas de hogares, inclusive hay desagregación por municipio, pero con elevados rezagos en actualización.

Finalmente, no se identifica ningún caso en el que se publiquen datos abiertos acerca de los patrones de consumo de los individuos, como iniciativas para promover la innovación y el emprendimiento en búsqueda de nuevas soluciones a los problemas urbanos o rurales. En general y pesar de que siete de cada diez bolivianos viven en ciudades, las bases descritas en la Tabla 1 no han sido ni son generadas ni procesadas con una orientación al diagnóstico y/o resolución de las problemáticas observadas en las ciudades.

Datos abiertos a nivel subnacional/local

A nivel subnacional/local las iniciativas de datos abiertos son aún más escasas. La Tabla 2 presenta un resumen de la situación actual en el que se evidencia que, con un concepto riguroso de datos abiertos, sería posible identificar tan solo una iniciativa subnacional vigente, encarada por la Gobernación de Santa Cruz y su Instituto Cruceño de Estadísticas. Aunque a la fecha cuenta tan solo con cinco bases de datos disponibles, estas son completas y describen el comportamiento del ciudadano cruceño en sus hábitos de consumo y el uso del espacio público.

La Gobernación de La Paz cuenta con una selección limitada de datos socioeconómicos, disponibles en formato XLS (abiertos) y otros en formato PDF (públicos), y que consisten en filtros para el departamento de La Paz de las bases de datos a nivel nacional ofrecidas por el Instituto Nacional de Estadística, INE (su portal ya fue descrito en la Tabla 1) y por otras entidades del Gobierno nacional.

En cuanto a iniciativas municipales, la situación es menos alentadora. Tan solo se identifica una iniciativa de publicación de información, actualizada diariamente a cargo del Gobierno Municipal de La Paz, aunque bajo un formato general de datos públicos (no abiertos). La motivación de esta iniciativa es de rendición de cuentas (se publican varios indicadores de ejecución de presupuesto y temas asociados) y de descripción de la situación territorial del municipio (mapa de catastro y planimetrías, y mapa de riesgos).

Sin embargo, no se hace pública ni abierta la información generada sobre la interacción de los ciudadanos con el gobierno municipal; por ejemplo, con respecto al uso de los servicios de transporte municipal o de los servicios médicos ofrecidos en su red de hospitales municipales. Por eso, nos son posibles actualmente las oportunidades de innovación y emprendimiento con base en esta información y que podrían generar nuevas soluciones que satisfagan diversas necesidades de los habitantes del municipio.

Tabla 2
Principales iniciativas de datos abiertos a nivel subnacional/local

Portal/iniciativa	Motivación principal	Frecuencia de actualización	Tipos de datos	Observaciones
http://sim.lapaz.bo/sem	Transparencia Información territorial y demográfica del municipio de La Paz	Entre diaria y mensual	Públicos	El portal es de difícil acceso; URL no difundida
http://ide.gobernacionlapaz.gob.bo/index.php	Estadísticas socioeconómicas a nivel departamental para La Paz	Con rezago de uno a dos años	Abiertos (en formato MS- Excel)/Públicos	Contenido limitado Réplica de datos del INE y datos de servicios departamentales
http://ice.santacruz.gob.bo	Innovación y emprendimiento	Cuatro meses	Abiertos	Instituto de la Gobernación de Santa Cruz, pero con enfoque urbano.

Fuente: elaboración propia.

V. Conclusiones y discusión

Las iniciativas de datos abiertos son proyectos inteligentes con un gran potencial para mejorar los mecanismos de transparencia y rendición de cuentas de los gobiernos, optimizar el uso de los recursos públicos y privados y la generación de nuevos emprendimientos innovadores que atiendan las necesidades de los habitantes de un territorio. Todo lo anterior depende de manera crucial de las capacidades existentes para la gestión y análisis de los datos disponibles.

Las iniciativas de datos abiertos en Bolivia están en una etapa de escaso desarrollo. Se destacan los siguientes rasgos:

- Las iniciativas identificadas muestran alta dispersión y duplicación de esfuerzos y recursos. La plataforma *datos.gob.bo* tiene claramente la intención de convertirse en el eje de los datos abiertos en Bolivia, pero

aún no ha logrado consolidar la tarea de incluir o consolidar a todas las otras iniciativas (y otras nuevas) en un único entorno⁶.

- La mayoría de las iniciativas no se autoidentifican como plataformas de datos abiertos, lo que genera incertidumbre sobre su sostenibilidad y continuidad.
- La mayoría de las plataformas ofrece datos públicos no reutilizables, en procura de cumplir con disposiciones legales, pero sin una clara convicción acerca de los beneficios que genera para la sociedad contar con información relevante de una manera oportuna, actualizada y sin restricciones.
- Están fuertemente motivadas en la rendición de cuentas y transparencia, mas no así en la búsqueda de mayores niveles de eficiencia en el uso de recursos o la creación de emprendimientos innovadores.

Como atenuante de lo anterior, cabe destacar que existe un soporte institucional importante para el desarrollo futuro de la iniciativas de datos abiertos, gestionado por el Consejo para las Tecnologías de Información y Comunicación (CTIC), una iniciativa gubernamental que cuenta con la participación de virtualmente todas las instituciones estatales a nivel nacional, regional y local, y que mantiene sesiones con cierta frecuencia⁷.

En vista del análisis previo, se hace necesario un mayor esfuerzo a nivel nacional y especialmente a nivel local para crear y fortalecer verdaderas plataformas de datos abiertos en Bolivia que beneficien al ciudadano, ya sea gracias a mejores mecanismos de transparencia en las acciones gubernamentales, a una mayor eficiencia en el uso de los recursos o a la creación de nuevos bienes y servicios para satisfacer sus necesidades. Para lograr lo anterior, los siguientes aspectos deben tomarse en cuenta:

6 Esto no implica que las otras iniciativas deban desaparecer, sino que datos.gob.bo se constituya en la puerta de ingreso para las otras iniciativas que coexisten y quizás se especializan en áreas particulares del quehacer humano, para así incrementar el valor de la red de datos abiertos nacional.

7 Véase el sitio web <https://www.ctic.gob.bo/>. Lamentablemente, parece que el grupo de trabajo de datos abiertos de este Consejo no se reunió desde hace un año.

- *Los datos como bien público.* Como bien lo discute Taylor (2016), los datos generados por los individuos y empresas en su interacción con el gobierno son, en los hechos, un bien público que le pertenece a la sociedad. Su adecuada utilización, preservando siempre la privacidad de quienes la han generado y la seguridad nacional, tiene el potencial de generar mucho valor para los habitantes de un territorio.
- *Soporte legal.* Es necesario que lo descrito en el punto anterior y todos los aspectos de gobernanza de los datos y su utilización, además de elementos operativos y técnicos que aseguren el acceso libre a los datos, sean respaldados con una normativa legal nacional y local.
- *Liderazgo local.* En la medida que siete de cada diez habitantes bolivianos viven en las ciudades, es precisamente en estas donde se genera la mayoría de los datos. En tal sentido, se esperaría un liderazgo local en el desarrollo de las iniciativas de datos abiertos, acompañado por una tarea de consolidación a nivel nacional, probablemente en torno al portal datos.gob.bo, como puerta de ingreso a la red de datos disponible.
- *Estructura tecnológica para promover la generación y difusión de datos.* Es importante homogeneizar las plataformas de datos abiertos y los formatos de los archivos para así facilitar su acceso y utilización. Las plataformas datos.gob.bo e ice.santacruz.gob.bo son las principales referencias técnicas en este sentido.
- *Disponibilidad y continuidad de datos.* En línea con el punto anterior, es esencial establecer los mecanismos legales, institucionales, presupuestarios y tecnológicos que aseguren que, una vez que determinados datos se publican como abiertos por primera vez, se mantengan bajo ese modelo en adelante y además se actualicen de manera periódica. De otra manera, las iniciativas pierden credibilidad ante los usuarios y son abandonadas por falta de demanda e impacto.
- *Capacidades técnicas.* Como ya se mencionó en varias ocasiones, para asegurar el éxito y progreso de las iniciativas de datos abiertos y los beneficios que generan, es necesario contar con las capacidades técnicas adecuadas: a) en las entidades gubernamentales, para capturar los datos y alimentarlos de manera correcta a las plataformas; b) en los

intermediarios o gestores de las plataformas de datos abiertos, sean estas privadas o estatales; y c) en los usuarios desarrolladores, para generar aplicaciones valiosas a partir de los datos disponibles.

- *Aplicación de datos a problemas concretos.* Una buena forma de promover y masificar la publicación y uso de los datos abiertos es motivar la resolución de problemas concretos con ellos. Esta es precisamente la motivación de los denominados “hackatones” y también uno de los pilares de los *laboratorios urbanos* experimentales. Por sus cualidades basadas en la creatividad y en el estudio del comportamiento humano, ambas acciones se vienen aplicando en la actualidad con gran interés en diversas ciudades del mundo.
- *Mecanismos para que la población pueda retroalimentar.* Finalmente, es importante establecer mecanismos que permitan a los diferentes actores de las iniciativas de datos abiertos dar a conocer si es que el esfuerzo realizado está realmente teniendo sobre la sociedad el impacto positivo esperado. Se debe, en tal sentido, tener presente con cierta frecuencia la retroalimentación del ciudadano para así definir si es que sus expectativas están siendo satisfechas. De no ser así, habrá que replantear el objetivo del portal y de los datos publicados en él o, en su defecto, crear programas de entrenamiento para los actores involucrados, especialmente aquellos dedicados al desarrollo de aplicaciones con los datos disponibles.

Referencias

- Ayre, L., & Craner, J. (2017). Open data: What it is and why you should care. *Public Library Quarterly*, 36(2), 173-184.
- Giffinger, R., Fertner, C., Kramar, H., Kalasec, R. Pichler, N., & Meijers, E. (octubre de 2007). *Smart cities: Ranking of European medium-sized cities*. Centre of Regional Science, Vienna University of Technology.
- Manyika, J., Chui, M., Groves, P., Farrell, D., Van Kuiken, S., & Doshi, E. (2013). *Open data: Unlocking innovation and performance with liquid information*. Nueva York: McKinsey Global Institute.

Taylor, L. (28 de diciembre de 2016). The ethics of big data as a public good: which public? Whose good? *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 374(2083), 1-13. <http://doi.org/10.1098/rsta.2016.0126>

World Economic Forum. (2012). *Big data, big impact: New possibilities for international development*. Recuperado de http://www3.weforum.org/docs/WEF_TC_MFS_BigDataBigImpact_Briefing_2012.pdf

Protección y cuidado de la Casa Común a través de la educación por entretenimiento. El caso de la radionovela *Todo por ella*

Protection and care of the Common House by entertainment education. The case of the radio soap opera “Todo por ella”

MSc. José Luis Aguirre Alvis¹

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2019

Fecha de aprobación: 24 de noviembre de 2019

Resumen

*La búsqueda de medios y estrategias comunicacionales que contribuyan a transformar las condiciones de vida han sido las constantes de atención del campo de la comunicación para el desarrollo, así como de la comunicación para el cambio social. Este es el caso de una experiencia de aplicación planificada con fines de cambio social de la metodología del entretenimiento educativo (E. E.) o “educación por entretenimiento” para activar la responsabilidad colectiva ante el cambio climático y el deterioro del medio ambiente a través de la producción de la radionovela *Todo por ella*. El Proyecto de Educación por Entretenimiento *Nuestra Casa Común*, operado entre 2017 y 2019, alcanzó a un gran espectro de oyentes en Bolivia con la incorporación de elementos que motiven a la participación crítica e informada de las audiencias, comprometiéndolas a dar “todo por ella”, por la madre naturaleza.*

Palabras clave

Radio, educación por entretenimiento, cambio social, cambio climático, Bolivia.

1 Director del Servicio de Capacitación en Radio y Televisión para el Desarrollo (Secrad) de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. La Paz, Bolivia. Correo electrónico: aguirrealvisjl@gmail.com

Abstract

The search for media and communication strategies that contribute to transforming living conditions has been the constant attention of the field of communication for development as well as communication for social change. This is the case of a planned use for social change of the entertainment education methodology (E.E.) in the production of the radio soap opera “All for Her” (Todo por ella), aimed to activate collective responsibility in the face of climate change and the deterioration of the environment. The “Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra Casa Común” operated between 2017 and 2019, and reached a wide range of listeners in Bolivia with the incorporation of elements that encourage informed participation and critical audience, and committing them to give “everything for her”—for the Mother Nature.

Key words

Radio, entertainment education, climate change, social change, Bolivia.

I. Introducción

La comunicación para el cambio social y los recursos de la comunicación para el desarrollo han experimentado históricamente con metodologías para generar en distintos ámbitos sociales la adopción consciente y sostenida de conocimientos, actitudes y prácticas que conduzcan al cambio de comportamientos. Este trayecto ha evolucionado de acuerdo con los contextos humanos y culturales de cada región del mundo, y, a partir de las variadas temáticas que se promueven, combinando formas innovadoras que contribuyan justamente a transformaciones legítimas y deseables por los sectores poblacionales a las que se dirigen.

Bolivia tiene un prolongado recorrido de experiencias en las que se combina de modo estructurado o menos estructurado el vínculo entre el formato radio-dramatizado con la promoción de contenidos de interés social.

Este documento parte de un breve recorrido de la tradición del uso del radiodrama en Bolivia; recupera la experiencia institucional de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” y de su Servicio de Capacitación en Radio y Televisión para el Desarrollo (Secrad) de la Unidad Académica Regional La Paz en materia de planificación, desarrollo y producción sistemática de radionovelas educativas que tratan temas sociales en los últimos quince años. De ahí, el artículo aborda el caso del Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra Casa Común. Este experimentó con el uso educativo de la radio —a través de la oferta de una radionovela: *Todo por ella*— para generar una alerta en la población boliviana sobre el cuidado y protección del medio ambiente Cabe indicar que

se incorporó en los contenidos de la radionovela la comprensión del enfoque pastoral de la Encíclica *Laudato sí'*, del papa Francisco, sobre el cuidado de la casa común.

El impacto de la experiencia desarrollada se dio en 27 municipios de Bolivia, la mayoría de ellos del área andina y parte del valle cochabambino. En este ámbito geográfico, gracias al apoyo voluntario de 32 emisoras, se escucharon los 20 capítulos de una radionovela en español que siguió el modelo del entretenimiento educativo (E. E.). Se contó con el concurso activo de emisoras de carácter educativo o comunitario, ubicadas en el espacio de influencia para acciones de capacitación, difusión y activación de movilización social local. De esta manera, se crearon espacios de análisis y debate con los seguidores de la radionovela acerca de la realidad del cambio climático a la que están expuestos.

Los recursos de activación comunicacional utilizados en el proyecto fueron los siguientes:

- La capacitación a comunicadores de las emisoras comprometidas con el proyecto e interesadas en el uso de los recursos participativos y de dominio de la metodología del entretenimiento educativo (educación por entretenimiento).
- La producción de guías educativas, impresas y en plataforma web, destinadas a acompañar el desarrollo de los contenidos de cada capítulo de la radionovela *Todo por ella*. El uso de una plataforma virtual (www.todoporella.org) resultó ser el canal innovador y de contacto con las emisoras que físicamente se encuentran distantes.
- El uso del Facebook y del contacto vía WhatsApp con los comunicadores de las emisoras para que acompañen y activen espacios de análisis y debate documentado sobre los temas planteados en los capítulos de la radionovela.

La experiencia comenzó a fines de 2017 y se extendió hasta mediados de 2019, acompañando, de modo adicional, a las emisoras en función a sus dinámicas de uso de la radionovela.

El proyecto que se recoge aquí refleja el trabajo ejecutado en el marco de la implementación de la estrategia de comunicación del Proyecto Biocultura y Cambio Climático. Este operó por iniciativa interinstitucional de la Asociación Civil Boliviana para el Desarrollo (Pro-Rural), con la presencia técnica especializada de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, a través del Secrad, y con el apoyo solidario de la Cooperación Suiza en Bolivia.

II. Una aproximación al entretenimiento educativo

En el campo teórico de la comunicación para el desarrollo y de la comunicación para el cambio social, la presencia de los recursos de entretenimiento educativo fue siempre amplia y prometedora. Si bien algunos califican como estéril establecer si un producto mediático es el disparador o no de experiencias de educación, o si de modo específico el entretenimiento conduce a la educación, hay ciertas precisiones comunes que mantienen vigente el enfoque y metodología del entretenimiento educativo (*entertainment-education* o *edutainment* en este documento).

Se hace referencia, en primer lugar, al componente del entretenimiento a raíz del trabajo pionero y la argumentación teórica del productor televisivo y dramaturgo mexicano, Miguel Sabido (2018). Él señaló en su intervención en la cumbre internacional de SBCC (Social Behavioral Communication Change), realizada en Nusa Dua, Indonesia, en abril de 2018, que su método surgió de su “teoría del tono” que implicaba descubrir potencialidades y energías en los cuerpos de sus actores y actrices para hacerlas conductoras de determinados contenidos frente al público. Además, desde un principio tuvo la convicción de que los formatos populares de los medios podrían ser utilizados para transportar mensajes a las audiencias, de tal modo que ellas consideren esta oferta para su propio beneficio. Según Sabido (2018), favoreciendo lo popular y lo distractivo, debería marcarse distancia frente a la práctica usual de enseñar o de instruir en la escuela y en los medios de difusión, sobre todo en aquellos que se denominan como educativos. Sabido (2018) explica que el primer formato que aprovechó en los años 60 en México fue el de las fotonovelas, recurso muy difundido y apetecido sobre todo por la gente sencilla de los sectores populares. Inicialmente mostró los beneficios del sistema del seguro social mexicano a través de fotonovelas, y tuvo una interesante aceptación en sus públicos. Una vez constatados los resultados del uso de estos canales populares, Sabido se propuso llevar esta experiencia a la televisión mexicana.

Así, surgió el proyecto de la telenovela *Ven conmigo*. Esta obra logró que más de medio millón de personas se inscribieran en el Programa Nacional de Adultos de México. El mensaje de los intensos dramas estimuló en los televidentes la conclusión del ciclo formativo. Posteriormente, Sabido (2018) proyectó su estrategia a otros temas, como el crecimiento poblacional en México, para el que empezó a combinar distintos medios y formatos. Las telenovelas se combinaban con material impreso y con estos se fomentaba el desarrollo de talleres de orientación grupal. Este especialista señaló que este esfuerzo contribuyó a una reducción de la tasa de crecimiento demográfico mexicano de 3,7 a 2,4 en cinco años. Sabido (2018) descubrió que un canal de difusión con llegada popular y que presentaba dramas con alto apego a las formas de vida y recursos propios de un determinado contexto superaba con creces a los discursos demagógicos de los políticos a las entidades educativas que no alcanzaban mayor impacto en la población.

En el prefacio de su libro *Entertainment-education: A communication strategy for social change*, Singhal y Rogers (1999) afirman que

la idea de combinar el entretenimiento con la educación en sí no es algo nuevo. Por miles de años recursos de entretenimiento como la música, el drama y los dibujos fueron utilizados para educar, informar o instruir. Sin embargo, el uso consciente y estratégico del entretenimiento-educación dentro de los medios masivos (especialmente en la televisión, la radio o las películas) puede ser considerado como un fenómeno reciente. Los formatos de entretenimiento como los dramas, la música rock, las tramas de películas, las charlas, los dibujos animados, los cómics, y el teatro son utilizados en varios países para promover mensajes con fines educativos. (p. 7).

Estos especialistas, reconocidos como los pioneros del entretenimiento-educativo precisan que este es un proceso con un diseño intencionado:

El entretenimiento educativo es el proceso de diseñar e implementar un mensaje con el uso de medios para entretener y educar, con el fin de aumentar el conocimiento de la audiencia sobre un tema educativo y que se considera favorable. Se busca así generar actitudes y cambiar el comportamiento. El entretenimiento-educativo busca optimizar las potencialidades de los medios populares para mostrar a los individuos cómo pueden vivir de manera más segura y tener vidas más saludables y felices (Singhal & Rogers, 1999, p. 9).

Estos autores consideran que una implementación correcta la estrategia del entretenimiento-educativo puede obtener ventajas para el desarrollo social más aún cuando los gobiernos, los educadores o las redes de radio tratan de alcanzar cambios en grandes conjuntos humanos sabiendo que tienen una serie de limitaciones. Según Singhal y Rogers (1999), la oferta de una programación de entretenimiento educativo debe contribuir a un cambio social, entendido como el proceso por el cual ocurre una alteración en la estructura y función de un sistema social. Este cambio puede ocurrir a nivel individual, comunitario u otro. La estrategia contribuye, de acuerdo con ambos teóricos, al cambio social de dos maneras: primero, puede influir en la conciencia, las actitudes y los comportamientos de la audiencia hacia una condición final deseable; y, segundo, puede influir en el entorno externo del público para crear las condiciones necesarias para el cambio social, estableciendo la agenda para que las iniciativas públicas y políticas dirijan su atención a determinadas mejoras sociales.

III. La radio en Bolivia: el radiodrama, un buen canal de entretenimiento educativo

La radio es, en Bolivia, el medio de difusión masivo que mayor relación tiene con la vida y cotidianidad de sus audiencias. Las razones de esta cercanía son históricas y culturales. La presencia de esta tecnología se remonta en el país a 1929 y desde entonces, su uso progresivo ha sido próximo a las condiciones sociales y culturales propias del contexto boliviano. Así, la radio, que originalmente partió con un formato de servicios informativos y de entretenimiento concentrados en los ámbitos urbanos, extendió paulatinamente su oferta de contenidos y de programación incorporando a los sectores suburbanos y de provincia. La clave de esto fue el uso de lenguas nativas en los programas y mensajes. Es el caso de la radio en la zona andina de Bolivia, con el uso del aymara y del quechua. Esta apertura, sin embargo, no fue intencionada; más bien resultó como consecuencia del trabajo pionero de locutores y productores de radio en lengua nativa que ocupaban espacios marginales en la programación diaria de emisoras comerciales. Así pasó con las radios privadas comerciales de la ciudad de La Paz que paulatinamente generaron condiciones para la presencia de idiomas nativos en sus señales. En este recorrido se descubrieron las ventajas de la radio sobre cualquier otro tipo de medio masivo, por su alcance a poblaciones rurales dispersas con altos índices de analfabetismo.

En Bolivia, la preferencia que la población tiene por la radio puede estar asociada a varios factores: el más importante es la cualidad oral de las sociedades andinas, es decir, la transmisión del conocimiento de boca a oído, propia de las culturas originarias. Los relatos, cuentos, mitos, leyendas, diálogos, coplas y canciones son parte de esta tradición de la cultura oral.

En cuanto a la narración estructurada de historias mediante dramas en la programación radiofónica de la zona andina, según Reyes (2006, p. 52), esta fue impulsada en la postguerra del Chaco. En ese entonces surgieron nuevas emisoras en la ciudad de La Paz que dramatizaron relatos de temas nacionales vinculados con ese hecho bélico (1932-1935). Entre estas emisoras Reyes (2006) cita a las radios La Paz (1936), Cosmos (1937), América (1939), Sucre (1940), Amauta (1944) y El Cóndor (1947).

La figura del radiodrama en la radio comercial paceña tuvo también particularidades e innovaciones. Estas emisoras introdujeron la relación teatro y radio, y ofrecieron sesiones de auditorio a las que podían concurrir como espectadores sus oyentes. Así lo hicieron las radios Méndez, Altiplano, Illimani y Nueva América, entre otras.

Aguirre (2016) afirma:

En el caso de emisoras que estando sobre todo dirigidas a población rural introdujeron con distintas finalidades el recurso del radiodrama y en lenguas nativas, destaca la emisora católica Radio San Gabriel, de los Padres Maryknoll, fundada en 1955 en la localidad andina de Peñas, provincia Los Andes, donde funcionó hasta 1960. Albó (1981), al referirse a la presencia de la radio dirigida al campo, así como a estaciones que desde lo urbano introdujeron espacios en quechua y aymara, señala que esta acción estaba acompañada con la llegada de receptores a transistor, popularizando en los años sesenta el acceso a la radio. De modo ilustrativo dirá: "...la revolución del transistor ha sido más eficaz que la misma Reforma Agraria". (p. 91).

Según uno de los primeros estudios sobre la radiodifusión aymara de Bolivia, las radios San Gabriel y Altiplano son las pioneras en la introducción del radioteatro en aymara. El radiodrama en lengua nativa comenzó en 1957 en radio Altiplano, impulsado por el productor aymara Guillermo Vargas Hidalgo, conocido con el Mallku (cóndor, en aymara). Este sobrenombre se debía a que él era el director de la Compañía de Teatro nativo "Los Mallkus" (Tirado, Czaplicki & Morello, 1983, p. 33).

Uno de los primeros directores de radio comercial que permitió la inclusión de programas radiales en lengua aymara fue Raúl Salmón de la Barra. Cuando era ejecutivo de radio Altiplano, incorporó en 1957 al productor Fidel Huanca, uno de los locutores pioneros de las lenguas nativas en los micrófonos de la radio paceña (Tirado, Czaplicki & Morello, 1983, p. 34). Otro destacado locutor aymara, comprometido creativamente con el radioteatro en la programación de Radio Nacional –emisora que se autoidentifica como la pionera de la radiodifusión aymara de Bolivia– fue Pedro Tapia Quispe, conocido artísticamente como el Amuyiri. Junto a él se reconoce el trabajo de otro destacado productor nativo, Elías Ticona (Aguirre, 2016, p. 92). El radiodrama en aymara tuvo gran éxito en la audiencia indígena de la ciudad de La Paz y, sobre todo, en las zonas rurales a las que la emisora llegaba en el departamento paceño (Tirado, Czaplicki & Morello, 1983).

Los contenidos de las radionovelas en aymara fomentaron la animación ideológica del pueblo indígena, su organización y hasta articulación en diversos partidos políticos en un escenario que desconocía y hasta subestimaba el papel político de los pueblos originarios. La radionovela de mayor extensión e impacto en ese sentido fue *Tupac Katari*, producida por Pedro Flores Alandia, el Panqara. En ella se recuperaba la vida y papel revolucionario del líder Julián Apaza, quien sublevó a la población indígena contra las autoridades coloniales españolas en 1781.

El trayecto de la producción radiofónica que aprovechó el género del drama es mucho más prolongado y extenso en la zona andina. Ocupa un lugar destacado en este tipo de experiencia el trabajo de la ya mencionada radio San Gabriel, aliada del Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA), que daría lugar a una rica producción de radionovelas en aymara. Se incluyen en este empeño las producciones del Taller de Historia Oral Andina (THOA), que produjo una variedad de series radiodramatizadas en lengua aymara con la meta de promover el fortalecimiento ideológico y político de la cultura aymara. La mayor fuente de referencia sobre esta labor es el estudio *Radio teatro boliviano: momentos inolvidables narrados por un animador*, del comunicador Jaime Reyes Velásquez (2006).

Con base en esa obra se puede concluir que el radiodrama y las radionovelas, aunque no fueron producidos con una metodología específica, desempeñaron un importante papel en la educación y orientación de las audiencias, sobre todo

provinciales en el área andina boliviana. Aquí se encuentra el papel pionero de la introducción del recurso del entretenimiento-educativo en Bolivia.

Finalmente, y como espacio abierto a la exploración, se puede señalar que de modo institucional y sobre agendas temáticas específicas se han venido aprovechando los recursos de la radionovela en distintas experiencias. Por ejemplo, la radionovela *El Zambo Angolita*, elaborada por Basics, Unicef y el Ministerio de Salud y Previsión Social en 1998, fue una experiencia de amplia difusión que promovió temas de salud como la alimentación, enfermedades infantiles y lactancia materna, entre otros, alrededor de las historias de su personaje central Natalio Angola, nacido en Chicaloma, Yungas de La Paz.

IV. La experiencia del Secrad de la UCB en E. E.

Una primera experiencia de aplicación de la metodología de entretenimiento educativo (E. E.), expresamente dirigida a la participación y movilización social con temas de ciudadanía y derechos en Bolivia fue el programa *Voces nuestras* (Aguirre, 2016). Esta experiencia desarrollada de modo compartido entre la organización internacional PCI-Media Impact, con sede en Nueva York, y la Unidad Académica Regional La Paz de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, a través del Secrad, produjo la radionovela *Ciudad espesa*. La obra alcanzó casi a todo el país, y tuvo dos momentos: de 2009 a 2011, y de enero a julio de 2012.

Ciudad espesa promovió tres problemáticas en sus 45 capítulos: pluralismo y diversidad, participación ciudadana, y el derecho a la comunicación e información. Los capítulos entregados a las emisoras participantes (12 por cada ecorregión: andes, valles y zona oriental amazónica en su primer momento) dieron inicio a una dinámica de entretenimiento educativo con transmisiones mayoritariamente semanales. La experiencia combinó óptimamente el radiodrama con el formato de la radiorrevista. Eso generó una nueva forma de presentación de los productos dramáticos activando la participación de las audiencias. Así se superó la habitual crítica hecha a la metodología de E. E.: se la juzga por ser parte de las teorías de modernización de la comunicación y reproducir espacios unilaterales de los productores de mensajes. En el caso de *Ciudad espesa*, las radiorrevistas eran elaboradas por cada emisora de modo creativo, libre y de acuerdo a su propia relación con sus audiencias; se estructuraron como el soporte favorable para propiciar el intercambio y

participación de las audiencias. Los escuchas de los capítulos fueron convocados también a asumir un papel de comunicadores redimensionando, criticando, ampliando o rechazando los contenidos de cada episodio a través de un contacto directo con las emisoras o en los espacios que esta alentó para la participación y movilización.

Con el antecedente y la experiencia desarrollada en *Ciudad espesa* y por la urgencia de abordar temáticas de afectación colectiva, como el cambio climático, surge el Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra Casa Común, que deriva en la producción de la radionovela sobre el cuidado de la naturaleza *Todo por ella*.

V. El Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra Casa Común

El Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra Casa Común, que dio paso a la segunda experimentación sistemática de la metodología del entretenimiento educativo en la esfera académica de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, fue una iniciativa compartida entre la Asociación Civil Boliviana para el Desarrollo Pro-Rural y la UCB, a través del Servicio de Capacitación en Radio y Televisión para el Desarrollo (Secrad). La alianza operó en el marco de la estrategia de comunicación del Proyecto Biocultura y Cambio Climático (PBCC) de Pro-Rural, con el aporte de la Cooperación Suiza en Bolivia. La inquietud de aprovechar la metodología de entretenimiento educativo, planteada por la dirección del Secrad, respondió a dos factores: primero la existencia de condiciones objetivas de riesgo productivo y social a raíz del cambio climático, presente en distintos municipios de Bolivia y, segundo, la necesidad de seguir fortaleciendo las capacidades de los comunicadores populares de Pro-Rural presentes en un amplio espectro de municipios del país.

La finalidad del Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra Casa Común fue establecida a finales de 2017 aspirando a lo siguiente:

- Fortalecer las capacidades comunitarias en la gestión de sistemas de vida resilientes al cambio climático.
- Mejorar la resiliencia socioecológica de los sistemas de vida localizados en los municipios en los que tiene presencia el PBCC a partir de la

generación y fortalecimiento de las agendas municipales en torno al cambio climático.

Para estos fines se consideró a la metodología del entretenimiento educativo como la más adecuada, ya que posibilitaría una intervención comunicativa capaz de generar condiciones de participación y movilización social en los municipios de influencia de Pro-Rural.

VI. El planteamiento metodológico para el proyecto

El Secrad, como actor técnico en comunicación educativa y para el cambio social de la UCB, inició su labor de articular una intervención con la metodología de E. E. estableciendo su propia visión teórica sobre la materia. Así, planteó que:

la metodología de Entretenimiento Educativo opera desde la capacidad lúdico-afectiva de las narraciones mediáticas para generar desde ellas condiciones de cambio social. Es así, que esta metodología refleja una propuesta contraria a la que tradicionalmente rigen los proyectos educativos. Además de basarse en el entretenimiento, esta metodología busca mayor participación e involucramiento por parte de los grupos sociales de cara a sus propias problemáticas, así como educar mediante un compromiso con el propio desarrollo personal y el de su comunidad de los involucrados; esto a través de una metodología dinámica. Para esto, se utiliza el drama con el fin de introducir elementos de corte educativo. (SECRAD, 2019).

El Secrad fortaleció esta visión sobre la E. E. La especialista Martine Bouman considera al entretenimiento educativo como “el proceso de diseñar e implementar una forma mediada de comunicación con el potencial de entretener y educar a las personas, con el objetivo de mejorar y facilitar las diferentes etapas del cambio pro-social (comportamiento)” (Bouman, 1999, como se citó en Tufte, 2004). Por otro lado, se recupera el vínculo entre E. E. y cambio social propuesto por Arvind Singhal:

El edu-entretenimiento tiene una dimensión movilizadora, ya que genera una crítica de la situación actual y presenta alternativas; usa un lenguaje que sea comprensible para todos; toma temas controvertidos y construye puentes entre las posiciones divergentes; involucra a las organizaciones y al público en la creación de contenidos y su uso y, utiliza materiales interesantes y formatos atractivos (Singhal, 2004).

VII. Las acciones desarrolladas

Plantear un proyecto de educación por entretenimiento (E. E.) supone confiar en la capacidad ludicoafectiva de las narraciones mediáticas para generar cambio social. Esta comprensión fue el punto de partida de reflexión y aprendizaje en dos talleres que unieron a los equipos de Pro-Rural y del Secrad para construir visiones comunes sobre sus enfoques de trabajo. Pro-Rural aportó con el enfoque integral que sostiene la lógica y filosofía de intervención del Proyecto de Biocultura y Cambio Climático (PBCC). Se lo encontró altamente compatible con la dinámica de trabajo de la comunicación comunitaria y de comunicación para el cambio social del Secrad. Esto dio lugar a la formulación de una metodología singular y compartida denominada “E. E.-Biocultura”.

El enfoque integral del PBCC compartido y analizado se expresa en la siguiente figura:

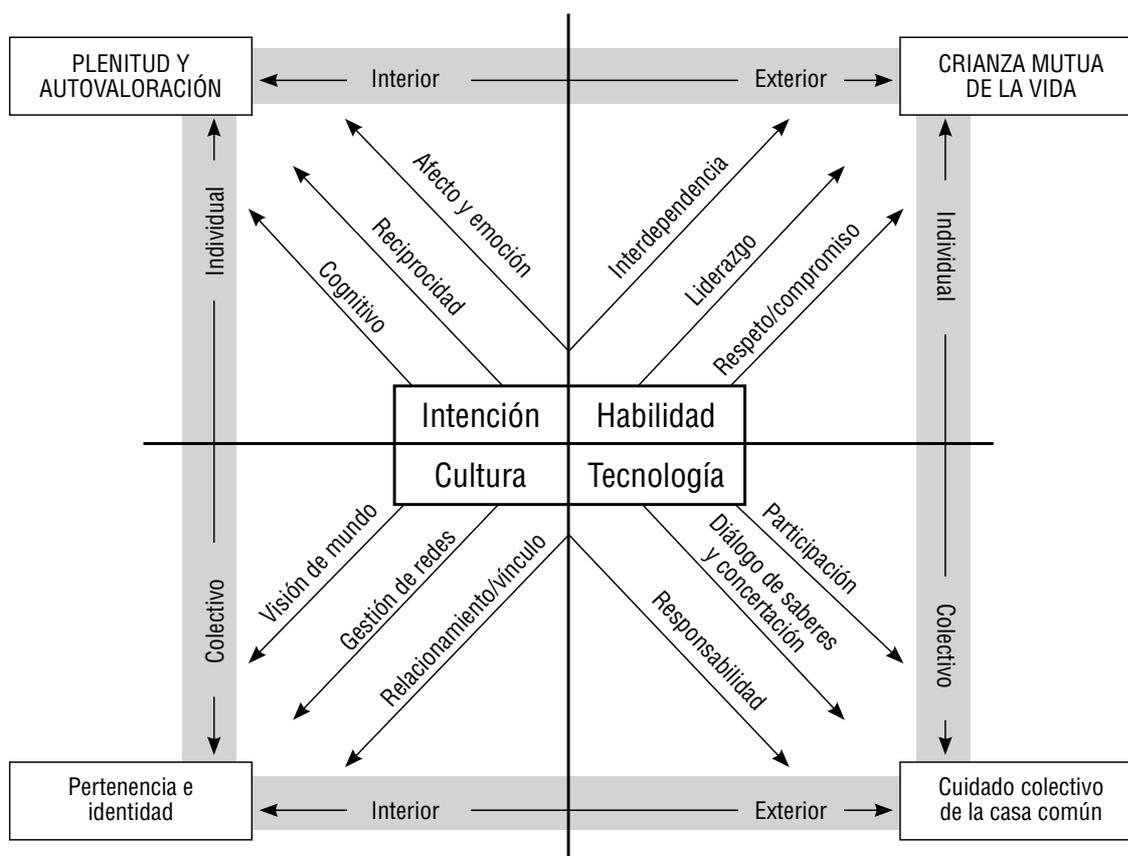


Figura 1: Cuadrante del modelo integral para el programa del PBCC

Sobre la comprensión de este modelo integral de relaciones entre actores, fuerzas y potencialidades que hacen a la acción sobre la realidad medioambiental se apoyó el desarrollo de la segunda etapa del proyecto, consistente en la introducción de la metodología de entretenimiento educativo. De modo operativo se dio paso a la determinación de los espacios sociogeográficos para establecer los puntos de contacto, observación y diálogo en espacios poblacionales concretos. En ellos debería ejecutarse la construcción del recurso denominado cosecha de historias. Una cosecha de historias es la identificación contextualizada de historias reales para contar y que tienen que ver con los temas de interés o afectación desde la mirada de los variados actores locales.

Con la base geográfica de los 27 municipios de Bolivia en los que opera Pro-Rural, se estableció una aproximación aleatoria a ocho comunidades para hacer en ellas la cosecha de historias. Con una estructura de equipos y apoyados en algunos casos por personal del Proyecto Biocultura, los comunicadores del Secrad realizaron las siguientes visitas de campo (ver la tabla 1):

Tabla 1
Distribución de equipos de campo para la cosecha de historias

N.º	Municipio	Departamento	Comunicadores en trabajo de campo
1	Cercado	Cochabamba	Fernando Tarifa
2	Totora	Cochabamba	Edson Montaña y Lorna Arauz
	Pojo	Cochabamba	
3	Villa Serrano	Chuquisaca	Araceli del Barco y Karla Lijerón
	Presto	Chuquisaca	
4	Charazani	La Paz	Edson Montaña y Marcela Castro
	Apolo	La Paz	
5	Toro Toro	Potosí	Araceli del Barco y Pablo Matos
6	Cercado	Cochabamba	José Luis Aguirre y Marco Camacho
7	Villazón	Potosí	Araceli del Barco y Marcela Castro
	Yunchará	Tarija	
8	Raqaypampa	Cochabamba	José Luis Aguirre y Marco Camacho

VIII. La cosecha de historias

La cosecha de historias—un recurso para el contacto y diálogo con actores locales—se utiliza en la comunicación para el desarrollo para recoger información directa sobre determinadas problemáticas que ocurren de modo efectivo y concreto en un determinado lugar. Para esto se acude a personas que experimentan las

situaciones y las perciben desde variadas ópticas y experiencias, con lo que se genera la comprensión amplia de las situaciones desde las cuales se podrán extraer los hilos temáticos y del drama. Este contacto de campo evita al máximo el uso de instrumentos físicos que afecten la naturalidad de dicho contacto. La cosecha de historias permite conocer los lugares de intervención, detectar la presencia de actores relacionados con la problemática, hacer la observación de campo sobre condiciones de interés y efectuar entrevistas abiertas manteniendo relaciones de diálogo con la población. En este proyecto se hicieron las visitas y contactos y, en algunos casos, por el contexto cultural, se tuvo que recurrir a traductores locales del quechua. Con los diálogos se conocieron aspectos de la realidad, necesidades, problemáticas y percepciones relacionadas con las manifestaciones y presencia del cambio climático.

IX. Producto de la cosecha de historias

Una primera sistematización de la información obtenida con la cosecha de historias señaló los temas asociados con la situación del cambio climático que pudieran ser aprovechados como los ejes de la construcción de una trama dramática. El enfoque acordado fue el de la ecología integral; se armó un cuadro combinando estos cuadrantes con las historias recuperadas en los contactos. El resultado se describe en la tabla 2.

Tabla 2
Relación de cuadrante de ecología integral e historias recogidas

Lugar	Historias	Cuadrante
Titora	Cada gota cuenta	IND-EXT
	Rogativa	IND-COL-INT
Pojo	Escapadita	IND-INT
	Todos juntos	IND-EXT
El Palmar	Janchi coco	COL-INT-EXT
Villa Serrano	Años de esfuerzo	IND-INT
Charazani	Pacha trek	COL-EXT
Apolo	Cuqui, el manjar de Apolo	IND-EXT
	Nuestro patio es nuestro huerto	IND-EXT
Toro Toro	Artesanías	IND-COL-EXT
	El tumbo	IND-COL-EXT
	Mis 12 hijos	IND-INT-EXT
Villazón	Esquila	COL-EXT
Yunchará	Charque	IND-EXT
	Amigos inseparables	IND-INT

Lugar	Historias	Cuadrante
Raqaypampa	Raqaypampa camina hacia su autonomía	COL-EXT
	Hay escasez de agua	COL-EXT
	En Salvia se rotura la tierra	COL-INT
	La radio es solidaria	COL-EXT
Chuquisaca	Ana María va al internado	IND-EXT
Turco	David es concejal	COL-EXT
Cochabamba	La luchadora que se libró de la violencia	COL-INT
	La niña que luchó contra el mundo	IND-EXT
La Paz	La niña pastora que se quería tomar el lago	COL-INT
	Mamá, debes perseguir tus sueños	IND-INT
	La niña que estudiaba y se volvió dirigente	IND-EXT
Chuquisaca	La mujer líder de Mojocoya	COL-EXT
	Niña, joven, mujer líder y autoridad	IND-EXT
Cochabamba	Orgullosa de ser cholita cochala	COL-INT
La Paz	Roberta de Charazani	COL-INT

X. Distribución de la cosecha de historias

A partir de los testimonios recogidos en la cosecha de historias y debido a la variedad de aspectos, el equipo del Secrad decidió optar por la construcción de un radiodrama que comprenda cuatro cuadros seriados, demarcados a partir de personajes específicamente creados como modelos de cambio (Jacinto, Petrona, Casimira y Segundino).

Entre otros elementos recurrentes hallados con relación a los comportamientos vinculados con cambio climático y que no podrán perderse en la construcción dramática se destacan los siguientes:

- El protagonismo de las situaciones relacionadas con el medio ambiente lo tiene la mujer (o varias mujeres organizadas) como actor de iniciativa y decisión.
- Hay una relación directa entre la comprensión del cambio climático y la pobreza y desigualdad social.
- La situación ambiental tiene una conexión con la capacidad de gestión política y del gobierno local.

Por otro lado, las narraciones que hacen evidente el cambio climático en lo local son las siguientes:

- La paulatina carencia de agua y presencia de reiterada sequía.
- La alteración en las capacidades de producción agropecuaria que impacta sobre la economía familiar.
- Resulta difícil contar en estas condiciones con soberanía alimentaria.

Finalmente, para la producción técnica de la radionovela se identificó en las visitas de campo el estilo musical de preferencia en los puntos contactados; se determinó que era la cumbia villera. Esta referencia fue muy útil para la producción del tema musical de identificación de la radionovela *Todo por ella*.

XI. Elaboración de la radionovela *Todo por ella*

Metodológicamente la cosecha de historias se tradujo en la estructuración de una malla de valores en la que se identifican y describen los valores positivos y los valores negativos sobre los que se debe actuar, con la expectativa de mantener o transformar una situación para superar un problema de afectación colectiva. La construcción de la línea dramática de *Todo por ella* estuvo a cargo de Percy Jiménez, dramaturgo de trayectoria reconocida en Bolivia. El desarrollo del discurso radiodramático fue establecido a partir de la presentación de cuatro historias paralelas en las que cuatro personajes centrales viven una serie de situaciones asociadas con la problemática del cambio climático en una población imaginada o creada para el proyecto: Quillapunku. *Todo por ella* comprendió veinte capítulos radiodramatizados, cada uno con una duración de quince minutos.

Quillapunku destaca por su potencial turístico. En estas condiciones para el florecimiento económico gracias a esa potencialidad, se presenta una crisis ambiental con una severa carencia de agua. Además, el agua está contaminada con desechos sólidos debido a la sobreexplotación turística, y ello se agudiza por la carencia de infraestructura para atender la creciente afluencia de turistas debido a la belleza ambiental del lugar. La zona tiene como elemento de identidad y belleza sus tres lagunas que se ilustran en el material visual de apoyo (figura 1 y 2).



Figura 1

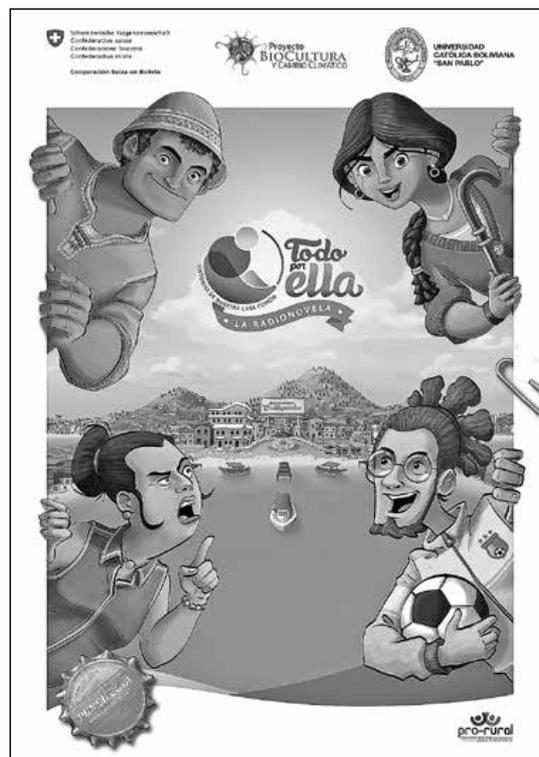


Figura 2

Fuente: Secrad (2019)

Estas situaciones se atraviesan con elementos fuerza como la capacidad y potencialidad de las mujeres; la discriminación social a causa del origen y naturaleza de los personajes; la desigualdad en el aprovechamiento de los recursos naturales por los habitantes de Quillapunku; las relaciones de amistad, solidaridad y sentimiento de vida en comunidad; los alcances del llamado al cuidado de la casa común a partir de la Encíclica *Laudato si'*.

XII. *Todo por ella*

Como se indicó previamente, *Todo por ella*, el radiodrama en cuatro cuadros seriadados, se despliega a partir de las historias de sus cuatro personajes centrales: Casimira, Jacinto, Petrona y Segundino.

Los artistas que representaron a los cuatro personajes centrales son los siguientes: Leonel Fransezze (Jacinto), Olga Quispe Ticona (Petrona), Erika Andia (Casimira) y Fernando Peredo Verástegui (Segundino Nina). Los personajes secundarios fueron cubiertos con las voces del grupo de actores y actrices Kory Warmis de El Alto. Juan Augusto Quiroz Saavedra hizo el libretaje radiofónico y artístico. El artista Omar Condori desarrolló la línea gráfica, concepción y diseño de los personajes, además de la ambientación del poblado imaginario. La propuesta multimedia que acompañó a la distribución de los capítulos vía internet y las formas de relacionamiento con las audiencias estuvo a cargo de Juan Álvaro Sanabria, experto en transmedia. La elaboración de las guías de apoyo y debate impreso y digital correspondió a Claudia Arandia S., redactora de contenidos. El compositor Jorge Alfredo Zamora Cortés creó el tema musical de *Todo por ella*. La grabación y producción radiofónica general se hizo en los estudios del Secrad de la UCB, a cargo del ingeniero de sonido Marcelo Bustillos Aparicio, bajo la conducción general y artística de Araceli Del Barco, Edson Montaña y Fernando Tarifa. El apoyo metodológico estadístico para el monitoreo y evaluación lo desarrolló el estadístico Rubén Belmonte. La logística y aspectos operativos fueron atendidos por el equipo de comunicadores: Lorna Arauz, Adrián Arandia, Luz Alcón, María José Chávez, María Renata Calderón, Karen Peña y Andrea del Solar.

XIII. Resultados del Proyecto de Educación por Entretenimiento Nuestra casa Común

El proyecto tuvo dos momentos operativos: el primero, de noviembre a diciembre de 2017; y el segundo, de junio de 2018 a junio de 2019. El alcance territorial en

Bolivia fue de ocho departamentos, con la atención especial a 20 municipios del espectro de trabajo de Pro-Rural. *Todo por ella* se difundió a través de 32 radios locales y comunitarias, además de redes como ERBOL. Así se llegó a un estimado de por lo menos 20.000 oyentes. La radionovela fue aprovechada de modo indistinto por las emisoras participantes de acuerdo a su propia programación.

Para el monitoreo y evaluación del proyecto, se hicieron entrevistas y encuestas acerca de la radionovela. Los resultados son los siguientes:

- Los oyentes de las comunidades consideran que las radionovelas, si bien son recursos antiguos y ya no están tan presentes en las emisoras, podrían hoy ser recuperados para nuevos contenidos de beneficio educativo.
- La radionovela generó en las audiencias interés e identificación con las problemáticas expuestas en función de la proximidad de las situaciones que se reflejan en sus historias. Los temas del cuidado del medio ambiente y el cambio climático que quedaron más fijados y comprendidos por la audiencia fueron la basura, la sequía y la presencia de enfermedades a causa de distintas formas de contaminación ambiental.
- El papel de la mujer en la dinámica social, económica y productiva de las comunidades rurales es determinante. Se detectó que las mujeres comprenden mejor los problemas derivados del cambio climático, por lo que hubo una gran identificación con las personajes Petrona y Casimira, por la forma en que ellas abordan el asunto.
- Los cuatro protagonistas de la radionovela ayudaron a comprender temas complejos sobre el medio ambiente y el cambio climático. Los personajes secundarios que también lograron promover actitudes frente a los demás fueron Casimira, personaje que tiene discapacidad física y que pudo inspirar con su ejemplo la lucha de las mujeres jóvenes por alcanzar sus ideales; y Warita (hija de Segundino y la más joven), que promovió la idea de la igualdad de derechos en el espacio educativo.
- En cuanto al trabajo con los medios y comunicadores comunitarios y educativos, cinco de cada seis comunicadores entrevistados fortalecieron sus conocimientos relacionados con el entretenimiento educativo y la

comunicación radiofónica dirigida a promover la participación de las audiencias.

- Más del 90% de la población oyente que se pudo encuestar fortaleció sus conocimientos sobre cambio climático, cuidado del medio ambiente, y pudo identificar elementos que producen daños a la Madre Tierra. Los oyentes también pudieron conocer acerca de la existencia de la encíclica papal *Laudato si'*, sobre todo a partir de las orientaciones de los comunicadores utilizando las guías educativas de la metodología de E. E.
- Cinco de cada seis radioemisoras promovieron una participación activa de la población con relación a los contenidos educativos de la radionovela y, adicionalmente, la socializaron en los colegios y otros espacios.
- Los actores locales con capacidad de decisión señalan su interés en el uso de la radio para fines educativos, pero reconocen que los problemas del medio ambiente y cambio climático son estructurales, por lo que opinan que el alcance o incidencia de ese medio sobre la temática puede ser limitado. Estos tomadores de decisiones sí tienen interés de aparecer como promotores de estos debates.

En una síntesis de elementos encontrados en el desarrollo del proyecto y la radionovela *Todo por ella*, se construye el siguiente análisis FODA:

Fortalezas

- Se pudo articular el compromiso voluntario de 32 emisoras de vocación comunitaria y educativa. Así, se generó en los comunicadores de esas radios el interés en aplicar en sus tareas diarias los contenidos que se les impartió en comunicación radiofónica y en la metodología de E. E.
- Hubo presencia visible y reconocida de la radionovela *Todo por ella* en los municipios seleccionados.

Oportunidades

- Las comunidades conservan su gusto e interés por las radionovelas.

- La radionovela es un formato que no pasa de moda y suscita interés en las audiencias.
- Se debe aprovechar la presencia de otros actores institucionales en las localidades que puedan apoyar las iniciativas de información, orientación y educación en los temas del cambio climático.
- Se debe fomentar el interés y compromiso de los comunicadores locales con distintas formas de apoyo a su trabajo.
- Las iniciativas de educación que utilicen los medios de difusión deberían de manera prioritaria acompañar a los temas y programas específicos establecidos en los planes de desarrollo municipales o locales.

Debilidades

- Los medios y comunicadores locales de provincia enfrentan serias limitaciones para desarrollar su trabajo. La mayoría son autosostenibles y apenas cubren gastos elementales, lo que les impide acompañar otras iniciativas educativas por más que tuvieran interés en ello.
- Las audiencias quechuas no pudieron apropiarse de la propuesta total de la radionovela debido al idioma español de su producción.
- Los recursos web y los relacionados con internet tienen un uso selectivo y transitorio por los comunicadores de las comunidades del proyecto debido a su costo y por las condiciones técnicas en las que operan en estas zonas.

Amenazas

- Las condiciones de operación de los medios radiofónicos comunitarios y educativos son desiguales. Algunos medios operan con aportes de la comunidad y otros con recursos de la gobernación o de gobiernos municipales.
- Persiste la precariedad de recursos humanos y de capacidades técnicas en las emisoras comunitarias, educativas y de provincia.

- En medios radiofónicos donde hay una presencia directa de los gobiernos locales o del Gobierno nacional hay temas que no se pueden abordar debido al control del partido de gobierno y su relación con el poder.

XIV. Conclusiones

La radionovela *Todo por ella* es una experiencia más de intervención en comunicación intencionada y planificada, operada con fines de cambio social. La metodología que la sostuvo, el entretenimiento educativo, demostró tener la elasticidad necesaria para adecuarse a distintos contextos humanos y culturales. La presencia y cercanía del medio radiofónico en el espacio rural y provincial es una oportunidad para atender a sus audiencias con mensajes e iniciativas de movilización que las convoquen. Además, el recurso del radiodrama ofrece la posibilidad de combinar el entretenimiento con la educación de modo contextualizado.

El cuidado de la naturaleza, el cambio climático y la protección medioambiental son temas de interés colectivo en los espacios provinciales y en los centros urbanos en los estuvo presente la radionovela. El nombre de la radionovela, *Todo por ella*, tuvo un doble sentido: el cuidado especial que cada uno de sus personajes centrales tuvo con una persona cercana, y que el sujeto de mayor cuidado era la naturaleza.

Esta experiencia introdujo elementos novedosos por el uso de recursos transmedia, sin embargo, su aprovechamiento fue limitado debido a la reducida conectividad y a los altos costos del internet en parte de los sitios de cobertura de la radionovela.

Existen condiciones objetivas que permiten recomendar el uso, adaptación y ampliación de la metodología de entretenimiento educativo para abordar temas variados a partir de la problemática social de las poblaciones. El fortalecimiento de los medios y comunicadores sociales de provincia o de emisoras de vocación educativa debe ser reforzado con distintas formas de capacitación, como la asesoría para la búsqueda de recursos, que posibiliten la continuidad de su funcionamiento comunicacional.

Referencias

- Aguirre, J. L. (junio, 2016). La radio boliviana en el largo trayecto de educar contando historias: el caso del programa "Voces nuestras". *Ciencia y Cultura*, 36(20), 83-104.
- Reyes, J. (2006) *Radio teatro boliviano: Momentos inolvidables narrados por un admirador* (Publicación póstuma). La Paz: Educación Radiofónica de Bolivia (ERBOL).
- Secrad. (2019) Informe Técnico Final de Sistematización del Proyecto de Educación por Entretenimiento "Nuestra Casa Común" para el Proyecto Biocultura. La Paz: s/e.
- Sabido, M. (16-20 de abril de 2018). Inauguration speaking [Conferencia]. *Shifting norms changing behavior amplifying voice-What works?* International Social and Behavior Change Communication Summit, Nusa Dua, Indonesia.
- Singhal, A. & Rogers, E. (1999). *Entertainment-education: A communication strategy for social change*. Nueva York: Lawrence Erlbaum.
- Singhal, A, et.al (2004). *Entertainment-education and social change. History, research, and practice*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tirado, N., Czaplicki, S., & Morello, G. (1983). *La radiodifusión aymara en Bolivia* (Documento de trabajo N.º 02/83). Recuperado del sitio de internet de la Universidad Católica Boliviana, Instituto de Investigaciones Socio Económicas: http://www.iisec.ucb.edu.bo/assets_iisec/publicacion/1983-2.pdf
- Tufte, T. (2004). *Soap operas and sense-making: Mediations and audience ethnography*. En A. Singhal, M. Cody, E. Rogers & M. Sabido (Eds.), *Entertainment-education and social science: History, reseach and practice* (pp. 399-416). Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

La representación de identidades nacionales y regionales en el cine boliviano

The representation of national and regional identities in Bolivian cinema

Lic. Hanan Callejas¹

Fecha de recepción: 8 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 28 de noviembre de 2019

Resumen

El concepto de identidad se ha analizado desde varios puntos de vista. En esta investigación se lo hará desde las representaciones de la misma en el cine boliviano. Estas identidades se analizaron desde sus niveles macro y micro. La identidad a nivel macro se construye en relación al otro, ya que eres boliviano (o no) en relación al extranjero, uno puede identificarse como boliviano/a en un contexto exterior al tuyo (migración). La identidad a nivel micro, que se produce dentro de un territorio, son las identidades regionales que se construyen en relación al "otro" (boliviano pero de otra región). Históricamente se han construido las identidades regionales o locales en relación al centralismo, representado por La Paz, a la que se concibe como un otro que niega o pospone a los demás. Estas reflexiones serán profundizadas a lo largo del texto para poder entender ¿qué relación la producción cinematográfica con la construcción de identidad?

Palabras clave

Identidad, cultura, representación, cine, Bolivia.

Abstract

The concept of identity has been analyzed from several points of view. In this investigation it will be done from the representations of it in Bolivian cinema. These identities were analyzed from their macro and micro levels. Identity at the macro level is built in relation to the other, since you are Bolivian (or not) in relation to the foreigner, one can identify as Bolivian in a context outside of yours (migration). The micro-level identity, which is produced within a territory, are the regional identities built in relation to the "other" (Bolivian but from another region). Historically, regional or local identities have been built in relation to

1 Licenciada en Comunicación Social. Universidad Católica Boliviana "San Pablo". La Paz, Bolivia. Correo electrónico: hanisbarral555@gmail.com

centralism, represented by La Paz, which is conceived as another that denies or postpones others. These reflections will be deepened throughout the text to be able to understand what is the relationship between film production and identity construction?

Key words

Identity, culture, representation, cinema, Bolivia

I. Introducción

El concepto de identidad se ha analizado desde varios puntos de vista. En esta investigación se analizó desde el arte y el cine boliviano, que desde su llegada al país ha representado problemáticas político-sociales que han ocurrido a lo largo de nuestra historia. Pero ¿qué relación tiene la identidad y los medios masivos?

De acuerdo con Chris Barker (1999), la identidad no es estática, sino volátil. Es una representación con la que uno se alinea y que ha sido construida a través de la descripción de uno mismo. Barker indica que las identidades que uno tiene, no nos pertenecen, pues son historias construidas a partir del recurso intersubjetivo del lenguaje (p. 44).

En ese sentido, la identidad y los medios tienen una relación de retroalimentación, pues la identidad se construye a través de representaciones individuales que son plasmadas en medios masivos, donde uno se identifica. De este modo, las representaciones que se realizan en los medios masivos, especialmente en el cine, son reflejos de los lenguajes y discursos que se crean en la realidad. Según Mijaíl Bajtín, citado en Ella Shohat y Robert Stam (1994), las representaciones artísticas son sociales “porque los discursos que el arte representa son ellos mismos sociales e históricos” (p. 188).

En el contexto boliviano, el cineasta Jorge Sanjinés (2010) indicó que el cine debe ser el espejo de la sociedad para que esta dé lugar a la reflexión de la misma. Es un espacio para que puedan repensar su realidad y se sientan representados por lo que ven en la pantalla grande. Por ende, las representaciones de identidades que se hacen en el cine constituyen el reflejo de una versión medida de la realidad.

Dentro de esta investigación, se analizarán las representaciones de identidades que expone el cine boliviano. Estas identidades se analizarán desde sus niveles

macro y micro. La identidad a nivel macro se construye en relación al otro, ya que uno es o no boliviano en relación al extranjero, es decir, uno se identifica como boliviano/a en un contexto exterior al propio, como sucede en la migración. La identidad a nivel micro se produce dentro de un territorio, son las identidades regionales que se construyen en relación al “otro”, boliviano pero de otra región. Históricamente se han construido las identidades regionales o locales en relación al centralismo representado por La Paz, concebida como un otro que niega o pospone a los demás.

En los últimos años, el contexto político-social generó la construcción de dos identidades locales predominantes y opuestas: colla-camba, oriente-occidente. Existen otras, pero estas dos fueron más visibles durante los últimos años. Por lo tanto, se trabajará en dos ejes: en el primer eje se cuantificará la producción cinematográfica nacional de la década del 2003 al 2013, desde la locación de las historias, para revelar las tensiones que existen entre el centralismo y el regionalismo. En el segundo eje se analizará la construcción de personajes e historias en las películas, de acuerdo a la relación entre cada personaje y el “otro”, construido por la narrativa.

En conclusión, la identidad se define en relación al otro, por eso, se pueden observar las siguientes tendencias:

- Tendencia a retratar la migración de bolivianos/as en películas filmadas parcialmente en el extranjero, ya que marcan la relación del ser boliviano con respecto al no boliviano (foráneo).
- Tendencia a retratar las relaciones específicas, personajes camba-colla que en ocasiones entran en conflicto y otras veces no lo hacen.
- Tendencia a filmar películas “netamente” locales, que resaltan la relación centralismo-regionalismo.

II. ¿Qué es ser boliviano o boliviana en el cine?

De acuerdo con Chris Barker (1999), la identidad nacional es una forma colectiva de organización e identificación, producto de formaciones histórico-culturales. Es la identificación imaginativa del estado-nación a través de símbolos y discursos, donde se narra y crea la idea de los orígenes y la tradición (p. 116).

En Bolivia, la formación de la identidad nacional ha sido un proceso de continua formación y cambio, relacionada con los procesos histórico-culturales. Desde el punto de vista de la narrativa, Javier Sanjinés (2014) hace una descripción de la evolución de la identidad boliviana. Él indica que la formación de esta identidad comenzó con el reconocimiento del mestizaje visto como una enfermedad (p. 32). Así también lo planteó Alcides Arguedas (1909), quien consideraba al mestizaje como un obstáculo para el país y como una enfermedad que debía ser sanada. Franz Tamayo (1910), por su parte, transforma esa concepción y revaloriza al mestizo atribuyéndole inteligencia, mostrando la fuerza y voluntad del indio por no ceder ante la colonización. Para Tamayo (1910), el mestizaje ideal era la relación del indio con el mestizo acriollado, es decir, occidentalizado. Luego, Augusto Céspedes y Carlos Montenegro, citados por Sanjinés (2014), forjaron la corriente “nacionalista revolucionaria”. Montenegro intentó cambiar el “culto del mestizaje” (p. 35) por el grupo de letrados oligárquico-liberales, de una clase media emergente.

Sanjinés señala que la cultura del antimestizaje y el mestizaje ideal, representada por la enfermedad mestiza y por la glorificación al cuerpo del indio, construyeron el Estado nación sujeto a exclusiones de los valores culturales de los pueblos indígenas y a “la mayoría de la población respecto de los derechos de la ciudadanía” (Sanjinés, 2014, p. 35).

Ser boliviano ha sido una inquietud constante para todos, esta identidad parecía estar en el limbo entre intentar parecerse a las personas occidentales o volver a las raíces indígenas y reivindicar la herencia cultural. Sin embargo, muchos encontraron refugio e identificación bajo el paraguas del mestizaje, que identificaba a un sector que crecía a medida que pasaba el tiempo, y donde la mayoría de la población se sentía identificada porque no pertenecían ni a lo uno ni a lo otro.

Después de la elección presidencial del 2005, la construcción del Estado Plurinacional y la promulgación Nueva Constitución Política del Estado en 2009, la idea del ser boliviano ha sufrido grandes transformaciones, pues durante mucho tiempo se ha tratado de encasillar a la “identidad boliviana”, como si fuera un hecho singular, cuando la construcción de ésta devela un acto plural. De acuerdo con Carlos Toranzo (2009), son “múltiples rasgos que caracterizan a los grupos poblacionales” (p. 47). Es difícil de hablar de algo singular, cuando todavía no se ha construido un nosotros común. Entonces ¿cómo se definen

o caracterizan las identidades nacionales? Toranzo afirma que lo único que caracteriza a Bolivia “no son sus diversidades, ni la existencia de muchas naciones, ni la presencia de decenas de mestizajes, una con más sabor rural y otra con más datos urbanos” (Toranzo, 2009, p. 49). Él indica que las y los bolivianos son ambas cosas a la vez, son “datos de comunidad y presencia de diversidades” (p. 49).

Esta evolución constante de las identidades nacionales y esa búsqueda interminable de un nosotros común enriquece la construcción de historias en el cine, pues este es el medio por excelencia para contarlas y especialmente para transmitir narrativas proyectadas sobre las naciones. Es por eso que Ella Shohat y Robert Stam (2002) indican que las representaciones que se realizan sobre la identidad nacional “se convierten en ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos” (p. 117), debido a que dentro de la conciencia nacional, los individuos dispares comparten orígenes en común y consigo traen narrativas que alimentan la conciencia del ser ante el mundo. El cine no solamente refleja procesos históricos, sino que también refleja experiencias que repercuten en la historia y la identidad nacional figurada.

Esa conciencia nacional de la que se habla, es alimentada por los medios de información y reforzada por las historias proyectadas en el cine. En el caso boliviano, se refuerza la idea de que solo existe una identidad nacional, y que ésta es el mestizaje occidentalizado, que propone imaginar un país masculinizado, occidental y cristiano, es decir, blanco, homogéneo e individualista (Rivera, 2004).

II.1. La temática de migración en el cine

En la década de los noventa, Bolivia vivió una etapa de gran desarrollo económico. Según Flavio Escobar y Claudia Vásquez (2002), el Producto Interno Bruto (PIB) creció en un 4%, sin embargo, a finales de 1999 y 2000, Bolivia sufrió una fuerte crisis económica debido a los desajustes de carácter interno. El ingreso per cápita del 2003 era el más bajo de América Latina, este constaba de 875 dólares, lo cual no permitía que las condiciones generales de la población mejoraran. Carlos D. Mesa (2012) indica que en 1996 la pobreza en el país era del 53,3%, es decir, que de cada diez bolivianos cinco eran pobres, para el 2003 se mantenía el mismo porcentaje (53,7%).

En consecuencia a la crisis económica que estaba atravesando el país en febrero de 2003, el presidente de turno, Gonzalo Sánchez de Lozada, decretó un impuesto a los salarios y el pago de los impuestos directos, creando así el denominado “impuestazo”. Toda persona que gane más de 880 Bs., tendría que pagar los impuestos en efectivo, para que el país tenga más “obras con empleos”. Ante esa situación, la población exigió que se frenara esta medida, lo cual ocasionó graves conflictos. El resultado de los enfrentamientos fue la muerte de 32 personas. Todos esos actos dejaron al gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada inestable. Renunciaron cinco de los 18 ministros y modificaron la Ley del Poder Ejecutivo.

En agosto del mismo año, el Primer Mandatario anunció la venta de los hidrocarburos por puerto chileno, pero la población no quería que el gas se venda. A partir de ahí la caída del gobierno de Sánchez de Lozada fue inevitable. Diferentes acontecimientos que se fueron sumando desde el mes de septiembre, desencadenaron en los eventos del denominado “octubre negro”, que dejó un saldo de 68 muertos, más de 400 heridos y varios desaparecidos. El viernes 17 de octubre, el presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, mandó un fax al congreso desde un avión con rumbo a Santa Cruz, para luego arribar en Miami junto con su familia y el ministro Sánchez Berzaín.

Los conflictos por el tema del gas y su nacionalización, la alta tasa de pobreza en el país, la problemática de tierras por la otorgación arbitraria a gobiernos dictatoriales en el oriente y las disputas con Evo Morales sobre la radicación de la coca en el Chapare, hicieron que a cinco meses del gobierno de Sánchez de Lozada, el 71% estuviera en desacuerdo con su gestión.

Estos factores influyeron a que varios bolivianos migraran hacia países con un desarrollo económico estable y un estándar de calidad de vida alta. De acuerdo con el censo de 2012, los cinco países con más migración boliviana en 10 años fueron: Argentina con 228.082, España con 113.628, Brasil con 54.417, Chile con 31.313 y Estados Unidos con 18.239. En total, la cantidad de bolivianos en el extranjero fue de 562.461.

Esta migración de los bolivianos hacia Argentina, España y Estados Unidos se refleja en las producciones bolivianas, porque es a esos países a donde viajan o desean viajar los personajes protagónicos en las siete películas con temática de migración, producidas durante el 2003 al 2013: *Dependencia sexual* (Bellot,

R. y Katz, A. 2003), *Faustino Mayta visita a su prima* (Calasich, R. y Calasich, R. 2003), *American Visa* (Valdivia, J. y Gonzáles, A. 2005), *Lo más bonito y mis mejores años* (Boulocq, M. y Katz, A. 2006), *No veo España* (Coca, A. y Coca, A. 2009), *En busca del paraíso* (Padilla, P. y Chávez, M. 2010) y *Vidas Lejanas* (Cárdenas, O. y Moto, E. 2011).

De las siete películas con temática de migración, dos tienen personajes principales nacidos en Santa Cruz (*Dependencia sexual* y *En busca del paraíso*), tres son de Cochabamba (*No veo España*, *Vidas lejanas* y *Lo más bonito y mis mejores años*), una es de La Paz (*Faustino Mayta visita a su prima*) y otra se filmó en La Paz pero el personaje es de Potosí (*American Visa*). En relación con los datos del censo 2012, los departamentos que presentan mayor migración de bolivianos son cuatro: en primer lugar está Cochabamba con 127.441, en segundo lugar Santa Cruz con 112.183, en tercer lugar Potosí con 131.441 y en último lugar La Paz con 94.632 (p. 30). Este fenómeno explicaría por qué Cochabamba tiene más largometrajes con temática de migración que los demás.

Seis producciones fueron filmadas en un contexto urbano y sólo una fue filmada en un contexto rural (*Faustino Mayta visita a su prima*), sin embargo, cabe destacar al film *Vidas lejanas* porque tiene dos enfoques, por un lado refleja la migración de las personas que viven en el área rural y se trasladan a la ciudad, donde son influenciados por ciudadanos que fueron anteriormente a España, por lo que el personaje decide viajar al extranjero, y por otro lado, refleja el anhelo de las personas que viven en la ciudad y que desean tener mejores condiciones de vida en otro país.

Pero ¿qué pasa con estos personajes cuando salen del territorio boliviano? ¿Cómo surge su identidad nacional?

II.2. El boliviano ante el extranjero fuera de Bolivia (migración)

La construcción de personajes bolivianos surge cuando estos se encuentran en el extranjero, es ahí donde se deja a un lado la identidad local para asumir la identidad nacional, pues una persona puede realizar varios cambios identitarios al día, ya que esta no es estática, más al contrario, es volátil. Pero, ¿cómo se ven las y los bolivianos? ¿Cuáles son sus características?

De las siete películas mencionadas anteriormente con temática de migración, se identificaron 11 personajes principales, de los cuales cinco son mujeres y el resto hombres. En estas historias, se encontró un factor común: todas las mujeres viajan para obtener mejores ingresos y ayudar a sus familias. Los empleos que adquieren son de asistentes de limpieza, costureras, cuidadoras o prostitutas y viven hacinadas junto con otros bolivianos. Dos de las cinco mujeres provienen del campo, Fidencia del altiplano de La Paz y Leonarda del pueblo Tarata en Cochabamba. Ambas desconocen las costumbres de otros países, y viajan ilegalmente como la mayoría de los personajes. Del resto de los protagonistas, dos personajes masculinos no logran viajar al extranjero, se quedan simplemente con el anhelo de obtener mejores condiciones de vida.

Las características de la mayoría de estos personajes migrantes o que pretenden migrar es que no muestran apego hacia el país. Lo único que los aferra a Bolivia son sus familias. Un ejemplo de esta actitud, se puede identificar en el diálogo que dice Mario de *American Visa*: “Los políticos tienen la culpa de que el país este mal. Es una tierra sin ley, sin orden, no hay esperanza, (...) no hay oportunidades, no hay nada”. Este hecho puede ser producto de la crisis económica, social y política que ha pasado Bolivia a principios del siglo XXI. Sin embargo, una vez afuera del territorio nacional, muchos de los personajes se dan cuenta de la discriminación y el racismo que se sufre al migrar, por lo que la mayoría decide volver al país.

Solo una película, *No veo España*, trata de mostrar que la migración no es el mejor recurso para salir adelante. El hermano de Alberto, personaje principal, quien es ciego y trabaja cantando en las calles, indica lo siguiente: “No entiendo porque uno tiene que irse tan lejos teniendo todo aquí. Yo siento que a mi Bolivia la quiero”.

Entonces, se podría decir que los bolivianos se ven retratados como personajes que no tienen una identidad nacional definida como algo singular, sino que, como indica Carlos Toranzo (2009), son “datos de comunidad y presencia de diversidades” (p. 49), es decir, identidades nacionales. Estos datos de comunidad se ratificarían con el apego que sienten los personajes a sus compatriotas cuando están en el extranjero o el apego que tienen hacia sus familias. También, se puede decir que la “presencia de diversidad” se traduce en que no hay un factor común que identifique a todos los personajes bolivianos, como ese “uno” que se busca al tener una identidad nacional, más al contrario, Bolivia es un país tan diverso que esa es la característica principal que une.



Figura 1: *Faustino Mayta visita a su prima* (2003), Fidencia esclavizada en Argentina.



Figura 2: *En busca del paraíso* (2010), Felicidad a la izquierda y Helena a la derecha.



Figura 3: *American Visa* (2005), Mario sale enojado de la embajada de Estados Unidos.

II.3. Negación de la identidad

De las películas mencionadas anteriormente, dos han presentado casos de negación de identidad, estas son: *Faustino Mayta visita a su prima* (2003) y *En busca del paraíso* (2010).

Según la investigación del Director del Instituto de Ciencias Antropológicas (CONICET), Alejandro Goldberg (2012), a partir de 1990 ha incrementado la población boliviana en Argentina. Para el 2001 representaban el 26% de los inmigrantes. Desde la perspectiva sociocultural de Goldberg (2012), “el boliviano representa uno de los colectivos de inmigrantes con mayor estigma”, es decir, en la sociedad argentina tienen una “visibilidad negativa” (p. 58). Los discursos y el trato hacia los bolivianos son de tipo discriminatorio, por el simple hecho de ser inmigrantes, extranjeros o incluso por ser de Bolivia.

Goldberg explica que los bolivianos son sometidos a un triple proceso de estigmatización: “por sus rasgos fenotípicos (indios); por su condición de clase subalterna en la estructura social de destino (pobres); y por el significado despectivo atribuido al “ser boliviano”, con sus connotaciones sociales y culturales implícitas (bolitas)” (Goldberg, 2012, p. 59).

Esta realidad se refleja en las películas que tienen el tema de migración. En el caso de *Faustino Mayta visita a su prima*, existe un personaje secundario denominado como “el Gordo”, quien es jefe de la fábrica de textiles donde trabajan varios migrantes bolivianos, entre ellos Fidencia. Cuando “el Gordo” conoce a los nuevos empleados, trata de infundir temor en ellos para que lo respeten, las condiciones laborales que les ofrece son deplorables, al punto de encadenarlos a las máquinas de coser y llamarlos “bolitas”, una palabra despectiva que usan los argentinos para referirse a los bolivianos. Este personaje

trata de camuflarse fingiendo que es argentino, para que no ocultar que es de nacionalidad boliviana al igual que los demás trabajadores.

Pero la identidad nacional de el Gordo se alumbra cuando sus compañeros le hacen recordar el sabor de la chicha y las comidas típicas. Este personaje niega su identidad porque en Argentina, ser boliviano es mal visto. La personalidad del Gordo, de acuerdo con el análisis sociocultural de Goldberg (2012), justifica la negación de la identidad nacional, con la discriminación y la estigmatización de los bolivianos que se sufren en ese país. El comportamiento de este personaje con sus pares, al ser despectiva y también discriminatoria, como señalan Sassone y De Marco (1994, como se citó en Goldberg 2012), es recurrente, ya que los empleados no pueden denunciar la violación de sus derechos por ser inmigrantes ilegales y deben continuar sufriendo al trabajar en estas fábricas textiles.

Por otro lado, el personaje Helena de *En busca del paraíso*, es trabajadora sexual en España, por falta de oportunidades laborales. En una llamada telefónica con uno de sus clientes, Helena afirma ser venelozana y niega su identidad nacional para pretender otra. Esto se debe a que el reconocimiento la identidad nacional depende del contexto en el que interactúan las personas, en este caso en particular, se produce la negación identitaria para evitar el rechazo.

Este rechazo se debe a que la idea de ser boliviana para el resto del mundo es ser morena, usar pollera, mantilla, sombrero borsalino y vivir en el altiplano, ya que esta es la imagen que ha reforzado la literatura nacional. Muchas personas rechazan una relación con las mujeres indígenas, por esta razón, prefieren negar su identidad y pretenden tener otra. En este caso, Helena es el claro ejemplo de cómo las películas cruceñas tratan de alejarse de ese estereotipo, e intentan mostrar el atractivo de la mujer cruceña en sus concursos de belleza. Esto hace que los mismos directores cruceños construyen a sus personajes femeninos bajo el clásico estereotipo de la mujer occidental blanca, rubia, alta, flaca y de ojos color azul o verde.

En las dos películas mencionadas, se muestran personajes que migran a países donde los bolivianos viajan regularmente, Argentina y España. Estos personajes, al estar en un contexto diferente al de su lugar de nacimiento, niegan su identidad para evitar el rechazo, la discriminación y la explotación laboral. Estas películas demuestran el estigma que se tiene del boliviano en el extranjero, y la razón por la que muchos de los personajes niegan su identidad nacional.

II.4. Racismo y discriminación hacia los bolivianos en el extranjero

Las temáticas de racismo y discriminación se observan en cuatro películas, en las que los directores reflejan parte de la realidad que viven los bolivianos en el extranjero, ya que muestran situaciones poco favorables para los personajes. Por ejemplo, el Choco Weise de la película *Dependencia sexual* (2003), se va a Estados Unidos a estudiar en una universidad. Al volver a su departamento, es atacado por un grupo de estudiantes que le gritan palabras despectivas por ser latinoamericano e incluso llegan a abusar sexualmente de él.

En la película *En busca del paraíso* (2010), cinco bolivianas viven en un departamento, todas provienen de Santa Cruz y trabajan como niñeras, cuidadoras de personas de la tercera edad, empleadas y prostitutas. Los directores Padilla y Chávez tratan de reflejar la realidad de los bolivianos en el extranjero y la discriminación que sufren. Un ejemplo de ello es que muy pocas personas pueden acceder a un puesto de trabajo, tanto en empresas privadas como públicas, por lo que algunos bolivianos trabajan como servidumbre.

Otro es el caso del personaje de Leonarda en la película *Vidas lejanas* (2011). Al momento de hacer trámites para obtener una visa, le ofrecen cambiar de imagen, ya que ella usa pollera y le indican que vestida así, no iba a conseguirla. Ahí se demuestra la discriminación que hay a personas del área rural, por lo que le cambian de imagen, convirtiéndola en “citadina” con una vestimenta, maquillaje y peinado aceptado por la sociedad europea, para “adaptarse” e irse a España.

Si bien la migración no es la temática central de la película *I am Bolivia*² (2006), de manera transversal, muestra cómo los bolivianos y latinoamericanos son discriminados en España. Alejandra, un personaje secundario, vuelve a Santa Cruz tras ser deportada ella se queja e indica que en España tratan a los nacidos en América Latina como “sudacos”³ y se arrepiente de tener un pasaporte boliviano, ya que no le daban un trabajo que le corresponda según su profesión. De las películas mencionadas, todos los personajes vuelven al país, con excepción de *En busca del paraíso* (2010), ante el abuso laboral, sexual y las discriminaciones que sufren los personajes día a día. Los directores de

2 Se toma en consideración el film *I am Bolivia* (2006), ya que muestra aspectos que son importantes para la investigación, a pesar de no tener como eje central la temática de migración.

3 Término peyorativo empleado para los latinoamericanos en España.

estas películas pretenden reflejar estos tratos, mediante las condiciones de trabajo a los que son sometidos (en algunos casos deplorables), pero que están dispuestos a correr el riesgo para tener mejores condiciones de vida. O simplemente muestran el desprecio que tienen los personajes por haber nacido en Bolivia, por no ser un país de “primer mundo”, lo cual les crea una actitud de resentimiento hacia la pertenencia de su contexto.

III. Identidades regionales en el cine boliviano

La identidad regional se desarrolla en el contexto donde se nace, es una forma más específica del ser con costumbres y ritos que tiene cada región. De acuerdo con el periódico *Los Tiempos* (2014), la pertenencia a la región se antepone al ser boliviano, debido a que existe una ausencia absoluta del Estado como referente visible de la concepción nacional. Es decir, uno es chuquisaqueño, camba, tarijeño, paceño, etc., antes de ser boliviano o boliviana, ya que la división del país se sobrepone a la nacionalidad.

Según María Teresa Arcila (2006), dentro de la narrativa es importante la región de los personajes para construir roles con características particulares. Eso es lo que le asigna personalidad a cada personaje. Sin embargo, estos personajes regionales pueden representar también la confrontación y la regionalización que hay dentro de un país.

Para Néstor García Canclini (1995), las diferencias culturales que produce el regionalismo, son un modo particular del “ser nacional” (p. 80). Las desigualdades entre paceños, cruceños, cochabambinos, tarijeños, orureños, chuquisaqueños, entre otros, son un material atractivo para el folclor y el humor regional, que son representadas en el cine nacional.

En Bolivia, las desigualdades son ocasionadas por el centralismo y las autonomías, que han generado debate por mucho tiempo. Esta dicotomía se originó en 2004 en Santa Cruz, tras el reclamo de la población por no querer pertenecer a un modelo centralista y pasar a un modelo autonómico. El 2006 se hizo el referendo de las autonomías en los nueve departamentos, pero solo ganó en Santa Cruz, Tarija, Beni y Pando. Para el 2009 se hizo otro referéndum, y esta vez el gobierno desarrolló una campaña para que la población votara por el sí a las autonomías. Es ahí donde toda Bolivia obtuvo un aval autonómico.

Sin embargo, Federico Escóbar (2011) indica que la promulgación de las autonomías no ha servido más que para reforzar el centralismo en La Paz. Señala que deberá pasar mucho tiempo para que la sociedad adquiera una cultura autonómica, y para que cada departamento pueda administrar sus propios recursos y solucionar los problemas del desarrollo de manera diferente.

Lo mismo alega el periodista Aldo Luna (2014), quien observa que las autonomías no se cumplen a pesar de ser establecidas en la Constitución Política del Estado. Luna pone de ejemplo a varios departamentos que enfrentan este problema, como Potosí que no cuenta con los recursos necesarios para efectuar obras de desarrollo; Oruro, cuyas necesidades y demandas crecen y Cochabamba que depende del centralismo porque carece de fondos. El periodista afirma que a consecuencia de las autonomías, acusan a Santa Cruz de “separatistas” por exigir e incentivar a los demás departamentos a que se unan a este régimen.

Tanto Escóbar (2011) como Luna (2014) afirman que no existe un respeto por las autonomías y que el centralismo persiste en todo sentido. Este acto reforzó las diferencias entre el oriente y el occidente, por lo que el regionalismo se hizo más notable durante el proceso. Esta problemática también es observable en el cine, ya que hay una elevada cantidad de películas producidas, estrenadas y con mayor cantidad de directores paceños.

Es esa disputa entre regiones, especialmente las de La Paz y las de Santa Cruz, la que se representa en las pantallas, ya que los personajes cruceños y paceños sobresalen en las películas bolivianas. En esta parte de la investigación, se analizan los 86 largometrajes bolivianos de ficción que se han encontrado en la década del 2003 al 2013. También se analizan las representaciones de las identidades regionales de los departamentos de La Paz y Santa Cruz, por ser personajes recurrentes dentro de las historias de estas películas.

III.1. La relación colla-camba en el cine boliviano

La lucha del centralismo y regionalismo, representada por La Paz y Santa Cruz, es un tema que ha estado por años en debate, incluso se refleja en la película *Mi Socio* (1982) de Paolo Agazzi, que a pesar de ser un director extranjero, hizo la representación de la discordia que hay entre oriente y occidente, retratada en sus dos personajes principales. Para Diego Mattos (2005), esta película se convierte en la primera reflexión fílmica sobre la unidad nacional “en contra

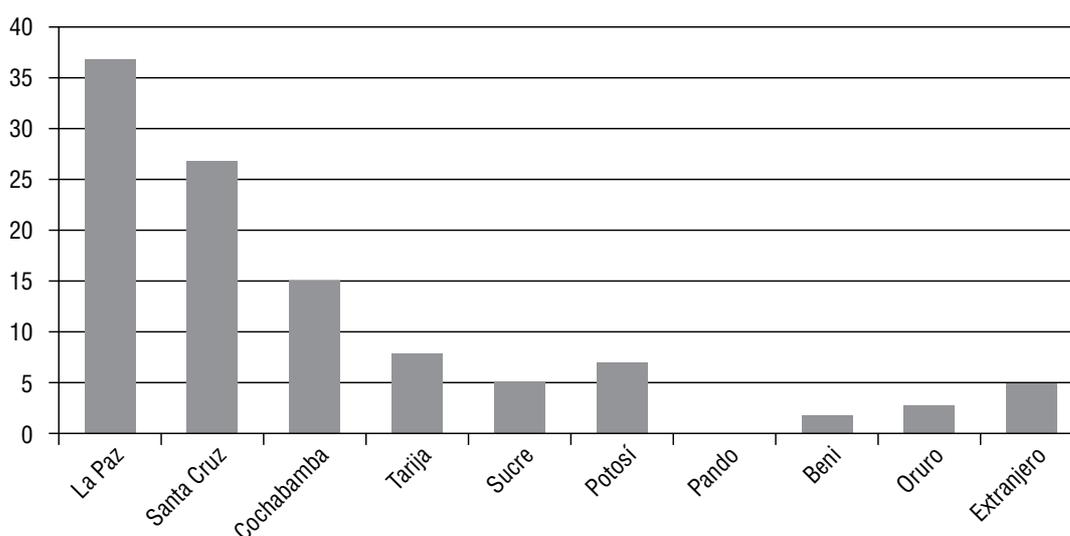
de las ideas de autonomía regional manejadas a nivel político y económico” (p. 328). Esta disputa se retoma en los largometrajes desde 1997 hasta el presente, un ejemplo es *Cuestión de fe* (1997) de Marcos Loayza, *Sena quina* (2005) de Paolo Agazzi y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005) de Rodrigo Bellot.

La unidad nacional, en la película *Mi Socio*, es vista desde la alteridad al interior de un país, pero no en términos de clase social, “sino del reconocimiento entre sí de los sujetos que componen las distintas regiones” (p. 328), es una metáfora del tipo de país que se desea. Mattos propone que esta obra indica la manera de cómo se podría lograr, que es a través de una profunda relación entre el cuerpo y el espacio, por medio de una acción que da la posibilidad de producir un espacio nacional (Mattos, 2005).

Es el conflicto de oriente y occidente que se retrata en el cine, de quién cree tener el poder, ya sea político, como se ha caracterizado La Paz, o empresarial, como se ha caracterizado Santa Cruz. Son los personajes cambas y collas que a veces son enemigos y se discriminan mutuamente. Para comprobar estas afirmaciones, se analiza la cantidad de películas producidas en cada región, y posteriormente se desglosan las películas por temáticas para ver ¿dónde se filma más? y ¿de qué tratan esas películas?

A continuación, se observa la cantidad de películas por región:

Figura 4: Lugar de filmación



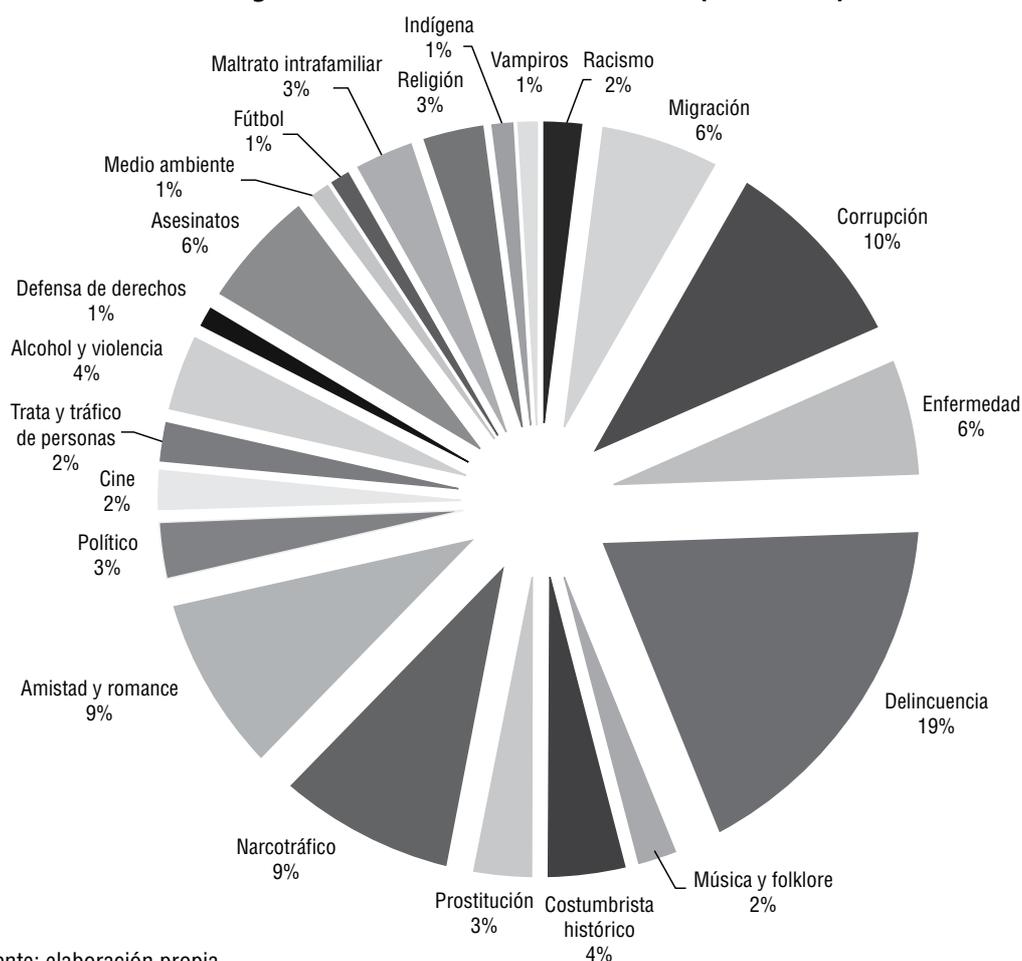
Fuente: elaboración propia

De los nueve departamentos, en la década (2003-2013). En La Paz se filmaron (parcial y totalmente) 38 veces en diferentes películas. Este resultado denota que se usa como eje central en las historias a la sede de gobierno. Además, esta ciudad alberga a diferentes instituciones que incentivan a la elaboración de audiovisuales, entre ellas están la Escuela de Cine y de Artes Audiovisuales, la Escuela Municipal de Artes de la ciudad de El Alto, el Consejo Nacional de Cine, la Fundación Cinemateca Boliviana, etc.

Pero ¿qué temáticas tocan estas películas? La respuesta a esta pregunta devela el rol que cumple cada uno de los personajes en cada historia y qué papel normalmente asumen paceños y cruceños en el cine.

A continuación, se observa las temáticas que tienen las 86 películas bolivianas:

Figura 5: Temáticas del cine boliviano (2003-2013)



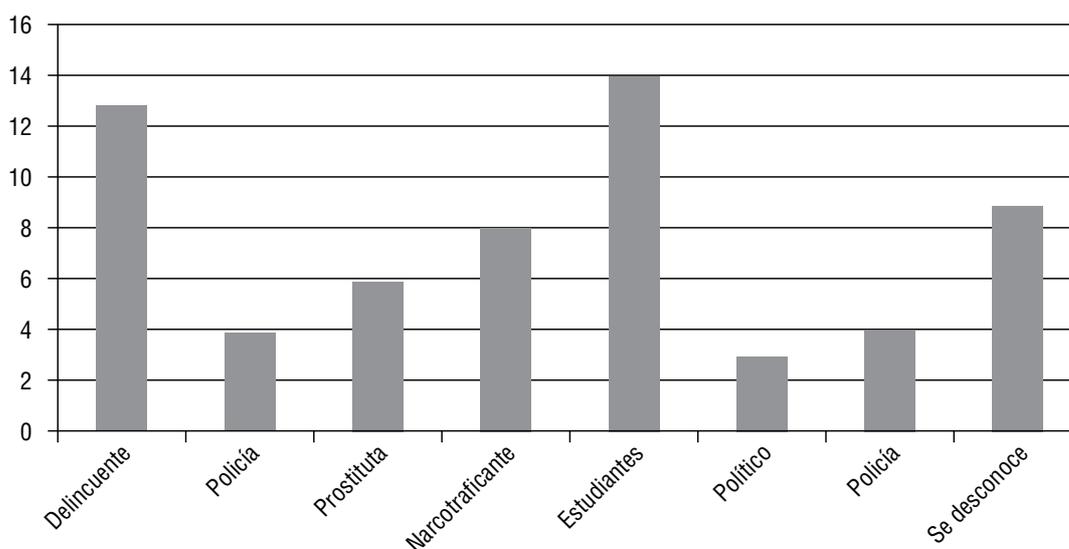
Fuente: elaboración propia

Como se puede observar, existen tres temáticas que predominan en el cine boliviano durante la década del 2003 al 2013. El tema que más sobresale es la delincuencia, al menos 19 películas hablan sobre personajes que cometen actos delictivos. Luego está la corrupción con 10 historias, y en tercer lugar está el narcotráfico, con 9 películas.

Si la delincuencia es el tema que más se desarrolla, ¿quién interpreta al ladrón, al corrupto o al narcotraficante? Los roles que interpretan estos personajes suelen cambas o collas, esto se observa en el siguiente análisis sobre la los personajes, de acuerdo a la actividad laboral que realizan dentro de las historias.

III.1.1. Construcción de personajes paceños

Figura 6: Actividad laboral de los paceños en el cine



Fuente: elaboración propia

La actividad laboral o el papel más frecuente de los personajes paceños es el de ser estudiante (14), en las historias estos van al colegio o a la universidad, por lo que existe una tendencia por parte de los cineastas a representar a la gente joven del departamento de La Paz. Luego está el rol del delincuente (13) y del desempleado (9). El cuarto papel más frecuente es el de narcotraficante (8) y el quinto es el de prostituta (6). Por último, están los policías (4) y políticos (3).

A pesar de que usualmente se muestra al paceño como estudiante, también tiene una carga negativa y suelen ser los delincuentes, narcotraficantes o

políticos corruptos de las películas. A comparación de los personajes de otros departamentos, los paceños, si bien no todos son antagonistas de las historias, existen personajes protagónicos que son delincuentes como Juve en el *Cementerio de elefantes* (2008) o son narcotraficantes como Jacinto y Domitila en *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006).

En el análisis sobre la construcción de personajes paceños, se tomarán de ejemplo cinco películas clave, para tener un panorama general de los personajes regionales construidos por directores que han nacido en el mismo territorio, en este caso, La Paz. De este modo puede observarse cómo los directores paceños se ven a sí mismos, es decir, cómo eligen que sean sus personajes y qué elementos o situaciones utilizan para representar a los habitantes de esa ciudad en función a cómo perciben su entorno.

Se analizan las siguientes películas: *Los hijos del último jardín* (2004) de Jorge Sanjinés, *El cementerio de elefantes* (2008) de Tonchy Antezana, *Hospital Obrero* (2009) de Germán Monje, *Zona Sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia y *Pandillas de El Alto* (2010) de Ramiro Condori. Se tomará en cuenta la película *El cementerio de elefantes* (2008), a pesar de que Tonchy Antezana es orureño, por el éxito que tuvo la obra al retratar lo *underground* de las ciudades de La Paz y El Alto.

La manera en la que estos directores representan a los paceños es la siguiente: de los cinco personajes, tres son alcohólicos (Juve de *Los hijos del último jardín*, Pedro de *Hospital Obrero* y Leonardo de *Pandillas de El Alto*), cuatro son marginados (Fernando de *Los hijos del último jardín*, Leonardo, Pedro y Juve), viven en las periferias de la ciudad o en la calle y también cometen actos delictivos. El único personaje principal que es mujer es Carola, de *Zona Sur*, quién es el contraste total de la tendencia del cine. Ella no representa a una sociedad marginada, al contrario, representa a la otra cara de la ciudad, a las personas que tienen recursos económicos suficientes como para vivir bien, pero que al mismo tiempo se sienten ajenas a la realidad del país.

En ese sentido, se podría decir que los directores eligen representar a La Paz con lo suburbano. Las representaciones se debaten entre los contrastes urbanos y la lucha entre ricos y pobres. Los personajes paceños son generalmente caracterizados por la marginación social que sufren al carecer de recursos. El alcohol es el elemento fundamental que conduce a los personajes hacia la “perdición” y hace que cambien todo lo que poseen por las fiestas.

Dentro del contexto socio-político de la década 2003 al 2013, se marca un antes y un después a partir del año 2006, por la elección de Evo Morales, ya que su llegada transformó varios paradigmas de la sociedad. Antes del 2006, las películas con personajes paceños, dirigidos por directores nacidos en la misma región, representan la diversificación de clases que hay en la ciudad. *El corazón de Jesús* (2004) que representa a la clase media y las peripecias que tienen por problemas económicos. *Los hijos del último jardín* (2004) que representa mayormente a la clase baja y a los indígenas, que son víctimas de las injusticias por problemas económicos. *El clan* (2006) representa a la clase alta y la malversación de fondos por parte de un político corrupto. Las tres películas hablan sobre problemas económicos y dos de ellas tratan sobre corrupción y malversación de fondos, el eje fundamental de esas películas.

Después del 2006 la situación cambia, la representación de clases ya no se enfoca en tener personajes similares a los de las anteriores películas. Nace la intención de representar más a la sociedad marginada, que siempre estuvo ahí pero que no era tomada en cuenta. *El cementerio de elefantes* (2008), *Amores de lumbre* (2009), *Hospital Obrero* (2009), *Zona Sur* (2009), *Pandillas de El Alto* (2010), *Caminos Celestiales* (2012) y *Rostros sin rastros* (2012). Todas las películas, con excepción de *Zona Sur* (2009), representan a la sociedad marginada y el eje político ya no es fundamental como películas anteriores. De las siete películas mencionadas, sólo una tiene una representación de otras regiones (*Hospital Obrero*, 2009), las demás sólo representan a los paceños y sus problemáticas. Entonces, ¿será que los directores paceños quieren reafirmar el centralismo con esta representación? ¿Por qué no reconocer al resto del país?



Figura 7: *Los hijos del último jardín* (2004).
Fernando, personaje principal.



Figura 8: *El Cementerio de los Elefantes* (2008).
Juve, personaje principal.



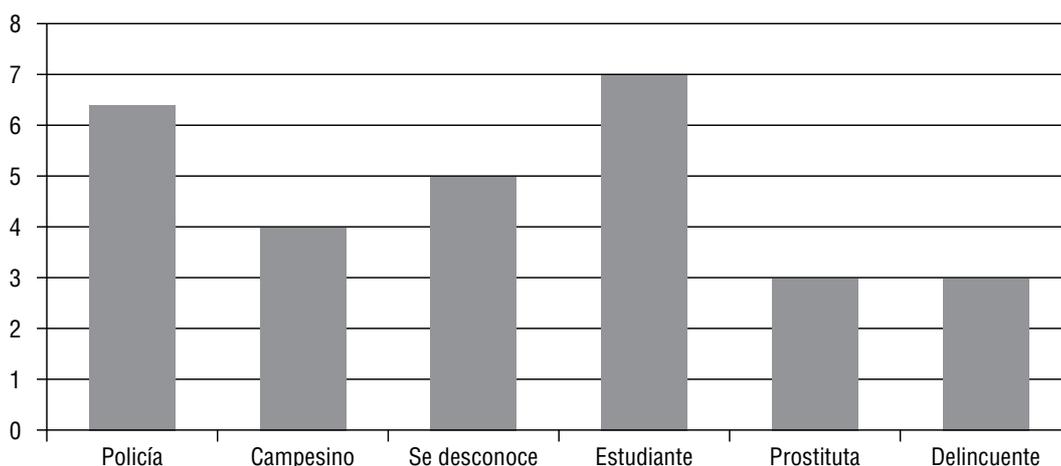
Figura 9: Hospital Obrero (2009).
Pedro, personaje principal.



Figura 10: Zona Sur (2009).
Carola, personaje principal.

III.1.2. Construcción de personajes cruceños

Figura 11: Actividad laboral de los cruceños en el cine



Fuente: elaboración propia.

A comparación de los personajes paceños, los cruceños desempeñan roles más reducidos y menos diversificados, se limitan sus papeles en las historias y generalmente son estudiantes (7) o se desconoce su profesión (5). Las historias se enfocan más en lo que hacen como personas en su vida diaria, que en la actividad laboral que desempeñan. Y cuando ejercen alguna labor no son delincuentes o narcotraficantes como los paceños, al contrario, asumen un papel de campesinos (4), policías (3) y en pocos casos delincuentes (3) o prostitutas (3).

La construcción del ser cruceño o de la cruceñidad (p. 68), para Fundemos (2007), coadyuvan con el ser identitario de la polarización política que el país ha estado viviendo. Esta construcción del ser cruceño, obvia a la parte occidental de Bolivia y al mismo tiempo son considerados como la “otredad” (p. 68).

Para constatar (o no), si la construcción de personajes cruceños por cineastas nacidos en la misma región, crea y representa a la “nación cambia”, se analizarán las siguientes películas: *Dependencia sexual* (2003), *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005), ambas de Rodrigo Bellot; *Provocación* (2010) de Elías Serrano, *El Ascensor* (2010) de Tomás Bascope y *el Juancho y el Pancho* (2013) de Paz Padilla.

En las películas mencionadas se ha encontrado que la mayoría de los personajes tienen un elemento en común, su característica principal es la ingenuidad, lo que los lleva a desencadenar sucesos que son provocados indirectamente por ellos. Por otro lado, las películas cruceñas retratan las diferentes clases sociales que existen en el departamento, y también hacen notar la dicotomía que existe entre oriente y occidente, como en *Dependencia sexual* (2003) y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006) y *El ascensor* (2009).

Cabe destacar que los personajes cruceños en la década 2003 al 2013, no interpretan el rol de indígenas, sólo hay campesinos, a pesar de que la mayor parte de los pueblos indígenas (como las culturas Baure, Canichana, Cavineño, Itonama, etc.) viven en el oriente del país (Beni, Pando y Santa Cruz). Estos personajes han sido reemplazados por campesinos “ingenuos” como en el caso del *Juancho y el Pancho*. El cine indigenista cruceño es un tema que no se ha tocado a profundidad por los cineastas de su misma región. Solo *El grito de la selva* (2008) e *Yvy Maraey, Tierra sin mal* (2013) han hablado sobre los indígenas orientales.

Al hacer la misma comparación que en los personajes paceños, antes del 2006, la película *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005) es el único film que habla sobre la interculturalidad del país. Después del 2006, *El ascensor* (2009) hace referencia a las regiones cambia y colla, mediante sus personajes, y en el *Juancho y el Pancho* (2013) se narra la vida de campesinos que hacen travesía por los pueblos del departamento de Santa Cruz. Luego, todas las películas cruceñas aluden a la belleza femenina, responden al estereotipo de mujer occidental, o resaltan los concursos de belleza, su fuerte principal. Los directores cruceños

hacen una representación de la clase media y la clase alta, sólo los directores como Rodrigo Bellot y Paz Padilla hacen una representación de las personas con escasos recursos, que viven en las periferias de Santa Cruz. Al igual que el cine de La Paz, en estas películas sólo se representan a sí mismos y no hay una diversidad de representaciones regionales –con excepción de *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2006)–, de ahí nace la pregunta, ¿será que los cineastas cruceños solo quieren representar a “la nación camba”?



Figura 12: Ruber Von Bergen alias Chicho, personaje de *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005).



Figura 13: Don Juancho y Don Pancho, personajes de *Juancho y el Pancho* (2013).



Figura 14: Nicolás Cruz, personaje de la película *Provocación* (2010) de Elías Serrano.



Figura 15: Héctor Suárez, ingeniero de la empresa Suárez. Película *El ascensor* (2009) de Tomás Bascope.

III.1.3. Regionalismo en películas cruceñas

El regionalismo se ha conformado a partir de la lucha de poder entre los departamentos del oriente y occidente, debido a que cada uno quiere obtener sus propios recursos económicos. En el periódico *Los Tiempos* (2014) indica que el regionalismo no es una opción política, es una realidad social, ya que

el Estado no ha tenido la suficiente representación como para que exista una identidad nacional completa.

De acuerdo con la organización Fundemos (2007), existe una polarización en el país y se manifiestan en tres ejes. En dos de ellos están imbricados el oriente y occidente, que son ejes de conflicto y tienen un “proceso de apropiación simbólica de espacio territorial” (p. 64), porque el occidente tiene como eje fundamental el indianismo etnicista, mientras que el eje central del oriente es el regionalismo autonomista. El último factor es el igualitarismo populista urbano, que es transversal en ciudades metropolitanas, sin embargo, está más presente en La Paz, por ser el “centro político” y Santa Cruz, por ser el “centro económico” (pp. 64-65).

Otro elemento que hace visible la división de oriente y occidente, especialmente en la década del 2003 al 2013, es la conformación de la “media luna” el año 2005 en los departamentos de Pando, Beni, Santa Cruz y Tarija. Son estas diferencias que marcan la división en el país por los intereses de cada región y son visibles en las películas producidas en Santa Cruz, ya que reflejan la fragmentación de una ideología nacional. La discriminación hacia los “collas” en los diálogos de los personajes “cambas”, tanto de los principales como de los secundarios, se retratan en las películas hechas en Santa Cruz.

Esta polarización ocasiona que aumenten los prejuicios, estereotipos, preconcepciones y barreras comunicacionales (formales e informales), las cuales incitan confrontaciones y deterioran consensos en el país (Fundemos, 2007).

En la cinematografía producida en Santa Cruz, se puede notar el regionalismo entre este y La Paz, en las películas: *Dependencia sexual* (2003) y *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005).

En *Dependencia sexual* (2003) la ópera prima del director Rodrigo Bellot, retrata las dos partes de la sociedad cruceña, la clase baja y la clase alta. Cada una caracterizada por la humildad y la soberbia, de los personajes. En esta película podría interpretarse, que los cruceños ven a todos los occidentales (collas) como “collas de mierda”, ya que los personajes se refieren a ellos de esa manera y los ven como gente pobre que se dirige a Santa Cruz para ganarse la vida, ya que ahí hay más inversión económica.

En la película *¿Quién mató a la llamita blanca?* (2005) se encontraron varios personajes que muestran una actitud despectiva hacia el “colla”. Los diálogos demuestran la división y polarización que existe en el país. En una de las escenas, se manifiesta la división entre el oriente y occidente, el narrador de la historia contextualiza al espectador sobre la situación del país e indica textualmente sobre “la nación cambia y la nación colla” para referirse a la separación que existe en el país.

Dentro de la película se puede distinguir que el personaje Rubén Von Bergen, alias Chicho, es un “anticolla” e incluso el narrador indica que el personaje odia a los “collas”. Este sentimiento se debía a que su padrastro era de La Paz y maltrataba a su madre. Otros personajes como Cuca Rivero y dos chicas en la piscina de un hotel, también demuestran sentimientos de desprecio a los nacidos en el occidente del país, por las costumbres y su constitución física (indígenas)

Podría decirse que el director critica la forma de actuar de los y las bolivianos en sus películas o también puede ser una forma irónica de representar la actitud que tienen los cambas hacia los collas, y viceversa.

A pesar de existir una dicotomía entre personajes cambas y collas, son pocos los directores que reconocen a personajes de otra región para hacer una representación “completa” del país. La inclusión de otras regiones es un tema que solo algunos largometrajes tienen en cuenta.

III.2. ¿Incremento o disminución de la representación de las regiones de Bolivia?

La inclusión de los personajes de las diferentes regiones en las producciones bolivianas ha incrementado considerablemente, ya que en la primera etapa del cine (1925-2002), los personajes de La Paz y Santa Cruz eran los únicos que interactuaban dentro de las historias, es decir, que los directores ponían un personaje paceño y otro cambia para que representaran la “diversidad” de regiones en el país.

En la década 2003 al 2013, si bien los personajes paceños siempre están presentes –a excepción de *Rojo, Amarillo y Verde* (2009)–, en esta etapa se ha tomado en cuenta a otras regiones como Beni, Potosí, Tarija y Cochabamba. La tendencia en el cine para mostrar la diversidad de las regiones es incluir en la

trama a dos personajes de diferentes departamentos como mínimo o tres como máximo, con el objetivo de exponer la diversidad que existe en Bolivia.

Los personajes interactúan con otros de distintas regiones basándose en los estereotipos de las ciudades a las que pertenecen. Por ejemplo en *Sena quina* (2005), Justo Pascual es un tarijeño que vive en la provincia de Tomatitas, él es “ocioso de profesión”, su actividad favorita es descansar debajo de un árbol y pensar en su amada Casilda, mientras que el paceño Falso Conejo es mentiroso, se aprovecha de los demás y roba todo el dinero a Justo, junto con Alondra Morales y el cambia Miami Vaca.

El director utiliza los estereotipos que tiene cada región para crear a los personajes, puede que sea para criticar los aspectos negativos, como el “racismo” de los cambas, la actitud “ociosa” de los tarijeños o la actitud de las cochabambinas, “perversas y envidiosas”.

Otro ejemplo de diversidad regional, es visible en la película *El Pocholo y su esposa* (2010), el personaje cochabambino es el héroe de la historia, es el bueno que rescata a su esposa Patíbula, mientras que el personaje paceño, Papilo, y el personaje cambia, Memo, son secuestradores y delincuentes.

La tendencia que hay en las películas bolivianas cuando existen varios personajes de distintas regiones dentro de una historia es que los paceños y cambas asuman el rol de delincuentes y el resto de los personajes sean los “buenos” e inocentes que tienen que hacer justicia y hacerles pagar sus crímenes.

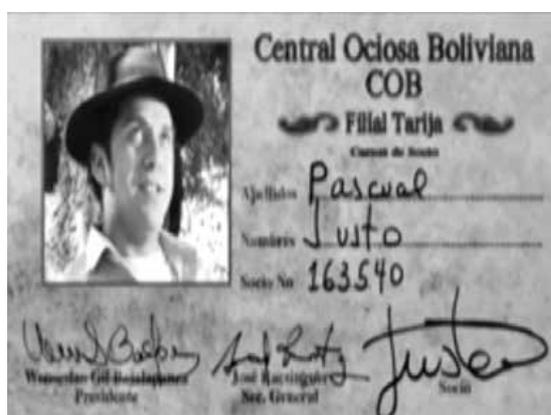


Figura 16: Carnet de Justo Pascual: *Sena Quina* (2005).



Figura 17: Papilo y Memo detenidos por la policía. *El Pocholo y su esposa* (2010).

IV. Conclusiones

La representación de las identidades nacionales y regionales en el cine boliviano, de la década del 2003 al 2013, ha demostrado que aunque ser boliviano ha sido relacionado anteriormente con el mestizaje, la identidad paceña y regional está en constante cambio y construcción, por lo que después de las elecciones del 2006, donde Evo Morales asumió la presidencia, la identidad nacional cambió y se la definió como “datos de comunidad y presencia de diversidades” (p. 49), por el hecho de que la identidad en Bolivia es sinónimo de pluralidad (Toranzo, 2009).

En ese sentido, el cine boliviano ha retratado los “datos de comunidad”, como indica Toranzo (2009), al no existir un “nosotros común” que identifique y unifique al boliviano, más al contrario, se ha podido constatar que las películas de esa década muestran poco apego y preocupación por dejar su país y migrar a otro para encontrar mejores condiciones de vida o ayudar a sus familias. En ese contexto, los personajes encuentran apoyo en compatriotas que conocen en el extranjero. Esto claramente muestra esa unión y comunidad que existe entre pares, en medio de tanta diversidad que existe en Bolivia. Sin embargo, al estar los personajes bolivianos en un territorio ajeno al suyo, notaron que la realidad era distinta y que la discriminación, explotación laboral y racismo son un denominador común, por lo que algunos personajes deciden negar su identidad.

Para la representación de identidades regionales, se ha analizado principalmente la dicotomía entre oriente y occidente, y cómo son representados sus personajes. En las películas analizadas se han observado las siguientes tendencias: El personaje paceño está construido a veces como delincuente y otras veces como político corrupto. Además, está generalmente representado por lo underground de la sociedad, es alcohólico y vive en las periferias de la ciudad. En cambio, el personaje cruceño se caracteriza por la “inocencia”, lo que repercute en su conducta dentro de la historia. También se ve al camba como un personaje que discrimina a los occidentales del país, y los trata como sus “inferiores. Por otro lado, los directores cruceños también hacen énfasis en los concursos de belleza y en la fisonomía de las cruceñas.

Como se puede observar, la representación de identidades nacionales y regionales retrata ciertos momentos de la historia por los que ha pasado el país, y que, por consecuencia esas condiciones históricas influyen en la construcción de personajes y de tramas durante la década estudiada.

Referencias

- Arcila, M. (2006). El elogio de la dificultad como narrativa de la identidad regional en Antioquia. *Historia Crítica*, (32), 38-66. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=811/81103203>
- Arguedas, A. (1909). Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos Hispano Americanos. Barcelona: Vda. De Luis Tasso.
- Autonomía y centralismo. (16 de agosto del 2011). *Opinión*. Recuperado de <http://www.opinion.com.bo/opinion/articulos/2011/0816/noticias.php?id=21720>
- Barker, C. (1999). *Television, globalization and cultural identities*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Escobar, F. (16 de agosto de 2011). Autonomía y Centralismo, *Opinión*. Recuperado de: <https://www.opinion.com.bo/articulo/opini-oacute-n/autonomia-centralismo/20110816002000373932.html>
- Escobar, F. & Vásquez, C. (2002). Impacto socio-económico en las reformas financieras en Bolivia. Seminario en la Universidad Católica Boliviana, 2002. Recuperado de: <https://www.econstor.eu/bitstream/10419/72868/1/621666203.pdf>
- García, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Instituto Nacional de Estadísticas, (2012). Censo Nacional de Población y Vivienda 2012. (Informe Institucional) recuperado de <https://www.ine.gob.bo/index.php/prensa/publicaciones/visor-de-publicaciones/item/3301-censo-de-poblacion-y-vivienda-2012-bolivia-caracteristicas-de-la-poblacion>
- Fundemos (2007). *Política e identidad en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Fundemos.
- Goldberg, A. (2012). *Las condiciones de trabajo en los talleres textiles de la ciudad autónoma de Buenos Aires: Factores de riesgo e impacto en*

la salud/enfermedad de los trabajadores. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, Superintendencia de Riesgos del Trabajo. Recuperado de <http://biblioteca.srt.gob.ar/Publicaciones/2012/Tallerestextiles.pdf>

La solidez de la identidad nacional se sostiene sobre los pilares de la diversidad. (6 de agosto de 2014). *Los Tiempos*. Recuperado de https://www.vanderbilt.edu/lapop/news/080614_lostiempos6.pdf

Luna, A. (24 de abril de 2014). Autonomía contra el centralismo. *El Diario*. Recuperado de http://www.eldiario.net/noticias/2014/2014_04/nt140424/opinion.php?n=40&-autonomia-contra-el-centralismo

Mattos, D. (2005). La necesidad de comprometer la existencia. Nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal. *Revista de Estudios Bolivianos*, 15(17), 311-332. doi: 10.5195/bsj.2010.14

Mesa, C., Mesa J., Gisbert, T. (2012). *Historia de Bolivia*. (8ª ed.) Bolivia: Gisbert y CIA.

Rivera, S. (2003). El mito de la pertenencia de Bolivia al “mundo occidental”: Requiem para un Nacionalismo. *Temas Sociales*, 24, 64-100. Recuperado de <http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rts/n24/n24a06.pdf>.

Sanjinés, J. (2014). Narrativas de identidad: De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia. *Cuadernos de Literatura*, 18(35), 28-48. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5228287.pdf>

Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós

Tamayo, F. (1910). *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Puerta del Sol.

Toranzo, C. (2009). Repensando el mestizaje en Bolivia. En R. Archondo & R. Salazar (Eds.). *¿Nación o naciones bolivianas?: Institucionalidad para nosotros*. (pp. 45-62). La Paz: CIDES-UMSA.

La bendición de ser hombre y el pecado de ser mujer

The blessing of being a man and the sin to being a woman

Lic. Anahí Mariscal¹

Fecha de recepción: 10 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 18 de noviembre de 2019

*“Todo en el mundo se trata de sexo, excepto el sexo.
El sexo se trata de poder”*

Oscar Wilde (1854-1900)

Resumen

Este artículo pretende contribuir al debate sobre la representación en el cine boliviano, pero visto desde una perspectiva de género. Así, pretende responder a la pregunta que guio la investigación en la que se basa este escrito: ¿Cómo la cultura boliviana, basada en una estructura social patriarcal, ha causado la representación de la mujer como objeto cosificado a la masculinidad en las producciones cinematográficas Wara Wara (1930), Ukamau (1966), Los Andes no creen en Dios (2007) y Las bellas durmientes (2012). Para ello, se aplicaron las teorías de Laura Mulvey (2005); Doroty Smith (1987; 2005a, 2005b) Judith Butler (1997; 2002; 2007), para dialogar entre teorías contemporáneas de género y la representación de la mujer en el cine boliviano.

Palabras clave

Estructura patriarcal, mujer, género, representación, cine, Bolivia.

Abstract

This article aims to contribute to the debate on representation in Bolivian cinema, but seen from a gender perspective. Thus, it seeks to answer the question that guided the research on which this writing is based: How Bolivian culture, based on a patriarchal social structure, has caused the representation of women as objectified to masculinity in Wara film productions Wara (1930), Ukamau (1966), The Andes do not

1 Licenciada en Comunicación Social. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. La Paz-Bolivia. Correo electrónico: anahi.mariscal.escobar@gmail.com

believe in God (2007) and Sleeping beauty (2012)? To this end, Laura Mulvey's theories (2005) were applied; Dorothy Smith (1987; 2005a, 2005b) Judith Butler (1997; 2002; 2007). Thus dialogue between contemporary gender theories and the representation of women in Bolivian cinema.

Key words

Patriarchal structure, women, gender, representation, cinema, Bolivia.

I. Introducción

La pregunta que dio origen a la investigación fue ¿cómo la cultura boliviana basada en una estructura social patriarcal ha causado la representación de la mujer como objeto de cosificación, sujeto a la posición de la masculinidad en las producciones cinematográficas *Wara Wara* (1930), *Ukamau* (1966), *Los Andes no creen en Dios* (2007) y *Las bellas durmientes* (2012) Lo que llevó a investigar cómo la mirada masculina hacia la mujer, vista como objeto de deseo (Mulvey, 2002), determina la representación subordinada de la mujer en dichos films.

Así, con una mirada crítica, y después del análisis sobre la situación de la mujer en la realidad boliviana y en los films, se podrá evidenciar la cosificación, la invisibilización y la categorización de la mujer, por parte del hombre.

En este sentido, se debe resaltar que estos tres mecanismos son expresados por la mirada masculina sobre la mujer. Dorothy Smith (1987, 2005a, 2005b), socióloga y exponente del paradigma feminista, afirma que la sociología está hecha por hombres, con base en hombres y para ellos mismos. Por ello plantea estudiar a la mujer desde el punto de vista de su cotidianidad, como madre y esposa, como pareja del hombre (Smith, 2005a). Con similar propuesta, Laura Mulvey (2002) expone sus análisis sobre la presentación de la mujer en el cine: a partir de su relación y comparación con el personaje masculino.

Este aspecto ata a la mujer a ser analizada con base en su relación con el hombre, al estar sumergida en una estructura de sometimiento en las relaciones de poder en el que el dominante es la figura masculina. Se limita a la mujer a no solo ser analizada en esa relación de poder, sino también con los ojos del que maneja el poder.

Smith (2005a), como se expuso anteriormente, plantea que hay posiciones para hombres y mujeres, definidas por reglas sociales basadas en el patriarcado. Y

como son los mismos hombres los que las definen, se posicionan a ellos como los dominantes y a ellas como subordinadas. Para el caso de Bolivia hay que tomar en cuenta la definición sociológica de subordinación.

En *La subordinación en sociología* George Simmel (1977) afirma que la subordinación es el resultado de una jerarquización en la que el grupo dominante ejerce poder sobre otro bajo una reacción recíproca. En otras palabras, es el resultado de un enfrentamiento en el que uno de los grupos es sometido por el otro (p. 67). Esto puede ser entendido en la realidad social boliviana como un control de los espacios simbólicos en los que hay una estructura patriarcal, y las relaciones de poder son parte de la cultura, son reproducidas por hombres y por en mujeres.

Se debe tomar en cuenta que la situación de las mujeres en Bolivia era de total desventaja frente a los hombres hasta las elecciones de 1956 (en ellas ganó el Movimiento Nacionalista Revolucionario, MNR). Antes, el voto era restringido para analfabetos y mujeres, lo que hacía que la mujer estuviera subordinada a las decisiones de los hombres en el ámbito político. Si bien las mujeres habían votado una vez en los años 40, en elecciones municipales, la concepción de ciudadanía y de opinión pública abarcaban únicamente a hombres trabajadores. Fue hasta el 21 de julio de 1952 que por decreto se declaró el voto universal para todas las personas mayores de 21 años, solteras, o de 18, casadas.

En ese momento las mujeres adquirieron el derecho político del voto. Hace solamente 65 años que las mujeres participan en las elecciones y no deben conformarse con las decisiones tomadas por un sector masculino. Así, es relativamente reciente la visión de igualdad de derechos y obligaciones en el Estado que puedan tener hombres y mujeres entre sí; es una imagen apenas emergente en el imaginario colectivo.

Además del aspecto político-legal, cabe mencionar el micro social, particularmente el relacionado con los roles de los miembros de una familia. Estos son descritos por Dorothy Smith (1987,2005b), quien los critica a través de su análisis. También, fueron interpretados y puestos en palabras por Talcott Parsons, en su libro *El sistema social* (1999). Ahí toma la división del trabajo dentro del núcleo familiar, para un desarrollo funcional de la sociedad y lo adapta en el sentido de la división de trabajos en torno al género.

Existe una diferencia importante en la definición de los roles familiares, principalmente por la estructuración de los roles sexuales y generacionales dentro de la estructura familiar. El rol femenino, sobre todo, tiene a ser definido en agudo contraste con el masculino. Como afirma Parsons (1999),

en virtud de la importancia de la disciplina en las estructuras político-ocupacionales y la importancia de las necesidades afectivas, parece probable que este tipo de sociedad destaque a las mujeres como objetos de amor y como responsivas, pero no como capacitadas instrumental o moralmente en un orden alto. Combinada con la acentuación general de la jerarquía y la autoridad en este tipo de sociedad, esto parece sugerir una estructura familiar autoritaria, en que la esposa es conservada cuidadosamente en su lugar. (p. 127).

Parsons (1999) se refiere a los roles de género toma a la familia para explicarlos; propone un modelo de familia funcional en la que el padre y la madre cumplen papeles específicos, basados en un sistema de poder. Caracteriza al rol masculino como el del encargado de la toma de decisiones, el ejecutor, el proveedor de dinero y, más relevante, como la figura pública: el hombre debería ser el que se relacione con la sociedad; es la imagen de la familia ante la sociedad. Asimismo, tendría que desempeñar actividades fuera del núcleo familiar con amigos, colegas, etc. Sobre el rol de la mujer, se la define como la sumisa, encargada del hogar y como un sujeto interno a la familia, cuyos únicos propósitos y tareas son la dedicación al esposo y a los hijos (Parsons, 1999).

Smith (2005b) critica esta concepción. Plantea que los roles son constructos sociales, por lo tanto, cambian y evolucionan, según el momento social, cultural e histórico por el que atraviesa cada sociedad. Sin embargo, la visión de Parsons sirve para entender cuál era la visión masculina sobre el orden social y los roles que cada genero debía cumplir.

En el caso de Bolivia, hay brecha muy marcada entre hombres y mujeres por la diferencia de género en el acceso al trabajo y en su remuneración. En 2007 la tasa de desempleo en Latinoamérica y el Caribe fue del 9,4% en mujeres y del 6,3% en hombres (Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2008 p. 55).

En 2015, “un estudio del Centro de Estudios para el Desarrollo Laboral y Agrario (CEDLA), solicitado por la Alcaldía de La Paz en 2012 y que será presentado en

este mes, revela que la tasa de desempleo en mujeres de entre 15 y 24 años que viven en la urbe paceña alcanza el 24%. Del total, las féminas que cuentan con educación superior enfrentan el 23% de falta de espacios laborales” (Cuevas, 2015, párr. 2).

No obstante, la diferencia en el acceso al trabajo va más allá. Nuevamente se llegan a los roles marcados por el sistema de poder, ya que incluso se presenta dentro de los niveles de educación, separando a las mujeres de los hombres. En este sentido, Parsons presenta una jerarquización por rango social, la cual se determina basada en roles establecidos por una estructura invariable. Parsons propone que cada individuo cumple un rol específico según lo demanda el sistema social, que, si bien varían en torno al cambio en la sociedad, estos roles permanecen institucionalizados (1999, p.: 213).

Siguiendo con la idea de Parsons (1999), los roles son considerados como tales cuando los actores de un sistema social están motivados para actuar positivamente en la realización de las expectativas sociales y negativamente en la abstención de conducta para-sociales, de acuerdo con las exigencias de su sistema de roles. El autor define a estos roles como factores condicionantes (p. 28).

Sin embargo, esta idea de los roles establecidos para hombres como para mujeres, son considerados por Dorothy Smith (2005b) como posiciones definidas por reglas sociales. Estas son formuladas por los hombres, a su parecer y conveniencia. Para ella, la forma de organización de la sociedad capitalista contemporánea, basada en el patriarcado, define el comportamiento tanto de mujeres como de hombres, basado en una relación de obediencia.

Asimismo, Judith Butler (2002; 2007), la exponente de la teoría del género, propone que la estructura de la metanarrativa se impone desde el desarrollo infantil, las disposiciones sexuales como impulsos pre discursivos, separando a los hombres de las mujeres. Su propuesta se basa en los conceptos de un sistema de poder, como una construcción social pre discursiva, son construidos según el sexo con el que se haya nacido también se vincula a la herencia de la concepción del poder, el Biopoder, el discurso y la normalización de Michelle Foucault.

Butler (2007), con base en los estudios de Foucault, toma al poder en estricta relación con la construcción de identidades, basadas en las normas. El sistema

de poder se reduce a dividir la sociedad en dos grupos macro, el del poder y el subordinado, basado en el género.

En este sentido, en contraposición al pensamiento de Parsons, para Butler (2007) el género es una ficción reguladora, una actuación repetitiva y constante de una serie de gestos y actos preformativos, construidos culturalmente para separar a hombres de mujeres. Es el aparato discursivo que funciona como socializador de las normas y perpetuador del sistema de poder. Las reglas sociales, normalizadas, impuestas para cada género, forman parte del sujeto mismo ya que no es algo que se vuelve parte de su subjetividad, sino que el mismo sujeto es construido a partir de esa normalización. “El poder es siempre anterior al sujeto, está afuera y opera desde el principio” (Butler, 1997, p. 25). Así, el género es un dispositivo de poder discursivo, en el cual se auto-reduce a la relación en la que lo masculino es lo dominante y lo femenino lo subordinado y victimizado.

En este sentido, Smith (2005a), basa sus estudios de la sociedad desde la perspectiva de las reglas, que delimitarán las posiciones impuestas tanto para hombres como para mujeres. Estos roles se vinculan al comportamiento, las actitudes y las prácticas que las personas deberán tener para ser aceptadas en sociedad. Así, define que las posiciones de una mujer son “subordinados, carentes de agencia, produciendo un trabajo del cual finalmente se apropiarán los hombres” (Smith, 2005a, p. 20).

El sistema de poder, en la particular cultura patriarcal boliviana, subordina a la mujer, sobre todo asignándoles roles ligados a la reproducción y atención de la familia. Sin importar si la mujer trabaja o estudia al igual que el hombre, ella tiene la obligación cultural de hacerse responsable de las tareas del hogar y la absoluta crianza de los hijos (UNICEF, 2003, parr. 2).

Los roles subordinantes en el caso de las mujeres y autoritarios en el caso de los hombres, se reflejan en las relaciones de poder. Se silencia a la mujer y se la excluye en las labores del hogar, mientras el hombre tiene la libertad de escoger el rumbo que tendrá su vida laboral. La mujer, al tener la característica de ser la que concibe y da a luz a los hijos, dentro de estos esquemas de lo “normal”, debe cumplir con sus labores de madre y esposa, dejando atrás sus sueños de realización personal. El papel de la mujer como madre y esposa es “mantener la casa para él, cuidar y criar a sus hijos, lavar su ropa, cuidarlo cuando esté enfermo

y generalmente proveerlo de la logística de su existencia corporal” (Calhoun, 2002, p. 318). La mujer debe dedicarse única y exclusivamente a complacer a su esposo y a cuidar de sus hijos.

La subordinación en la estructura patriarcal del contexto de Bolivia se refleja en los roles, y se lo puede visibilizar con facilidad en la dominación del hombre frente a la mujer dentro del núcleo familiar y la pareja; y la discriminación que ella sufre, al vivir en un contexto dictado y dirigido por y para los hombres.

En este sentido, esta estructura basada en el patriarcado se fundamenta en las diferencias sexuales que dividen a la población en un orden jerárquico formando un sistema de dominio del género masculino en todas las dimensiones de la vida en sociedad, sin importar si se trata de un espacio simbólico o físico, público o privado. En otras palabras, posicionando lo masculino como hegemónico y lo femenino como subordinado (Lagarde, 2012, p. 222).

En este sistema de poder “las opresiones tienen un fundamento cultural y social que ha afianzado el sometimiento de las mujeres a través de prescripciones normativas, prácticas, costumbres y tradiciones que las han consolidado como objeto, privándoles de libertades básicas como decidir sobre sí mismas y condenarlas a una histórica dependencia del poder masculino y al ejercicio de la violencia contra ellas en todas sus formas” (Coordinadora de la mujer, 2014, p. 11)

Este aspecto se lo puede identificar mediante el estudio de la respuesta de uno de los participantes varones del grupo focal, utilizado para el análisis de la mirada de la audiencia sobre los films analizados, en la que dice que en la cultura boliviana la misma mujer considera que su pareja está en el derecho de golpearla, argumento que es apoyado por el resto de los participantes hombres y mujeres. Por lo que deja a entre ver que dentro de los términos de la concepción de relación de pareja que se tienen, el hombre pasa a ser propietario de la mujer. Esta deja de ser un sujeto y pasa a ser un objeto de propiedad privada.

Por lo tanto, analizando el caso específico de Bolivia, la propuesta de Dorothy Smith (1987, 2005a, 2005b) debe sufrir una variación, ya que la mujer, en la realidad social boliviana está inmersa en la estructura patriarcal, lo que causa que ella misma sea un actor activo de opresión para sí misma y sus pares. Lo

que se intenta decir es que ella misma reproduce las conductas represivas y no ejerce una fuerza de oposición frente a su situación de desventaja frente a los hombres. Lo que lleva a concluir que la mujer es discriminada y vista como inferior a la masculinidad, mediante su cosificación, invisibilización y categorización

II. Cosificación de la mujer

Esto, en palabras simples puede ser expresado como la acción de reducir la representación de un sujeto a un objeto (Real Academia Española, parr. 2). Sin embargo, en este caso, es la representación reducida de la mujer no como una persona que piensa, siente y actúa, un ser humano en su totalidad, sino a una suma de elementos sexualizados que funcionan como detonantes para el actuar del personaje masculino.

La cosificación, tema abordado a profundidad por Adorno, explica que esta se comprende mediante su comparación con lo contrario, lo no-idéntico (Díaz, 1999. p. 254-255). En este caso, el personaje masculino que es el que ejerce la acción, el sujeto. La relación hombre-mujer que en la cotidianidad de la realidad social boliviana se reduce a propietario-propiedad (Facio, p. 22); por lo que esta mujer para ser una propiedad, primero debe ser vista como un objeto perteneciente a un sujeto, tal como todos los objetos, tienen un dueño, en este caso el padre, el esposo o la figura masculina que la acompaña; a pesar de que ésta es una persona que piensa, siente y actúa. Lo que genera que en los filmes éste hecho sea representado bajo la misma dialéctica, en la lógica de sujeto-objeto, actuante-detonante.

Esta relación de propietario-propiedad se la puede ver mediante los índices de violencia intrafamiliar y dentro de las parejas amorosas ya que, como lo mencionaron en el grupo focal y de la misma forma lo confirmó el director del largometraje Ukamau (1966), Jorge Sanjinés en una entrevista para esta investigación, en la cultura boliviana se tiene la idea de que la mujer es propiedad de su pareja. De esta forma el marido, padre o novio se cree en la autoridad de golpear, violar, insultar o cualquier otra forma de violencia, hacia la mujer en cuestión. De esta forma se puede entender que una de cada tres mujeres justifique la violencia ejercida por su pareja sobre ella (CNN Español, 25 de noviembre de 2016, parr. 13).

Bolivia tiene el índice de violencia de género más alto entre 12 países de Latinoamérica (Coordinadora de la Mujer, 2008, parr. 2). Según la página del Instituto Nacional de Estadísticas (INE), el 2010 fueron atendidas en establecimientos de salud 5.863 mujeres por violencia física y sexual intrafamiliar. En 2011, 5.691; 5.569 en 2012 y 6.770 en 2013 (INE). En 2015 en la ciudad de Santa Cruz, los Servicios Legales Municipales registraron 2.491 casos de violencia y durante el primer semestre del 2016, 1.009 casos (El Día, 10 de julio de 2016). Asimismo, en lo que respecta a la ciudad de La Paz, en los primeros días del 2016 se registraron 18 casos de violencia de género en un solo día; entre ellos, se presentó un feminicidio, un intento de feminicidio y una violación doble (ERBOL, 19 de enero de 2016, parr. 1) y finalmente las últimas cifras que se tienen son del 2016 donde, entre enero y octubre se reportaron 30.407 casos de violencia contra la mujer y 66 feminicidios (CNN Español, 05 de noviembre de 2016, parr. 11).

De la misma forma que en la estructura social patriarcal boliviana, al posicionar al hombre como la figura de poder y a la mujer como la inferior, este la ve como un objeto al que si desea puede tomar y usar (violaciones).

Dentro de un grupo focal realizado a un grupo de 6 mujeres y hombres seleccionados con base en un estudio de clasificación para determinar las edades, clases socio-económicas y las diversas zonas de procedencia de la ciudad de La Paz que debiera tener cada participante, se habló sobre este aspecto, sin embargo se enfocó en lo que es el sentido de pertenencia dentro de la pareja. Aquí, si bien el tema fue planteado como un general, los participantes se orientaron en la posición de la mujer como pertenencia del hombre y no al revés, incluso por los mismos hombres. Lo que a priori mostró una inclinación por la visión de la mujer objetivada y no así el hombre.

Las respuestas estuvieron divididas, no obstante cabe recalcar que las mujeres que negaron sentir pertenencia hacia sus parejas y el hombre que negó sentir que su pareja sea de su pertenencia, están en relaciones sentimentales recientes (menos de 1 año), o no la tienen actualmente; mientras que las mujeres y hombres que reconocieron sentirse pertenecientes a sus respectivas parejas están casados o tienen una relación amorosa de más de 6 años.

Es aquí donde se debe resaltar dos aspectos: el primero es que las dos mujeres casadas, si bien no justifican la violencia, ambas hicieron énfasis en que, desde sus puntos de vista, en el matrimonio uno le pertenece al otro en cuerpo y alma;

y el segundo es que uno de los hombres, que está en una relación amorosa de más de 6 años, afirmó que si bien él siente que su pareja le pertenece, el matrimonio legitima esa pertenencia.

Y, al mencionar al matrimonio es inevitable no hablar de la Iglesia. En este sentido, Cecilia Galcerán, psicóloga feminista, en *Familia-Iglesia Católica-Heterosexualidad obligatoria* (2010), designa que el sistema de poder es la fuente simbólica de la verdad, la cual determina que la heterosexualidad compulsiva es el territorio de representaciones donde se legitima la división de género y sus respectivos roles. De esta forma, la situación de la mujer no tiene más opción que consentir el sometimiento.

En este orden, si se entiende a la mujer como una propiedad, primero ésta debe ser objetivada (vista como un objeto material). Esto es generado por la estructura social basada en el patriarcado, en la que los sujetos de decisión son los varones; la cual es fortalecida por el discurso de la Iglesia Católica. La mujer, en el orden católico pasa de la protección del padre a la del esposo, una ligadura que legitima su pertenencia. Para el catolicismo, particularmente en Latinoamérica, la única unión aceptable es la familia conformada por un hombre y una mujer en matrimonio, quienes conciben hijos que crían para repetir esa misma construcción como el ideal y el objetivo máximo.

En este sentido,

la familia católica y el matrimonio heterosexual se constituyen como las máquinas sociales que producen masculinidades y feminidades, a fin de reproducir la familia natural. Un melodrama de confinamiento del deseo que contiene reglas de subsistencia específicas que preservarán a los hombres de cualquier versión local de rasgos «femeninos», y a las mujeres de la versión local de rasgos «masculinos». Y que, al modelar los géneros en una división antagónica y jerarquizada entre dos sexos, y naturalizarlos, logra falsear la interdependencia económica en las que las mujeres son presas del poder de los hombres. Subordinación que pone en evidencia que ellas –no tienen los mismos derechos ni sobre sí mismas ni sobre sus parientes hombres (Rubin, 1986, p. 112-113).

Esto también se ve reflejado en los filmes ya que la representación de la mujer es resumida a la sumatoria de elementos para la satisfacción sexual masculina. La mujer no es solo vista como objeto, sino también hay el elemento del deseo.

En el primer film analizado, Wara Wara de José María Moidana (1930), se narra la historia de amor entre la princesa indígena y un colonizador español.

La escena a ser analizada en este momento va desde el minuto 37:19 al 39:29. La cámara en esa escena muestra a un grupo de cinco españoles sentados en el monte juguetones e inocentes, cual niños en el parque, solos, entre hombres. Sin embargo, cuando aparece en la escena Wara Wara esto cambia. En el minuto 37:57, cuando el hombre la ve, su rostro cambia y su sonrisa inocente se transforma en una risa pícaro. Muy despacio se van parando mientras recogen sus espadas. Ahí la cámara ya no los muestra inocentes, sino como animales a punto de cazar a su presa.

En el minuto 38:16, se enfoca a Wara Wara, mientras mira de un lado a otro, esa mirada de la cámara refleja el miedo de la mujer y que no sabe a dónde ir o qué hacer. Finalmente corre, pero entre dos la atrapan. Cuando el capitán interviene entre ese forcejeo, en el minuto 39:03, los dos hombres la sueltan y ella sin mirar atrás corre hacia el cerro y comienza a subirlo, pero para la mirada de la cámara ella queda en segundo plano, lo que en eso momento ya importa es la pelea entre los soldados y el capitán, Wara Wara ya no es parte esencial. Mientras Tristán, el valiente capitán, es quien la salva.

La princesa desde la mirada de los soldados (en la escena del intento de violación) es un objeto de deseo ya que despierta en ellos instintos sexuales, sin verla como una persona. Estos no la ven como una mujer, con sentimientos (aspecto innato y característico del ser humano), ella es vista como elementos que ellos desean usar para satisfacerse. Ella es un cuerpo con órganos reproductivos que ellos desean usar arbitrariamente. No les interesa si ella está de acuerdo o no en mantener relaciones sexuales, ya que ellos no la ven como un sujeto con voluntad o posibilidad de aceptar o rechazar; es una cosa.

De esta forma el hecho de que se llega a encontrar que la mirada de los actores que intentan violar a Wara Wara, se sientan en la libertad de aprovechar la situación al encontrarse con una mujer, como un objeto perdido, sin dueño

Desde la mirada de la audiencia, después de ver la escena del intento de violación, del minuto 37:19 al 40:00, se comenzó a discutir sobre ella. Aquí los participantes dijeron que esta escena refleja cómo es vista la mujer en la sociedad actual, como un objeto, pero también que se refleja la parte animal

del hombre, que se deja llevar por “el instinto y las necesidades que no pueden controlar”.

De esta misma forma, los hombres resaltaron el hecho de que Wara Wara hubiera salido sola, lo reconocieron como un acto de valentía, ya que “una mujer no debe caminar sola” dentro de sus percepciones. También reconocieron que dentro del imaginario colectivo está la concepción de que la mujer es débil y vulnerable, y que el hombre tiene el rol de protegerla. Afirmando que la mujer necesita a alguien que la proteja y defienda porque ella por sí misma no puede hacerlo ya que no es físicamente igual de fuerte que un hombre, pero también porque ellas al asustarse se paralizan. Todos los participantes coincidieron en que de no haber sido por el capitán, Wara Wara hubiera sido violada. Y así mismo, en la sociedad boliviana, una mujer increpada por tres hombres que buscan abusar de ella, de no ser por otro hombre, no tiene posibilidad de salir victoriosa de ese enfrentamiento (aclarando que se habló de una situación en la que hay otras mujeres presenciando el acto, consideraron que ninguna de las otras mujeres reaccionarían para ayudar a la víctima ya que esperarían que sea un hombre el héroe del momento).

Lo mismo ocurre en *Ukamau* de Jorge Sanjinés (1966). Este es un film relevante para la sociedad boliviana ya que es el primer largometraje filmado originalmente en aymara, lengua originaria de la parte occidental de Bolivia. Aquí se narra la historia de la venganza de Andrés hacia Ramos, por violar y matar a su esposa.

Andrés y Sabina eran una pareja de indígenas campesinos que vivían en la Isla del Sol, labrando la tierra. Andrés amaba profundamente a su esposa, la respetaba y trabajaba junto a ella; no existían indicios de maltrato entre ellos. Eran felices, hasta que un día Andrés va a Copacabana a comerciar su cosecha y promete traerle un obsequio a Sabina. Ella se queda en casa labrando la tierra y alimentando a las gallinas, pero en el transcurso del día aparece en su casa Ramos, un hombre mestizo, al que Andrés le había ofrecido venderle un porcentaje de su cosecha. Ramos aprovecha la ausencia de para violar y matar a Sabina.

La primera escena que da origen a la trama es la violación y asesinato de Sabina del minuto 8:56 al 15:08. En el minuto 12:03, cuando se enfoca directamente al rostro de Ramos mientras ve a Sabina, desde la mirada de la cámara ahí es cuando sus intenciones para con ella se tornan sexuales. Su rostro ya no muestra

la molestia y el aburrimiento que reflejaba previamente, sus ojos, que se veían distraídos hasta entonces, desde ese momento refleja las malas intenciones, se centra en Sabina, con el rostro en completa seriedad. Lo que se verifica en el minuto 12:05, cuando la cámara se sitúa desde los ojos de Ramos, mostrando a qué veía tan fijamente y con qué intención lo hacía. Ahí se muestran las piernas de Sabina mientras se agacha a recoger la jarra de agua y camina hacia su casa.

Cuando Ramos observa a Sabina, no la ve como una mujer que ama a su marido y es amada por él, sino como el objeto que necesita para satisfacer una necesidad en el instante en el que surge. Sabina desde los ojos de Ramos son elementos sexualizados, al observar sus piernas (min. 12:05), no las ve como las extremidades de una persona, que le sirven para caminar y desplazarse; sino las ve como carne que guía el camino hacia la entrepierna de Sabina, donde se encuentra su órgano reproductivo.

Así, en la toma de los ojos de Ramos, una de las participantes mujer respondió que la mirada de Ramos le generaba miedo y que ella no sabría que hubiera hecho en una situación así, por lo tanto que se siente en desventaja al hombre. Desde la mirada de la audiencia, los ojos de Ramos reflejaban superioridad, en comparación a los de Sabina que se presentan en el minuto 12:37. Ahí se refleja la posición de las mujeres en inferioridad a la masculinidad, desde un componente social y cultural.

Así mismo, en *Los Andes no creen en Dios* de Antonio Eguino (2007). La trama presentada en este film está atravesadas por la sexualidad de las mujeres, donde el cuerpo cumple un rol fundamental ya que se toma al deseo como el hilo conductor que une a los 5 protagonistas: Alfonso, un banquero muy simpático, adinerado y de buena familia; Joaquín un cochabambino que va en busca de mejorar su situación económica para volver a su tierra a casarse con su prometida; Clota, una chilena dueña de un prostíbulo, y Claudina, una chola muy atractiva que seduce a hombres adinerados.

La historia se desarrolla en la ciudad de Uyuni, ubicado en el departamento de Potosí. Es descrito, por el autor, como un lugar donde la Iglesia Católica tiene el poder predominante en la opinión pública y en el cual las mujeres, en su mayoría, cumplen estrictamente con lo que dice el sacerdote, manteniendo cubierto el cuerpo y trabajando para la parroquia.

Si bien se muestra a la mujer como dueña de su cuerpo, donde decide qué hacer o no, sin tener un dueño. Se la muestra como el objeto de deseo que todos los hombres quieren poseer y con poseer se refiere a mantener una relación sexual con este cuerpo. Se cosifica al cuerpo de la mujer, aunque en este caso con la autorización de la misma mujer ya que es ésta la que lo incita para sacar un provecho de esa relación sexual.

Claudina, aparte de por Joaquín (aspecto del que se hablará en el punto de la clasificación) no es vista como una mujer, sino como un cuerpo que cumple con los estándares de belleza occidental, deseado por los hombres para usarlo cual objeto en su satisfacción sexual.

La escena comienza en el minuto 52:55. La cámara tiene la intención de mostrar que Claudina está molesta porque Alfonso la usó y la dejó, por una parte Claudina está acostumbrada a ser quien controla a los hombres y dejarlos cuando ella lo decide, no al revés. En esa misma toma, la cámara que se encuentra enfocando a Claudina, por un momento la desenfoca y capta a quienes estaban en las mesas de la chichería y en medio de ello Joaquín.

Cuando llega al lado de Joaquín conversan por unos segundos, Claudina muy coqueta no pierde la oportunidad para acariciarlo en la mejilla y en ese momento Joaquín la abraza y la acerca a él para besarla. Ella no hace nada, se queda quieta esperando el beso.

En el minuto 55:37 el beso se torna apasionado, las luces se van atenuando y el resto de los comensales de la chichería, su madre y las otras mujeres que atendían, desaparecen. De un segundo a otro, de estar en un patio lleno de personas, a media tarde, parece ser de noche y estar solos en medio de su pasión. En el minuto 55:46, Se ve que Claudina está de espaldas a Joaquín, con la cabeza hacia atrás apoyada en el hombro de Joaquín. Él la besa el cuello mientras su mano izquierda, con la que la abraza, se desliza hacia sus pechos, que la cámara muestra en su máximo esplendor; ya que son sólo pechos, no es una persona ya que en esta toma ni se ve la cara de Claudina y sus pechos quedan en el centro de la toma, lo que atrae las miradas directamente a ellos, mientras la mano de Joaquín los rodea.

Esto para la mirada de la audiencia fue muy resaltante ya que en la anterior toma se muestra a la madre y a otra mujer, ambas gordas y vestidas desde

el cuello hasta las rodillas, sacando el pan del horno, a unos pocos pasos de donde se encuentra Claudina besando a Joaquín. La audiencia lo destacó, considerándolo reprobable. Incluso en este momento hicieron la comparación entre la vestimentas de las mujeres, todas ellas cholitas, sin embargo con una gran diferencia entre la vestimenta de Claudina en comparación con el resto de las mujeres. Ella se viste con escote y la blusa pegada al cuerpo, dando la impresión, a la mirada de la audiencia, de que Claudina, sabe que es la más bonita y lo usa a su favor para buscar el “camino fácil para no trabajar” y por eso se “ofrece” a Joaquín.

Dentro de esta escena desde la mirada de la audiencia se generaron reacciones diversas, para comenzar con respecto a la vestimenta de Claudina. Ahí todo el grupo coincidió en que la vestimenta escotada o usar faldas cortas es una “falta de decencia”, que impresiona a las personas que la ven, ya que les parece anormal. Para la audiencia, la vestimenta de Claudina les hace referencia a que ella se ofrece ya que le interesa mucho ser sexy y verse atractiva. Consideran que al mostrar sus pechos se auto-promociona y así expresa sus intenciones para con los hombres, se ofrece para no trabajar y se vende a si misma como objeto.

En este sentido, uno de los participantes hace referencia al clima, aquí dice que el clima tiene un valor fundamental ya que en el caso de La Paz, una ciudad en la que mayormente el clima es frío, mostrar sus atributos no sería bien visto, sin embargo en su opinión en Santa Cruz, donde hace calor, no es mal visto. Sin embargo una de las participantes mujer, afirma que, si bien es una de las más jóvenes que conforma el grupo, para ella es mal visto usar falda por más que haga calor.

Lo que también lleva a la audiencia a discutir la vestimenta según el regionalismo, por el grado de conservadurismo de las sociedades de cada departamento, lo que interviene en cómo sea vista la mujer por su forma de vestir. En la opinión de uno de los participantes Sucre es mucho menos flexible con lo que es aceptable vestir, que en La Paz y mucho más distante que en Santa Cruz; punto de vista apoyado y sustentado por el resto del grupo.

En este sentido uno de los hombres responde que el cuerpo de la mujer es visto como un objeto sexual, tanto por los hombres como por las mismas mujeres. Esto debido a que desde la crianza, dentro de los hogares y por medio de los medios

de comunicación se los ha criado para ver a la mujer sexualizada. La mujer al vestir ropa que deje ver sus pechos, o use colores que llamen la atención, en especial el rojo pasión, es blanco de miradas, críticas y acoso callejero. Lo que lleva a otro de los participantes masculinos a decir que la mujer tiene la ventaja de saber cómo seducir al hombre y el hombre, por su parte, está en la debilidad de no poder poner un alto, dejarse llevar y al mismo tiempo no tener esa misma habilidad de seducción para con ellas. Por lo que la mujer tiene la posibilidad de poner límites pero el hombre no, solo se deja llevar, idea sustentada por otra de las mujeres que afirma que el hombre es carnal y la mujer sensible y racional.

Desde la mirada de la audiencia, en este aspecto se generó una disputa ya que algunos de los participantes compararon ésta situación con una en la que ella estuviera enamorada de Joaquín y la respuesta de una de las participantes fue “Por más de que estés enamorada, no vas en medio de una reunión o actividad y te ofreces”. Lo que se interpreta en que se asume a la mujer como un objeto sexual que se ofrece cual producto en venta, sin importar si esa mujer le profesa o no amor a ese hombre. Lo resaltable de esta afirmación es el “por más” en el contexto en el que ponen de estar en un espacio bajo el ojo público, como si el estar enamorada sería justificación para asumirse como un objeto de satisfacción masculina.

En el caso de *Las bellas durmientes* de Marcos Loayza (2012), narra la historia de Quijpe, un policía que debe investigar sobre los asesinatos de modelos femeninas. Quijpe es un hombre que no tiene mucho dinero y vive con su hija pequeña. Es un hombre comprometido con su trabajo e interesado en dar con el culpable, las pistas que consigue, su superior las rechazan o no les pone atención y constantemente lo denigra.

La cosificación del cuerpo de la mujer se presenta en *Las bellas durmientes*, explícitamente. En esta historia, nuevamente se ve al cuerpo femenino como irrelevante, al tratarse de cadáveres con el propósito de ser observados en su perfección de belleza occidental, tal como lo presenta la teoría fílmica feminista de Mulvey (2002), en la que propone que los personajes femeninos en el cine, son para ser vistos, observados.

Una de las escenas que demuestra este punto comienza en el minuto 18:50, cuando un fotógrafo forense está frente a la mujer y esta se ve reflejada a través del foco de la cámara, durante tres segundos. Luego se muestra a la mujer

muerta, recostada en el sillón, durante siete segundos, lo que es suficiente para ver a detalle todo el cuerpo de la modelo. Lo relevante de esta toma, desde la mirada de la cámara es que la mujer cumple con los estereotipos occidentales de belleza femenina, en una posición perfectamente acomodada para no dejar visto ningún defecto en la figura perfecta. Es delgada, de ojos claros, bronceada; está recién maquillada, incluso sus labios brillan y no lleva ni un cabello fuera de lugar. La escena del cadáver es perfectamente armada, tal como una modelo posando para una foto y no una mujer que murió horas antes.

En el minuto 19:00 se ve a los tres investigadores inclinados sobre el sofá, observando a la modelo, sin que ésta salga de la toma. Ambos hombres miran fijamente la entrepierna de la mujer, sin tocarla, mientras la mujer policía los observa molesta, pero sin decir nada.

Desde la mirada de la cámara se puede entender que ambos hombres no la ven como un cadáver, como una mujer que tuvo una historia, una familia, un ser humano con sentimientos, la ven como un objeto de deseo que está puesto para ser observado. La mirada que le dan a la mujer, directamente a la entrepierna la deshumaniza ya que es un objeto sin vida y, con respecto a la mujer policía, a pesar de que le molesta esa situación no dice nada. Simplemente los deja mirar, los ignora, lo que puede ser entendido como su sometimiento a la estructura que pone a la mujer como objeto, aunque ella no esté de acuerdo.

En ese momento, en la misma toma el sargento mira a Quijpe y le dice “Está mejor que la anterior ¿no crees vos?”, lo que genera en la mujer policía una sonrisa. Esto, desde la mirada de la cámara reafirma la complicidad de la mujer de ver a la modelo como objeto de deseo para los hombres, ya no le molesta, le parece gracioso, a pesar de que esto objetivamente se trata de una persona que fue asesinada horas antes por un asesino en serie.

Lo siguiente que hace el sargento en preguntarle a Quijpe si le gusta, mientras levanta la falda de la modelo muerta, dejando que Quijpe vea la zona íntima de la mujer, seguido por una risa. En ese momento, desde la mirada de la cámara se termina de deshumanizar completamente a la modelo. Al ser tocada ya no es solo vista como objeto sino usada como tal. Se violan las barreras del espacio personal y la intimidad como ser humano de la modelo, ya que al ser un cadáver no recibe absolutamente nada de respeto.

Desde la mirada del director esto pasa debido a que su intención era que los espectadores no sintieran nada por las mujeres asesinadas, ya que no quería que ellas importaran. La mujer está ahí con el único propósito de ser observada, no tiene ningún valor. Según la razón del director para ponerlas en la escena era para contrastarlas con la vida que lleva Quispe, usándolas como un medio para mostrar el glamour y la belleza, “un mundo que Quijpe no conoce y no tiene acceso”. Su intención al mostrar escenas del crimen que parecen altares a la belleza, cumplían la función de contrastar con la realidad que vivía el policía, sin embargo el objetivo no era que los espectadores se involucren con los crímenes ni con las mujeres.

Así mismo, desde la mirada del director, considera que no hay una cosificación de la mujer; sin embargo, reconoce que tenía la intención de que las modelos cumplieran la función de representar el mundo banal y frívolo. Aspecto que desde la mirada de la audiencia no es apoyado ya que el grupo coincidió en que se deshumaniza a la mujer, que no hay consideración humana y que el interés de los investigadores está en verles el cuerpo como objeto. Esta escena, en la audiencia generó la idea que a raíz del cuerpo sin vida de la modelo observada y tocada de esa forma se generó “diversión sexual” por parte de los investigadores frente al cuerpo.

De esta forma se entiende que en estos cuatro filmes, la mujer no es un personaje caracterizado por valores, virtudes o defectos, no es villana o heroína porque simplemente no es una persona, desde la mirada de los hombres. Es un objeto cosificado, valga la redundancia, que el interés está en que tiene una característica de interés masculino, una vagina. Lo que lleva a la conclusión de que, en estas tres escenas, la mujer no importa como persona, lo relevante de ella es su entrepierna, su órgano reproductivo.

Además, otro punto que apoya la idea de la cosificación de la mujer en los filmes es el papel que cumple en la trama. Este no es sustancial en el sentido de que ella sea un personaje que importe su actuación. Ella aparte de importar como la portadora de un órgano reproductivo de interés masculino, es el detonante de la trama que gira en torno al actuar masculino. Ella es simplemente la razón por la cual la historia comienza, no agrega contenido durante la trama con acciones desde su posición. No es que ella sea un personaje que cometa acciones, que sea vista como persona, solo da pie al actuar de hombre ya que él es el verdadero sujeto relevante que piensa, siente y actúa.

En el caso de Wara Wara (1930), el hecho que da pie a la historia narrada es el intento de violación en el que es salvada por el capitán Tristán. Si bien existen escenas previas, estas solo funcionan en torno a darle un contexto por el que los hechos se desencadenan de esa forma. Si no se mostrara la llegada de los españoles, muerte de su madre y padre, no se entendería cómo llega a ser atacada por españoles o por qué su amor no es aceptado. El momento en el que Tristán la salva de ser violada se da inicio a la historia central del largometraje.

En Ukamau (1966), la violación y el asesinato de Sabina desencadenan la trama que se centra en la planificación y la venganza de Andrés. La mujer no importa como persona, solo importa saber que fue violada y asesinada. Quien es relevante, quien demuestra que siente, piensa y actúa es su esposo, a raíz del hecho cometido contra la mujer.

En Los Andes no creen en Dios (2007), Claudina, al aceptar a Joaquín como su pareja es el detonante de la decadencia del mismo hombre, al igual que lo fue del extranjero adinerado que se vuelve alcohólico cuando Claudina pierde el interés en él. La relación de Clota con los asistentes del burdel es el detonante de la turba; y su muerte de que Alfonso decida irse de Uyuni.

Finalmente, en Las Bellas Durmientes (2012), las muertes de las mujeres son el detonante de la trama, que no gira en torno a la investigación de las muertes, sino en la vida de Quijpe y en lo que debe pasar día a día en su trabajo. Las mujeres no son presentadas como cuerpos humanos, sino como elementos presentados como la excusa para mostrar la vida de un policía en Santa Cruz.

En este punto, se puede llegar a la conclusión de que la mujer no es vista como un ser humano con historia, sentimientos y voluntad propia, mientras que el hombre sí. Cuando se muestra a la mujer y esta tiene una función narrativa, es representada como un objeto sexualizado. Mientras que, cuando la presencia de la mujer no tiene una connotación cosificada y sexualizada, es invisibilizada, anulada en el orden de relevancia.

III. Invisibilización de la mujer

Antes de entrar en la descripción del porqué se llegó a la conclusión de que el segundo mecanismo es la invisibilización de la mujer, es necesario comprender en qué consiste este término. Por lo que se puede entender la invisibilización

en sociología, como el resultado de un hecho real dentro de un grupo social que es omitido y discriminado por los que controlan el poder. Esta, está relacionada con la discriminación de minorías o mayorías tradicionalmente omitidas y oprimidas (Bastidas y Torrealba, 2014, p. 2)

Ahora, teniendo en cuenta nuevamente que se entiende que la explicación de la realidad va desde los ojos de quien la mira, quien tiene el poder, es el hombre, este no solo se vuelve el centro, sino que también su perspectiva se vuelve la perspectiva colectiva. “Cuando las cosas se ven desde esa perspectiva, el hombre es visto como lo esencial o central a cualquier actividad y lo masculino es el referente de lo humano” (Facio, p. 16). Dando como resultado la desvalorización de la mujer que resulta en su invisibilización de las violaciones a sus derechos y su subestimación como ser humano (Facio, p. 16).

En el caso del cine, de la misma forma, vendrá a ser mediante los ojos masculinos que se vea lo que pasa y se entiendan los roles de los personajes y elementos. Sin tomar en cuenta el punto de vista de la mujer, por lo que esta tiene la relevancia que el hombre quiera darle y la trama girará en torno de la figura masculina.

Como Smith (2005a) propone, la mujer queda desplazada a ser el equipo de apoyo del hombre en un trabajo del que él se apropia. Cuando los derechos de la mujer son violados, es invisibilizada. Al sobrevalorar las características del discurso patriarcal que se le da a la masculinidad (poder de decisión, proveedor, fuerte, indomable, independiente, etc.) y se desvaloriza a las características del rol que se le da a la mujer (débil, ingenua, sumisa, servicial, sentimental, etc.), se invisibiliza a la mujer encerrándola en la familia como madre-esposa o hija (Viramontes, 2011, p. 14).

En la realidad social boliviana se invisibiliza a la mujer, existe una brecha discriminatoria entre hombres y mujeres en el acceso al trabajo y a la educación, donde la mujer resulta vulnerada. En ambos casos las causas van relacionadas al rol culturalmente impuesto de la mujer a quedarse en casa a ser madre-esposa. Al encerrar a la mujer en el orden de la familia, cuartar sus capacidades y enmarcarla en lo privado, se la omite de la sociedad y se la invisibiliza.

Como lo expresó Jorge Sanjinés, director de Ukamau (1966), en una entrevista para esta investigación, en la cultura boliviana se cree que “el marido es el dueño de la mujer” ya que este machismo es inculcado desde la madre a los

hijos. Añadió que las mismas mujeres son las que reproducen con sus hijas la enseñanza de que ella es una propiedad que no debe discutir con el marido y que él es quien debe tomar las decisiones, construyendo las relaciones de hombre mujer bajo esquemas de superioridad masculina e inferioridad femenina.

La mujer al tener la obligación cultural de dedicarse a atender al marido y a los hijos, la disposición de su educación va desde los padres al no darle valor sustancial a su educación ya que no la considerarían necesaria en su totalidad, más que para criar a los hijos (Encuesta Nacional de Discriminación y exclusión social, 2014, p. 75). A esto se debe que solo el 46,2% de 1898 mujeres bolivianas del área rural y urbana hayan cursado la escuela hasta nivel secundario y de ellas, solo el 12,8% de ellas llegaron a estudios universitarios. Las razones por las que dejaron los estudios en muchos casos fue porque se casaron, la familia ya no las apoyó o se debió a alguna otra razón que la obligó a dejar sus estudios, no por decisión propia. Teniendo como parámetro que el 91,0% del total de 1,898 mujeres, expresaron que hubieran deseado continuar sus estudios (Encuesta Nacional de Discriminación y exclusión social, 2014, p. 75).

Por otro lado, en el tema del acceso al trabajo, la brecha discriminatoria que se refleja en que la tasa de desempleo en mujeres sea el 60% del 10,2% que se tiene del total a nivel Bolivia. Esto se debe, según Patricia Bránez y Patricia Tellería (en Cuevas, 2015, parr. 9), activistas feministas, a que las instituciones tienen preferencia en contratar a varones. Porque si bien a ellos se les debe dar beneficios en caso de que vayan a ser padres, a ellas se les debe dar baja por maternidad durante tres meses, horarios de lactancia y otros.

Nuevamente replegando a la mujer a su hogar, al círculo familiar, invisibilizándola de la vida pública. Se le da una importancia exagerada a las diferencias biológicas y se omiten las similitudes. El discurso patriarcal se enfoca en diferenciar lo máximo posible al hombre de la mujer, tal como a polos opuestos y esto también se evidencia en los filmes.

En *Wara Wara* (1930), para comenzar ella pasa de la protección del padre a la del sacerdote y finalmente a la del capitán. Se la muestra incapaz de protegerse por sí misma, tal como el grupo focal lo confirma. Ella no se ve como una mujer capaz de defenderse a sí misma o ni siquiera en pensar una solución, espera que sea una figura masculina la que le diga qué hacer. Así como que no participa en la

toma de decisiones, se atiene a los mandatos del grupo de hombres. La voz y el voto de la mujer están completamente silenciados.

Sin embargo, lo más resaltable de este film en este sentido es el hecho de que es la única mujer sobreviviente y justamente, como se expresó en el punto de la cosificación, la que detona la trama central del melodrama. Se invisibiliza a la mujer totalmente, ya que desaparecen todas las mujeres y únicamente dejan a la que posteriormente es cosificada por los españoles. Se entiende que las mujeres fueron asesinadas en la invasión de los españoles al palacio pero ¿por qué sobreviven tantos hombre y sólo una mujer, y con ayuda masculina?

Simplemente porque las mujeres no jugarían un papel ni como objeto ni como sujeto entonces simplemente no existen. Son los hombres los que toman las decisiones y actúan, es por ello que se los muestra como los sobrevivientes y sin la princesa no habría melodrama, por lo que es necesaria la presencia de una mujer para que sea la compañera del varón.

En *Ukamau* (1966), Sabina muere muy temprano en la trama y posteriormente la única mujer que se muestra es a la esposa de Ramos quien sólo cumple el objetivo de rellenar la vida de Ramos, no cumple una función. Incluso en palabras del director, Jorge Sanjines, cuando se le pregunta ¿por qué Ramos no viola a su esposa? Habiendo violado a Sabina. A lo que respondió que porque no es el tema de la película su relación con su esposa, “el tema se basa entre Sabina, Andrés y Ramos el triángulo dramático”.

La mujer es invisibilizada en el sentido que no se la muestra más que como contexto. En la escena desarrollada entre el minuto 32:46 al 33:55 se presenta a Ramos golpeando a su esposa, teniendo en cuenta que la violencia física intrafamiliar es uno de los temas más relevantes en la sociedad boliviana como se habló en el punto anterior; no se le da importancia y se lo deja pasar como si fuera un aspecto más en la cotidianidad de los matrimonios católicos (se debe recordar que se enfoca la imagen de un santo durante la escena en la que Ramos golpea a su esposa) (min. 33:29).

Antes de comenzar con el análisis, es necesario resaltar que la posición del director frente a esta escena es que no es sustancial en la trama, no cumple ninguna función más que mostrar la vida cotidiana de Ramos. La relación entre Ramos y su esposa, para Sanjines, no tiene relevancia; para él, en la historia

el papel de la esposa no importa. El propósito del film era mostrar el plan de justicia de Andrés hacia Ramos por haber matado a su esposa, sin involucrar el actuar de ninguna mujer. La escena de violencia intrafamiliar que se está a punto de analizar, para el director no tenía peso. Si bien se muestra a la mujer, esta no tiene acción, no es un personaje trascendental en el desarrollo de la narración, lo que hace que no importe si está o no. En ese sentido, no es una persona, sino un elemento con el cual se muestra que Ramos continúa con su vida. Por lo que con esto se refuerza la idea de la invisibilización de la mujer.

En el minuto 33:06 entra en la escena la esposa de Ramos, quien, desde la mirada de la cámara, refleja angustia y molestia en su rostro. Lo increpa y él rápidamente reacciona violentamente empujándola hasta que ella cae en la cama. La violencia que se ve hasta ese momento es física pero también verbal ya que en el minuto 33:13 le responde que se emborracha con su dinero y que le “enseñará a no meterse”. Ahí desde la mirada de la cámara se lo ve como una figura superior a ella, con poder sobre ella. No se los ve como una pareja horizontal, sino vertical, en el que el hombre va al mando y reprende a la mujer por atreverse a romper esa estructura. Este aspecto de la estructura de poder, donde el hombre es el dominante y la mujer es subordinada, visto en el capítulo anterior, retoma relevancia al analizar esta escena ya que, desde la mirada de la cámara, él está en calidad intelectual/moral de educarla; y ella es para-social por sentirse en el derecho de reclamarle el estado en el que llega, siendo él quien mantiene económicamente el hogar. Por esta razón, la subordina mediante castigos físicos ya que la empuja hasta que queda recostada en la cama.

En ese momento, en el minuto 33:24, cuando él está sobre ella, la cámara la enfoca en picada, desde arriba, la cámara la ve inferior al hombre que tiene encima, más débil y vulnerable aplastada contra el colchón. De la misma forma, cambia el tono de su voz, si bien lo insulta, su voz es mucho más débil, ya no tiene la fuerza y determinación con la que empezó la escena. Sin embargo, la mirada de la cámara no es de miedo sino de resignación. Ella no intenta de levantarse, no intenta empujarlo, cubrirse ni defenderse; se queda quieta esperando el golpe.

Esta toma, la audiencia la interpreta como el machismo en el que las mujeres también participan. Siendo ellas mismas las que reconstruyen y refuerzan el sistema de poder en el que sus parejas las subordinan. Este aspecto es apoyado desde la mirada del director, ya que éste asegura que el machismo comienza

desde la infancia, en la educación que la madre les inculca basada en el machismo. Según el director, la misma madre es la que perpetúa la subordinación de la mujer en la pareja, al enseñarles a los pequeños que la mujer debe atender al hombre y que este es su dueño.

Lo único que se quería lograr con esa escena era expresar que Ramos continuaba con su vida como si no hubiera violado y asesinado a Sabina. Como si lo negativo no fuera la violencia ya sea a Sabina o a su esposa y solo fuera el hecho de haberse metido con la propiedad, la mujer, de otro hombre. Ya que es la venganza lo que interesa, no los hechos de violencia.

Finalmente, al terminar la escena, en el minuto 33:31, cesan los golpes y el hombre se incorpora y se queda parado frente a ella, mientras llora, le dice “¡Vas a ver! ¡Me voy a ir!” en un tono de frustración, desde la mirada de la cámara, Ramos sabe que ella no cumplirá con sus amenazas, por lo que no les da importancia y lo refleja cuando se da la vuelta y dice “llorar no más sabes...”; subordinándola nuevamente. Sin embargo, tal como lo dijo Sanjinés: esta escena no tiene peso en la historia, podría no aparecer y la trama tendría el mismo sentido. Las mujeres en este film no cumplen una función, más que Sabina como el objeto en disputa, que más que como persona se la tiene presente como idea ya que su personaje muere al comienzo del film.

En el caso de *Los Andes no creen en Dios* (2007), la invisibilización de la mujer es reconocida desde el punto de vista de la educación de las mismas y a lo que se dedican. Se muestran a mujeres, pero únicamente porque estas tienen un rol que cumplir dentro de la trama. Tina, Clota y Claudina cumplen acciones y son reconocidas, por lo que el concepto de invisibilización que se propone aquí va ligado al cómo son representadas estas mujeres.

Teniendo en cuenta que el director, Antonio Eguino, se inspiró en una novela a su vez inspirada en la vida real, la mujer sí habla y actúa, pero desde la posición de una beata, la dueña de un burdel y la conquistadora de adinerados. La mujer no es relacionada con cargos que exijan estudios. Además de que se las muestra en una posición inferior al que los hombres tienen con respecto al estatus socioeconómico.

Las beatas son las esposas de los hombres que manejan el poder en Uyuni y solo se dedican a hacer lo que el Alcalde o el Sacerdote les piden que costuren. Clota

está relacionada con la prostitución ya que supervisa el burdel y Claudina se dedica a buscar la atención de los hombres adinerados manteniendo relaciones sexuales con ellos. Si bien tiene una chichería, ella no la maneja ni la atiende, solo es la atracción de los hombres que la frecuentan.

Finalmente, en el caso de *Las bellas durmientes* (2012), se trata de la muerte de mujeres modelos, nuevamente relacionando a la mujer con atributos físicos pero no intelectuales. Las mujeres podrían haber sido dentistas, periodistas, ingenieras o cualquier profesión que conlleve estudios, pero es relacionada con su cuerpo. Aclarando que el ser modelo no quiere decir que la mujer no pueda sobresalir académicamente, sino lo resaltante es que estas mujeres no sean relacionadas con la intelectualidad y solamente con el cuerpo, como si el único medio en el cual existiera glamour y limpieza sería en el del modelaje y la farándula; como justifica el director, Marcos Loayza, la elección de modelos para representar a las víctimas.

Así, tal como lo expresa Loayza, la muerte de las modelos no es lo relevante, sino la visión de Quijpe, su vida. Los cuerpos solo son elementos para ser observados. Ellas son invisibilizadas desde el punto de que no existen ya que no cumplen ningún rol. No están humanizadas, son simples elementos escénicos. Incluso se muestra a una mediante una pantalla, y las únicas dos mujeres que si se ven y hablan tienen un papel nulo en la trama.

Existe relación entre la cosificación y la invisibilización ya que en la cosificación la mujer es vista como un objeto de deseo; sin embargo, aún es representada como un ser vivo ante los ojos de los espectadores. En la invisibilización, la mujer está en una relación de inferioridad y dependencia ante al hombre para existir. Los personajes femeninos están invisibilizados en los espacios de poder ya que no se les reconocen atributos intelectuales. Necesita una figura masculina para tener relevancia ya que no está relacionada con la inteligencia ni autosuficiencia.

IV. Categorización de la mujer

Desde la mirada del hombre, se clasifica a la mujer según el objetivo que tiene el hombre para con ella. Se la cataloga entre negociable y consumible, según sus características, contrapuestas con las necesidades y requerimientos del varón.

Para comenzar, antes de entrar en la definición de negociable y consumible, Foucault propone que, en torno a la sexualidad, hay un poder que normaliza a los individuos, la hipótesis represiva (Foucault, 1977, p. 9). Esta es la idea de que todas las conductas referidas a la sexualidad están reprimidas y controladas. Para explicar esto, expone que, en la edad clásica, el discurso sobre el sexo estaba ligado a elementos negativos; a prohibiciones, rechazos, censuras y denegaciones, llenando a la sexualidad de connotaciones negativas (Foucault, 1977, p. 10). Sin embargo, desde finales del siglo XVI, los discursos sobre el sexo dejaron de funcionar en torno a prohibiciones y, al contrario, comenzó a ser incitado cada vez más, hasta encarnizarse (Foucault, 1977, p. 11).

Sin embargo, si bien el discurso del sexo va en torno a la incitación, no ha perdido las connotaciones negativas tales como lo expresa Foucault. El discurso del sexo prevalece siendo relacionado con lo negativo en las cuatro películas, no se maneja el concepto del sexo como un acto consentido entre una pareja, sino con la violencia masculina o el rechazo social.

El primero se puede observar en las dos primeras películas, donde hay escenas relacionadas a violaciones sexuales. Wara Wara es víctima de un intento de violación y Sabina es violada y asesinada.

Por el otro lado, en la tercera, *Los Andes no creen en Dios* (2007), las mujeres que no consideran el sexo un tabú, son rechazadas socialmente. Tanto Clota, la dueña de un burdel, como Claudina, una seductora de hombres adinerados, son marginadas por sus relaciones con hombres ligadas al sexo.

En torno al placer en el sexo, la mujer está dividida dos grupos: la consumible y la negociable. El primero es en el que la mujer es un objeto a merced de los deseos masculinos, en el cual el cuerpo es el instrumento y la razón por la cual existe, donde ella usa su sexualidad, consciente de su poder; en este caso serían las prostitutas y las promiscuas, pero también las mujeres como Claudina de *Los Andes no creen en Dios* (2007), que tiene el control de su sexualidad y la usa para atrapar hombres y obtener lo que quiere de ellos, esto puede ser estatus económico o simplemente por placer.

Lo que interesa es que esta mujer este asumiendo su cuerpo como objeto de satisfacción momentánea del hombre por un beneficio, pero este no es en sentido romántico. Estas son las mujeres que los hombres usan para satisfacer

sus necesidades, pero no tienen valor a largo plazo, son desechables. La consumible también es la que es consciente de la atracción sexual que genera en los hombres.

La mujer consumible es la para-social, la que no encaja en el marco de los roles de la mujer sumisa, virginal y santa de la negociable. Esta es un objeto al cual no se le debe nada ya que no posee ningún valor para el intercambio y se la utiliza con el único fin de la satisfacción y el placer (Mulvey, 2002). Sin embargo ella si puede sacar un beneficio de esa relación, pero igualmente sin valor a largo plazo.

Mientras que por el contrario está la mujer negociable. Esta es la madre, la esposa que representa la bondad y posee valor, que cumple con los roles pro-sociales. En otras palabras, la mujer a la que se le debe entregar algo para recibir un beneficio. Esto puede ser el matrimonio, por ejemplo: a una mujer negociable, para conseguir tener relaciones sexuales con ella, se le debe ofrecer una familia basada en el discurso de la Iglesia Católica (Mulvey, 2002).

Estas son las mujeres que tienen un valor agregado al cuerpo, las que tienen más que el cuerpo para ofrecer y exigen algo a cambio de satisfacer al hombre. Son las que permanecen y cumplen una función a largo plazo, atendiéndolos y acompañándolos. Estas si bien son objetos también tienen un papel de mayor importancia. Estas son las esposas, las madres, las niñas, las virginales y puras que piden a cambio de entregar su cuerpo y sus servicios ser visibilizadas por medio del hombre, al ser su pareja tiene quien le de sustento para ser reconocida, como la esposa de alguien y así cumplir con la lista de características impuestas por el discurso patriarcal para ser una mujer completa reconocida socialmente como pro-social.

Tal como se vio reflejado en el grupo focal, los hombres sin importar la edad clasifican a las mujeres según las intenciones que tienen para con ella. Si se trata de sexo casual o con la esperanza de entablar una relación amorosa, las clasifican según su forma de vestir y el lugar en donde la hayan conocido, pero lo que más les importa es el pasado de la mujer en cuestión, va en torno a su vida sexual, si es promiscua o no. Los hombres para una relación amorosa buscan a una mujer que no haya sido promiscua y les parezca atractiva, mientras que para una relación casual no les importa indagar sobre la vida sexual de la mujer.

Está presente el mismo estereotipo de mujer negociable, la cual se caracteriza por estar asociada al hogar y a la familia, es “a la que llevas a conocer a tu familia”, es a la que se debe enamorar y conquistar primero. Así, de la misma forma concuerdan con que esta mujer está en un círculo de control constante, y como lo propone la teoría, que esté en una dimensión de desenvolvimiento del espacio privado, doméstico, mostrada como la hija o novia ideal, siempre cercana a un hombre. Esta mujer inocente, alejada incluso de la misma realidad, es pura e ingenua, lo que produce una dependencia sobre un ejemplo masculino (Bernard, Mut y Fernández, 2013).

Mientras tanto, en contra posición se encuentra el estereotipo de la mujer consumible, como la independiente, dueña de su sexualidad, conocedora de su poder sobre el género masculino y consciente que es considerada un objeto de deseo, lo que usa a su favor (Alario, 1999, p. 50). Ella se desenvuelve solitaria en el espacio público. La característica más remarcable, propia de la mujer consumible, es su liberación sexual en torno al coito. A esta se las muestra como las malas (Bernard, Mut y Fernández, 2013) y los participantes del grupo focal la catalogan como la mujer de una noche y la que tiene un único fin sexual pasajero, manteniendo relaciones sexuales coitales o el “prende”, un beso apasionado con un extraño sin compromiso.

Sin embargo, esto no se trata de que una mujer al comportarse como consumible o negociable esto la clasifica, ya que este proceso de clasificación va desde los ojos del hombre que la ve. Como se explicó anteriormente, la mujer es vista a través del hombre, por lo tanto en esta mirada es subjetiva y mucho más al tener en cuenta que ninguna persona es igual a otra, la mirada de un hombre a otro varía por diferentes aspectos, tales como la etnicidad, la historia, la crianza, etc. Por lo tanto, una mujer puede variar entre consumible o negociable independientemente del comportamiento que esta lleve ya que el hombre la verá de acuerdo a sus propias necesidades y requerimientos.

Esto se puede explicar más fácilmente mediante los filmes ya que ocurre exactamente esta clasificación. En *Wara Wara* (1930), la mujer cumple con las características de una mujer negociable ya que es una muchacha dedicada a su familia, se la ve muy cercana a su padre y al morir este, adopta como su protector al sumo sacerdote, al que le es obediente como a su padre. Sin embargo, al presentarse frente a los españoles ella, desde la mirada de los soldados ella no tiene valor de intercambio ya que no es vista más que como objeto de deseo al

ser la portadora de un órgano reproductivo femenino, por el hecho de que esta es indígena.

La posición de indígena, se puede observar que cumple un rol fundamental en la clasificación de la mujer entre negociable o consumible. Ya que esto la convierte, a priori, en consumible. No obstante, al involucrarse los sentimientos esto queda en segundo plano.

Este elemento de análisis se puede ver en las tres primeras películas. Cuando Wara Wara es vista como consumible para los soldados, pero con el tiempo como negociable para Tristán. No se puede afirmar que desde el principio para Tristán ella haya sido negociable o consumible ya que la salva simplemente porque no la ve como un objeto de deseo, pero tampoco queda claro si la vería con valor de negociación por ese momento. Lo que sí queda claro es que, al estar herido y ser atendido por Wara Wara, en ese periodo surgen sentimientos románticos que hacen que él la vea como negociable.

En Ukamau (1966), Ramos que es un mestizo ve como consumible a Sabina, la indígena. Mientras que para Andrés (indígena) ella es negociable. Teniendo en cuenta que Andrés y Sabina son indígenas, por lo que se ven como iguales, mientras que cuando el mestizo Ramos aparece, no la ve como igual sino que tiene un trasfondo de ímpetu de superioridad ante ella, aspecto que es respaldado por Sanjinés. Esto desde el hecho de que entra a su casa sin pedir permiso y como lo propone el director, “la forma morbosa en que la mira” y que la viola porque simplemente la ve como un objeto de deseo y quiere apropiarse de ella, aprovechando la oportunidad.

En Los Andes no creen en Dios (2007), Claudina es vista como una mujer consumible ya que las relaciones que conlleva con los hombres adinerados de Uyuni se resumen al coito y los regalos. No hay compromiso ni fidelidad por ambas partes; como se puede observar al comienzo de la trama y como lo explica Eguino. Claudina se relaciona con el extranjero sabiendo que él es casado y tampoco le pide fidelidad ni se la ofrece; es más, ella le asegura que no le pertenece ni a él ni a nadie. Ella es consumible para la mirada de los hombres adinerados a los que ella seduce y es la imagen que también ella misma quiere dar.

Sin embargo, cuando Claudina se enamora de Alfonso espera ser correspondida y ser vista como negociable, cosa que no pasa porque su condición de chola no

encaja con los parámetros de negociable de Alfonso. Por lo que la deja antes del “encholamiento”.

En este punto, se hace un paréntesis para explicar que la mirada de la audiencia lo relaciona con el que una mujer de vida promiscua haya comenzado una relación de pareja estable con Joaquín, teniendo en cuenta que este hombre no es de su misma condición social, es un hombre de buena familia que se codea con las personas importantes de Uyuni. Desde esta mirada del público el hecho de tener el respaldo de una relación, la reinserta en la sociedad, reivindicándola. Teniendo presente su pasado, pero dándole un lugar en la sociedad, al ser la pareja oficial de un hombre.

Joaquín, que aparece en la escena en el minuto 1:31:56, donde se lo enfoca mientras Claudina, bien vestida y peinada, le grita a Tina, la esposa del Alcalde, que en su vientre lleva un hijo. Joaquín está escondido viendo lo que pasa, llorando. Tiembla mientras con una mano se cubre la boca y con la otra se abraza. Se lo ve sucio y descuidado; lleva el pelo despeinado, la barba crecida, la ropa vieja y una expresión de dolor en el rostro. Desde la mirada de la cámara, se lo ve en decadencia, maltrecho y moralmente destruido.

Que este hombre sea de un estrato social superior al de ella, también conlleva un peso y un punto de análisis al verlo en tal deplorable situación ¿por qué? ¿cómo llegó a ese estado? Aquí es lo que desde la mirada del director es el encholamiento de Joaquín y la ascendencia de Claudina en la escala social, de lo que Alfonso sale huyendo.

El resultado es la ascendencia de Claudina y la decadencia de Joaquín. Ella no deja de ser chola, pero es mejor vista, mientras Joaquín cae en decadencia social, por lo que es rechazado.

El autor confiesa que en su generación, las “travesuras sexuales de los jóvenes se las hacía con gente de clase baja, más que con las niñas de su propia clase”. Afirma que era muy mal visto que jóvenes de clase media a alta, se enamorasen de cholas, lo que denominaban el “encholamiento”.

El encholamiento trastocaba las jerarquías establecidas, subvertía las instituciones, produciendo la desaprobación y la exclusión para quienes se entregan a su encanto. Si la posesión transitoria de la mujer en una sociedad

machista confirma la hombría del varón y aún su estatus de caballero, la relación permanente desclasaba, arribaba al amante al mundo cholo. Mundo heterogéneo, y espacio de movilidad donde se cruzaban caminos de subida y de bajada. Los de los caballeros encholados en caída y los de las arribistas en ascenso [...] (Romero, 2015, p. 63).

Este encholamiento del que se habla es en el que el caballero adinerado cae con una mujer de pollera, para el hombre le genera la decadencia social, mientras que para la chola hay una ascendencia, que les significa la apertura de “una puerta de entrada a las posiciones privilegiadas” (Romero, 2015. p. 63). Que mientras Joaquín caía en un estado deplorable, alcohólico y vagabundo por las calles, ella se posicionaba dentro de la sociedad, más aún cuando ella lleva un hijo en el vientre. Pasa de ser la chola promiscua, objeto sexual, que seduce a hombres adinerados, la mujer consumible, a ser la pareja de Joaquín y la madre de su hijo, la mujer negociable (Mulvey, 2002).

Alfonso no llega a verla con un valor agregado al cuerpo, al sexo casual, pero Joaquín sí ya que se enamora de ella y deja el encholamiento en segundo plano. Los sentimientos de Joaquín por Claudina lo hacen verla como negociable y es por ello que se va a vivir con ella.

Volviendo a la mirada de la cámara, en el minuto 1:31:43, cuando una turba enfurecida ataca la puerta del burdel pidiendo la muerte de Clota. Claudina aparece de entre la multitud y se para frente a Tina, defendiendo a Clota y le grita: “¿Qué hablas tú? ¡Que ni siquiera puedes ser mujer! Mil veces mejor ser puta que seca como vos vieja bruja. Yo aquí llevo un hijo ¿y tú? ¿Tú qué le has dado a tu marido? ¡Lo has obligado a ir a otras camas para saber lo que es una mujer!” Mientras la cara de Tina muestra su indignación, apretando los labios y mirándola con odio.

Ella en ese momento reconoce públicamente que usa su condición de objeto de deseo sexual a su favor y que conoce el poder que puede tener sobre los hombres con el sexo. Sin embargo hace esto sabiendo que está protegida por ser la pareja de un hombre y ahora estar esperando un hijo. Se ampara en su condición de madre y esta la salva de ser catalogada.

Ahí, en el minuto 1:32:04, cuando la turba comienza a desintegrarse, las personas se van dispersando en silencio, lo que genera otra duda, si Claudina también era

considerada inmoral (ejemplo de esto está en el 1:31:43, cuando Tina le grita “entre putas se entienden”) ¿Por qué la turba no la ataca a ella también? ¿Por qué la turba va dirigida únicamente a Clota y no atacan con piedras a Claudina también? ¿Qué hace que Claudina pueda defender a Clota y no ser apedreada ahí mismo, si ambas tienen negocios que atraen a los hombres?

Lo que lleva al cuestionamiento de que si ¿la condición de mujer se legitima a través de la maternidad? O si ¿influye en esta legitimación de la feminidad, la satisfacción sexual de la pareja masculina? Y Claudina ¿por ser madre se salva de la turba? Para lo que se debe tener en cuenta la posición del sociólogo Talcott Parsons, quien propone que parte de los roles pro-sociales es la maternidad, lo mismo que la atención del marido y la entrega del cuerpo, como una obligación de la esposa (1999, p. 269). El hecho de que la mujer sea madre, le suma valor y la vuelve una mujer negociable para la teoría de Mulvey (2002).

Para la mirada de la cámara, Claudina usa su maternidad como un punto a su favor para ponerse en un rango superior al de Tina. Se da a entender que Claudina se siente en la posibilidad de atacarla desde ahí, porque se siente superior al considerarse más mujer. Ahí se comprende que la maternidad y la satisfacción sexual de la pareja sí legitiman a la mujer como mujer, ya que tampoco Tina se defiende de las acusaciones. La mirada impotente e indignada que Tina le da, afirma que reconoce lo que le dice ella. Por lo tanto aquí se confirma nuevamente que la mujer debe ser legitimada a través de un hombre.

Desde la mirada de la audiencia proponen que ahí se refleja la sociedad machista boliviana, en donde se cree que la mujer solo sirve para tener hijos; entonces si ella es estéril no es una auténtica mujer. Por lo que se relaciona la esterilidad con la amargura causada por la frustración de no poder tener hijos que la legitimen en su rol de mujer negociable, volviendo a los parámetros impuestos socialmente que presenta la teoría de Mulvey (2002).

Este punto, la mirada de la audiencia lo relaciona con el que una mujer de vida promíscua haya comenzado una relación de pareja estable con Joaquín, teniendo en cuenta que éste hombre no es de su misma condición social, es un hombre de buena familia que se codea con las personas importantes de Uyuni. Desde esta mirada del público el hecho de tener el respaldo de una relación la reinserta en la sociedad, reivindicándola. Teniendo presente su pasado, pero dándole un lugar en la sociedad, al ser la pareja de un hombre.

Lo que deja concluir que la clasificación de la mujer entre consumible o negociable, en el caso particular de Bolivia no se trata de una diferenciación entre las actitudes y comportamientos de la mujer sino también por un tema de discriminación étnico-racial.

No obstante, antes de cerrar con este punto, se debe observar también la última película, *Las bellas durmientes* (2012) donde no se presenta este aspecto ya que las mujeres no existen entonces no se las puede clasificar entre negociables o consumibles. Pero en la idea de la trama este aspecto sale a reducir en el sentido de que las modelos muertas son las que desde la intención del director, representan el glamour y la limpieza y los hombres que vienen de una clase económica de desventaja frente a la de ellas, no forman una relación sentimental.

Ellos frente a los cadáveres no presentan una relación siquiera de compasión por una persona muerta y, en la escena en la que Quijpe habla con una modelo amiga de las asesinadas; ella es agresiva con él en su forma de hablarle. Por más que Quijpe está en desventaja económica ante ella, ella le sirve para ser observada, para consumir. Ahí se denota otro signo de discriminación por clases socio-económicas. Si bien en este momento se invierten los papeles del hombre en superioridad social y económica y la mujer en desventaja, también se confirma que el hombre puede visibilizar a la mujer pero no al revés. El hombre puede resaltar y salvar a la mujer, pero ella a él no. Un hombre puede convertir a una mujer de consumible a negociable, pero el hombre no sufre esa clasificación por lo tanto ella no logra nada al enamorarse o no de él. Ella es un objeto de uso masculino, no es personaje sino un elemento.

Referencias

Alario, T. (1995). *La mujer creada: lo femenino en el arte Occidental*. Arte, Individuo y Sociedad (7) pp. 45-51.

Aguilar, W. (17 de abril de 2014). *Machismo y violencia se transmite desde la niñez*. *La Prensa*. Recuperado de http://www.laprensa.com.bo/diario/actualidad/la-paz/20140417/machismo-y-violencia-se-transmiten-desde-la-ninez_56448_92809.html

- Bastidas, F., Torrealba, M. (2014). Definición y desarrollo del concepto “proceso de invisibilización” para el análisis social. Una aplicación preliminar a algunos casos de la sociedad venezolana. *Espacio Abierto*, 23, (3) 515-533.
- Bernard E., Mut M. y Fernandez, C. (2013). Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social*, 18, 169-189. Disponible en http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421
- Bolivia: 2do lugar en violencia sexual en Latinoamérica Datos Bolivia. (Agosto de 2013). *Erbol*. Recuperado de <http://www.datos-bo.com/Bolivia/Sociedad/Bolivia>.
- Butler, J. (1997). *The Physic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. (1ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- En Bolivia 87% de las mujeres sufren algún tipo de violencia. (26 de noviembre de 2010). *Fides*. Recuperado de <http://www.fmbolivia.tv/en-bolivia-el-87-de-las-mujeres-sufren-algun-tipo-de-violencia/>
- Coordinadora de la Mujer. (2008). *La violencia en cifras*. Recuperado de <http://www.coordinadoradelamujer.org.bo/observatorio/index.php/generalsim/principal/boton/1/sub/23/tem/1>
- Coordinadora de la Mujer, OXFAM, Conexión, AECID e IDEA. (2014). *Las mujeres en Bolivia: Encuesta nacional de discriminación y exclusión social*. La Paz, Bolivia.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2008). *Anuario estadístico de América Latina y el Caribe*. Recuperado de https://www.cepal.org/publicaciones/xml/7/35327/LCG2399B_fuentes.pdf

- Cruzado, A. (s.f.). *Mujeres y cine: Discurso patriarcal y discurso feminista de los textos a las pantallas*. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología. Recuperado de http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/489/T.D._PROV2.pdf
- Cuevas, A. (8 de marzo de 2015). En La Paz, 23 de cada 100 mujeres profesionales carecen de empleo. *La Razón*. Recuperado de: http://www.la-razon.com/sociedad/La_Paz-mujeres-profesionales-carecen-empleo_0_2229977037.html
- Díaz, C. (1999). *Dialéctica de la cosificación en T.W. Adorno*. ÉNDOXA: Series Filosóficas, (11) 1999. pp. 255-269. Madrid: UNED
- Facio, A. (s.f.). Feminismo, género y patriarcado. Recuperado de <http://centreatrigona.uab.es/docs/articulos/Feminismo,%20g%C3%A9nero%20y%20patriarcado.%20Alda%20Facio.pdf>
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. (1ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Hubo 18 casos de violencia contra la mujer en 24 horas. (19 de enero de 2016). *Erbol*. Recuperado de <http://eju.tv/2016/01/bolivia-hubo-18-casos-violencia-la-mujer-24-horas/>
- La violencia contra las mujeres en América Latina: el desolador panorama. (25 de noviembre de 2016). CNN en español. Recuperado de: <https://cnnespanol.cnn.com/2016/11/25/la-violencia-contra-las-mujeres-en-america-latina-el-desolador-panorama/>
- Lagarde, M. (2013). *Antropología, feminismo y política: Violencia feminicida y Derechos Humanos de las mujeres*. Universidad Autónoma de

México. Recuperado de <https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>

Mulvey, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

Parsons, T. (1999). *El sistema social*. Madrid: Alianza Editorial.

Smith, D. (2005a). *El punto de vista de las mujeres: Conocimiento encarnado versus relaciones de dominación*. Toronto: AltaMira Press.

Smith, D. (2005b). *Institutional Ethnography: A Sociology for People*. Toronto: AltaMira Press.

Smith, D. (1987). *The Everyday World as Problematic: A feminist Sociology*. Toronto: Toronto Press.

Suben los casos de violencia contra la mujer. (10 de julio de 2016). *El Día*. Recuperado de https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=1&pla=3&id_articulo=203029

Unicef. (2003). *Situación de la mujer en Bolivia*. Recuperado de https://www.unicef.org/bolivia/spanish/children_1933.htm

Viramontes, I. (2011). *Machismo, relación con la identidad social masculina y ausencia paterna*. (Maestría en Ciencias con especialidad en violencia familiar, Universidad Autónoma de Nuevo León). Recuperado de <http://eprints.uanl.mx/2941/1/1080223825.pdf>

JOURNAL *de*

Comunicación Social

Sociología de la Comunicación de Masas

Estudios Mediáticos y Culturales

Estudios Transdisciplinarios

Sociología de la Religión y Comunicación

Sociología Política y Comunicación

Comunicación y Desarrollo

SEGUNDA PARTE: Reseñas de autores

Reseñas de autores

“La vida política de los Memes”
De María Teresa Zegada y Marcelo Guardia
(2018)

Por Mgr. Guadalupe Peres-Cajías

¿Apocalípticos o integrados? Fue la pregunta que Umberto Eco se planteó en 1964 sobre las polarizadas perspectivas, en relación a la cultura producida por los medios de comunicación masivos, que habían cobrado un relevante protagonismo, en la primera parte del siglo XX. Los primeros representaban los críticos y pesimistas frente a ese proceso y los segundos, los creyentes de la posibilidad de generar un bien social, a partir del mismo.

A 50 años de esa publicación, la interrogante parece vigente; ahora enfocada en el impacto de las redes sociales digitales. María Teresa Zegada y Marcelo Guardia se abren un interesante espacio en este debate, a través de un análisis de un singular formato digital “los memes”. Con algunos matices de lo que podría haber significado en el siglo pasado, se posicionan en un lugar próximo a los “integrados”. Para ejemplificar esta lectura, cabe destacar la contextualización histórica presentada, la asociación de acción política con la interacción en las redes sociales y la auto regulación de los usuarios, destacada por los autores.

Desde el inicio del texto investigativo, los autores sugieren tener una considerable credibilidad en el rol de los soportes técnicos en el devenir político y social. En la contextualización histórica internacional, argumentan su posición investigativa con el caso de las elecciones en Filipinas (2001) o la primavera árabe, en 2011. En el caso boliviano, se refieren al impacto de la viralización de la VII Marcha por la defensa del Territorio Parque Indígena Isiboro Sécore (TIPNIS) o al debate surgido en los albores del referéndum de 2016, a partir de la difusión de la noticia de un hijo, hasta entonces desconocido, del presidente Evo Morales.

A partir de este último acontecimiento, donde el 51,4% de la población boliviana votó “No” a la consulta por la modificación del Art.168 para que el presidente o vicepresidente puedan ser reelegidos más de dos periodos continuos, presentan su muestra de análisis: el 28N (cuando el Tribunal Constitucional Plurinacional habilitó al binomio Morales-García Linera para un cuarto mandato); Enero 2018 (la abrogación del código penal que pretendía entrar en vigencia) y el 21 F-2018 (a partir del referéndum ocurrido dos años antes).

En la descripción de los memes difundidos en estos periodos, recuerdan la diferencia entre los procesos de interacción social y política, con los medios masivos tradicionales, frente

a los que se tiene con las nuevas plataformas virtuales. Curiosamente, con los primeros plantean una visión más “apocalíptica” al indicar que con estos “no es posible hablar de procesos de comunicación equilibrada” (p. 71), insisten en la lógica unidireccional de los mismos e incluso recuerdan “el modelo obsesivo del alemán Goebels” para plantear su argumento diferenciador con las redes sociales; para las cuales se planteará un enfoque mucho más “integrador”.

Esto se refleja en la interpretación de los grupos de Facebook, a partir del análisis de los memes que difunden. Los autores afirman que “se han comenzado a conformar grupos de activistas políticos (sin pertenencia partidaria directa) que operan en el Facebook como un escenario complementario a la acción en las calles. Estos generan acción política heterotópica, es decir, en forma simultánea y con objetivos distintos, crean interacción, opinión pública y acción política, movilizándolo a la ciudadanía” (p. 90).

Sin embargo, cabe mencionar que esta visión se complementa con algunos matices: las redes sociales funcionan en contextos sociales particulares, donde existen condiciones pre existentes, como el racismo, citado en más de una ocasión en el estudio, o el descontento de la población con la gestión política del presidente Evo Morales, a partir del abuso de las instituciones públicas, en detrimento de la democracia.

Asimismo, la posición “integradora” llega a enfrentarse con una expresada ambigüedad sobre la incidencia política de las redes sociales. Particularmente, cuando se interpreta las reacciones sobre la denuncia de tráfico de influencias, vinculada con Gabriela Zapata, y su relación con el resultado de la votación el 21 de febrero de 2016. “Es difícil demostrar que este hecho haya

incidido directamente en los resultados del Referéndum. Tampoco se puede afirmar lo contrario” (p. 92).

Pero a pesar de estos matices, el resto de la investigación parece contribuir a las visiones que más credibilidad le dan al rol de las redes digitales en el devenir político. Incluso, se sugiere un carácter auto crítico en las mismas, que conducirían a una acción social determinada. En el análisis de los memes del 21 F-2018, se considera los anuncios con “la crítica al activismo digital que no trascendía de la comodidad de participar a través del ordenador o el celular, y las iniciativas de autorregulación como medida legitimadora de la nueva escena de la construcción de opinión pública” (p. 97). Se insiste en este punto e incluso se habla de un “activismo digital en las calles” (p. 100), aunque poco se comenta sobre el impacto social en el mundo real de estas sugestivas autocríticas virtuales.

El estudio deja abierto ese reto para futuros investigadores, además de abrir un espacio necesario para analizar e interpretar cuál es el rol de estas plataformas en el devenir político de nuestra sociedad. Un debate más que pertinente en la coyuntura actual, en vistas de las elecciones generales y en relación a la política de vigilancia y control, que pretende establecer el gobierno del MAS, a través de sus guerreros digitales.

Por ello, permítanme concluir con dos elementos de contraste a la posición de los autores para incentivar el debate: en el capítulo III se menciona que “la comunicación no garantiza entendimiento” (p. 87). Sin embargo, a riesgo de sonar muy habermasiana, permítanme discutir esta afirmación. Pues aunque coincido con que no toda comunicación “llega a un acuerdo” (p. 87), como sugiere el texto, no pienso

que el entendimiento se deba asumir como sinónimo del consenso.

Particularmente, creo que la comunicación si se produce, lo hace a través de la producción de una interpretación, un entendimiento, a través de los sentidos (también citados en el texto), aunque no necesariamente estemos de acuerdo con estos.

Por otro lado, frente a una visión más integradora sobre el rol de las redes sociales digitales, considero pertinente pensar de manera autocrítica qué se ha logrado con el activismo digital, en contra de los abusos de poder establecidos por Evo Morales. Pues estamos a puertas de unas elecciones donde él y su vicepresidente han logrado ser parte de las opciones presidenciables. ¿Cómo hacer acción política de impacto real? Es una tarea que tendremos que pensar, como académicos, comunicadores y ciudadanos.

“Semblanzas” de Juan Carlos Salazar (2018)

Por Msc. Rafael Loayza Bueno

Mi abuela Teresa decía que el homenaje más grande que una persona puede recibir es el agradecimiento. Y en el espíritu de ese consejo y ya que ayer fue el día del maestro, quiero agradecer y homenajear al mío, Salvador Romero Pittari quien ha guiado a generaciones de pensadores sociales en Bolivia a iluminar las bibliotecas con la luz del conocimiento.

Y en ese mismo espíritu, hoy homenajeamos a otro maestro a la luz de su obra periodística, literaria y de vida; Juan Carlos el Gato Salazar, quien está formando, aquí mismo en la UCB, a una futura generación de periodistas con alma de valedores

de la verdad, fiscalizadores del poder y defensores de la democracia.

Por ello, me honra profundamente que el profesor Salazar me haya solicitado ser uno de los presentadores de su más reciente obra “Semejanzas, esbozos biográficos de gente poco común”.

Juan Carlos tiene una enorme y notable trayectoria en el mundo del periodismo y las letras. Y aunque todos la conocemos, recordarla es un acto de orgullo para los bolivianos y admiración hacia él.

En 1970 obtiene el título de Técnico en Medios de Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana y en 1976 es titulado Periodista en Provisión Nacional por el sistema de Universidad-Boliviana-Consejo Nacional de Educación Superior.

Juan Carlos es Cofundador de la Agencia de Noticias Fides (ANF) de Bolivia (1964/1970).

Fue corresponsal de la Agencia Alemana de Prensa (DPA) en Bolivia, Argentina, México, América Central y Cuba, entre 1967 y 1998.

Fue Editor internacional del diario Excélsior de México (1976/77).

Dirigió el Servicio Internacional en Español de la agencia DPA entre 1999 y 2010, con sede en Madrid, España.

Entre sus trabajos más notables como periodista está la cobertura a la guerrilla del Che Guevara en Bolivia (1967), los procesos de militarización del Cono Sur de América Latina (1970/76), la guerra civil centroamericana (1980/92), el levantamiento zapatista de Chiapas (1994), entre otros acontecimientos políticos latinoamericanos.

Dirigió el diario boliviano de circulación nacional Página Siete entre agosto de 2013 y diciembre de 2016.

Y En 2016 recibió el Premio Nacional de Periodismo que otorga anualmente la Asociación de Periodistas de La Paz (APLP).

En la actualidad es miembro del Directorio de la Agencia de Noticias Fides (ANF), Presidente del Directorio de la Fundación Para el Periodismo (FPP) y docente de Periodismo de la Universidad Católica de Bolivia (UCB).

Juan Carlos Salazar es un periodista capaz de retratar, a través de sus escritos, la realidad con la crudeza que se presenta, pero también es versátil en narrar (en contar) la vida con la pluma de un cronista forjado en las redacciones más ocupadas de latino américa y Europa y con la elegancia y el ritmo del poeta más conspicuo.

Semejanzas, el libro que hoy nos congrega, es precisamente un retrato de él mismo, de estas sus habilidades, raras veces vistas todas juntas en una periodista, pues a través de sus páginas podemos ver que el Gato cuando escribe es justo, entretenido y elegante.

Así, este libro es una representación de su personalidad periodística y literaria.

Pero así como este libro lo retrata, Semejanzas es una colección de otros retratos, de semblanzas, de descripciones tangibles o intangibles de personas y sus mundos, de imágenes del aspecto y del talante de variados y hasta disímiles personajes, que nos permiten interpretar su valor, o mejor dicho, su significado en nuestras vidas.

No son propiamente reseñas biográficas, sino representaciones de sentido que nos

permiten, a través de signos, palabras e imágenes, hacerlos presentes en nuestras mentes.

Es decir, que lo que Juan Carlos hace no son solamente retratos (imágenes) de personas, sino representaciones de sus vidas vividas, simplificadas o complejas, pulidas o crudas, objetivas o ambiguas, extraordinarias o consistentes tal cual es, ha sido y será esa gente “poco común” que Juan Carlos relata.

Así, estas representaciones de sentido nos muestran como Quico Arnal aprovechaba su condición de arrendatario para mandarse una mano de charla con su casero Juan Rulfo, cada que éste le cobraba el alquiler.

O cómo José Gramunt de Moragas fundaba al vuelo de su sotana, agitada por la prisa y el viento, la Agencia de noticias Fides mientras un absorto Gato Salazar apuntaba al vuelo las señas de la pirámide invertida.

O cómo Filemón Escobar en los años de Barrientos, iniciaba su conspiración al régimen militar prácticamente a la salida del panóptico donde había sido recluido, precisamente, por conspirador, mientras le decía a Juan Carlos sin decoro ni discreción alguna “Invítame un café y un cigarrito, cojudo, y te cuento todo”.

Semblanzas es un libro lleno de datos, anécdotas, giros, retratos e imágenes, de vidas y obras, de personas y mundos que nos cuentan la historia desde la perspectiva única de la representación donde el valor y el significado nos ayudan a hacer interpretaciones de personajes “poco comunes” para masticar, entender y disfrutar el sentido de nuestra historia.

Carta a Luis Ramiro Beltrán

Noelia Rojo
Estudiante de Comunicación Social
Universidad Católica Boliviana-
regional La Paz
Septiembre 2019-Encuentro ABOIC

En diciembre de 1990, el doctor Luis Ramiro Beltrán dirigió una emocionante carta a los estudiantes bolivianos de Comunicación Social, en la cual expresaba sus preocupaciones y nos regalaba algunos consejos para ejercer lo que él denominaba “la más hermosa de todas las ocupaciones”.

Respondiendo al propósito de este homenaje y motivada por mi docente José Luis Aguirre, me atreví a redactar una respuesta a dicha carta, casi 30 años después.

Estimado doctor Beltrán,

En esta oportunidad me permito dirigirme a usted para responderle, en nombre de todos los estudiantes bolivianos y ojalá tomando la palabra de los estudiantes de Comunicación Social de América Latina de Comunicación Social, a la misiva que usted nos regaló hace 29 años.

Consideramos que ahora más que nunca, nuestra carrera se mantiene fascinante y delicada como usted mencionaba, además, que requiere de ese compromiso que profesaba por el servicio a los demás.

Los nuevos años nos han traído grandes avances tecnológicos que han transformado las telecomunicaciones en el mundo, y por supuesto, han revolucionado la comunicación y la forma de contacto entre nosotros. Sin embargo, con estos cambios, la brecha de

acceso a estas innovaciones también se ha acrecentado. Y ahí entra en juego nuestra labor.

Nos formamos pues, para ser constructores del derecho a la comunicación, para proveer medios que permitan una comunicación horizontal y liberadora, una comunicación que fomente la participación de los sectores más vulnerados y que los haga protagonistas de sus propios procesos de desarrollo.

A efectos de la globalización, cada vez también tenemos más y más alcance a teorías y fenómenos de estudio foráneos, que, si bien son muy interesantes, no resultan beneficiosos dentro de nuestros contextos, ya que no se adaptan necesariamente a la realidad dentro de nuestro país o de nuestra América Latina.

Es por eso que cabe destacar el camino que usted nos ha señalado para entender la comunicación ya no como un instrumento para lograr efectos sino como un elemento constante y consecuente en todo proceso humano y social. Nos ha enseñado nuevas líneas para ejercer nuestro deber como profesionales. Y, sobre todo, nos ha dejado la tarea de hacer más y mejores esfuerzos para reforzar nuestro espíritu crítico y leer nuestra realidad desde nuestros propios ojos. “No usar anteojeras” como diría usted.

Su ejemplo nos motiva a no ser reproductores de ideas ajenas, sino a ser creadores, a ser investigadores que nutran su teoría desde la experiencia y relacionamiento con su propio contexto, con su realidad. Nos ha demostrado, como hombre que tenía una fuerte lectura del mundo, que para incidir en lo global estamos llamados a actuar desde lo local, desde con lo que tenemos proximidad.

Entonces, estimado doctor, le agradecería saber que sus ideas son cada vez más

necesarias, sobre todo para iluminar la formación académica regional. En esta tarea, como estudiantes todavía tenemos un largo camino por delante. Como bolivianos y principalmente como comunicadores nos sentimos orgullosos e inspirados con el ejemplo que usted nos ha dejado.

Aceptamos sus consignas y nos comprometemos a ser profesionales que trabajen por el bien común, por la democracia y por la equidad de acceso a la comunicación y la información. Como también por la justicia social que tanto le preocupaba. Seremos agentes que fomenten la cohesión social en el país a través del concurso de nuestras carreras de comunicación. Y también, intentaremos vivir tan apasionados como lo estuvo usted de nuestro oficio.

Se presenta ante nosotros un escenario esperanzador y al mismo tiempo de muchas incertidumbres, donde la comunicación continúa y continuará evolucionando, pero que dará una constante en nosotros: la de saber que nuestra intervención especializada solo tiene sentido si se consigna con el concepto de democratización. Esta esperanza es la que nosotros retomamos como oportunidad para que estos cambios nos encuentren preparados y fortalezcan nuestra integridad, de manera que nunca negociemos lo que es justo para la sociedad.

Como estudiantes y como comunicadores le reiteramos nuestros agradecimientos por dirigirnos tan sensible carta y le manifestamos que, allá donde se encuentre, mantenga su confianza en nosotros.

Convocatoria para el *Journal de Comunicación Social*

Lineamientos generales

Vol. 10

1. Objetivos del *Journal* y áreas de investigación

El *Journal de Comunicación Social* es la revista académica del Departamento de Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” (regional La Paz), que se publica dos veces al año (Mayo y Diciembre). Su propósito es la difusión de conocimiento académico, relevante y pertinente, a través de la publicación de artículos originales e inéditos, que generen debate sobre fenómenos sociales desde una perspectiva comunicacional. Asimismo, publica reseñas y reflexiones vinculadas con esta área en particular y de las Ciencias Sociales en general. El *Journal* publica trabajos enmarcados en las áreas de **sociología de la comunicación de masas, estudios culturales y comunicación, sociología política y opinión pública, y comunicación y desarrollo**. Y desde este número se incorporan dos áreas más de investigación: **Sociología de la religión y comunicación; Estudios Transdisciplinarios**.

Cada área tiene las siguientes líneas específicas de investigación:

1.1. Sociología de la comunicación de masas

Estudia la relación de los medios de comunicación con la sociedad. Pretende entender la influencia y el poder de los medios como instituciones sociales, y su papel en la producción de la cultura. También aborda las culturas ocupacionales y las prácticas de los trabajadores en los medios, así como el comportamiento de las audiencias.

Sus líneas específicas son:

- La psicología social y los efectos de los medios (estudios de audiencias).
- Los medios como organizaciones en contextos sociales complejos (la producción de noticias, la calidad informativa), estudiados tanto desde una perspectiva histórica como contemporánea.

- Las narrativas mediáticas: en esta línea se estudia la forma en que las sociedades se narran a través de los medios de comunicación. Esta línea incluye estudios sobre cinematografía o publicidad.

1.2. Estudios culturales

Esta área se focaliza en los estudios que relacionan a la comunicación con el desarrollo de la cultura y la sociedad desde las siguientes perspectivas:

- El condicionamiento social de la producción cultural y de sus formas simbólicas.
- La experiencia viva de la cultura y sus formas de producción en la clase social, la etnicidad, el género, etc.
- La cultura y su relación con la segmentación de los mercados de la comunicación (teorías del consumo, industrias culturales y cultura de masas).
- La comunicación en las relaciones entre las instituciones económicas y políticas, y los procesos culturales.
- Las culturas urbanas y juveniles; el desarrollo de la cultura popular y su relación con los procesos comunicacionales.
- El giro cultural y las corrientes de la postmodernidad, incluida la sociología del arte.

1.3. Sociología política y opinión pública

La sociología política se ha enfocado tradicionalmente en la relación entre la sociedad y el Estado. Sin embargo, las transformaciones teóricas de los últimos tiempos apuntan a que el Estado fue desplazado del centro del fenómeno social. Asimismo, hay entre los académicos modernos un interés creciente por la “politización de lo social” a través de los medios de comunicación tradicionales y modernos. Las perspectivas que se pueden trabajar en esta área son las siguientes:

- Opinión pública y esfera pública.
- La comunicación y su incidencia en el desarrollo de instituciones, empresas u organizaciones públicas o privadas.
- La comunicación y su papel en los procesos de gestión política. En esta perspectiva se cuentan los movimientos sociales; los desafíos de los derechos civiles como interpelantes de las normas excluyentes; el diseño de la política transnacional e internacional; y las instituciones que están implicadas en la internacionalización del Estado.
- Comunicación, ciudadanía y participación. Aquí se incluyen los debates sobre el acceso a la información y a la comunicación.

1.4. Comunicación para el desarrollo (Secrad)

Se divide en las siguientes áreas:

- Comunicación para el desarrollo y medios alternativos: En esta área se pretende impulsar la comunicación popular a través de la promoción del uso y apropiación de medios masivos de difusión por actores sociales clave.
- Política pública y medios de servicio educativo para el desarrollo: Esta área está estrechamente relacionada con el papel de la comunicación participativa en los procesos de educación y democratización de la sociedad
- Comunicación inclusiva (derecho a la comunicación e información de las personas con discapacidad): En esta área se pretende contribuir a la inclusión de las personas con discapacidad en la sociedad, a través de procesos comunicacionales participativos y democráticos en los medios de difusión y en el escenario educativo.

1. 5. Sociología de la Religión

- Posmodernidad y prácticas religiosas
- Jóvenes y religión

1. 6. Estudios Transdisciplinarios

- Sociología del medio ambiente y comunicación
- Sociología del desarrollo, comunicación y política
- Geografía social

2. Tipos de artículos que publica el *Journal*

Los trabajos que publica el *Journal de Comunicación* deben enmarcarse en las áreas y líneas de investigación descritas en el anterior apartado, y pueden ser los siguientes tipos de artículos:

2.1. Artículo de investigación empírica u original

Reporta a detalle una investigación original. Como tal, debe describir el proceso de investigación con una introducción, la descripción de métodos, los resultados y un apartado interpretativo con discusión y conclusiones.

2.2. Revisión de literatura

Es un análisis crítico y sistemático de la literatura existente en un campo específico, cuyo fin es organizar la literatura, evaluarla, identificar patrones y tendencias, sintetizarla o identificar fallas de investigación y recomendar nuevas áreas de trabajo. Se incluyen en esta categoría metaanálisis (abordajes con rigurosos procedimientos estadísticos de los resultados de diversos estudios). Dadas sus características, las revisiones de literatura suelen tener entre 50 y 100 referencias bibliográficas.

2.3. Artículo teórico

Aborda una teoría revisando su desarrollo y analizándola exhaustivamente a través del examen de su consistencia y validez; del hallazgo de fallas o la demostración de ventajas. Con ello busca ampliar o mejorar construcciones teóricas vigentes.

2.4. Artículo metodológico

Aporta nuevos métodos, tests o procedimientos, o mejoras en versiones anteriores. Debe exhibir un avance en el campo metodológico vigente y hacer posible que, por un lado, el lector pueda comparar los métodos propuestos con los vigentes y, por otro, aplicarlos.

2.5. Estudio de caso

Es el informe de trabajo de un estudio de caso, es decir, de una investigación centrada en el caso específico de un fenómeno particular, cuyo objetivo inicial es obtener la comprensión de una teoría determinada o generar información sólidamente sustentada para la elaboración de una nueva teoría.

2.6. Reseña de libros

Es un texto breve que aporta reflexiones y análisis novedosos, pertinentes y sustentados sobre alguna obra trascendente o de reciente publicación, enmarcada en las líneas de investigación del *Journal*.

2.7. Otros tipos de artículos

Eventualmente y por lo general por invitación expresa, el *Journal* publica ensayos académicos argumentativos, conferencias, réplicas a artículos publicados previamente y monografías.

3. Presentación del manuscrito

Los artículos no deben encontrarse en procesos de evaluación en ningún otro medio de difusión. El autor cede los derechos de propiedad del artículo hasta que el *Journal* lo publica. Los artículos deberán ser enviados en versión electrónica, siguiendo las siguientes normas:

3.1. Atribución apropiada de fuentes

La procedencia de **todos** los datos y afirmaciones del manuscrito debe ser correctamente identificada, de modo que el lector tenga absoluta claridad sobre qué información corresponde al autor del texto y qué información procede de alguna fuente específica.

Por norma de redacción académica, el autor incluso debe reconocer el crédito del autor o autores en los que se basó para el planteamiento de su investigación. Falencias en la correcta atribución de fuentes pueden derivar en plagio. Entre las principales formas de plagio en el ámbito impreso se cuentan las siguientes:

- Entregar un manuscrito ajeno haciéndolo pasar como propio.
- Copiar palabras o tomar ideas de alguien sin reconocer su crédito.
- No entrecomillar un textual o no colocar el fragmento copiado con sangría en bloque para indicar que es textual (el uso de cursivas no indica transcripción textual).
- Cambiar algunas palabras, pero conservar la estructura sintáctica de un pasaje u oración tomados de otra fuente (*patchwriting*), incluso si la fuente es citada apropiadamente.
- Aportar información incorrecta o falsa sobre las fuentes citadas (en citación o en referencias).

El plagio es un delito penado por la legislación boliviana (Código Penal, art. 362). El *Journal* asume que el autor, a momento de remitir su manuscrito, implícitamente certifica que no está incurriendo en ninguna de estas prácticas o en alguna otra conducta que impida el reconocimiento adecuado del mérito ajeno.

3.2. Aspectos formales

El manuscrito debe tener una extensión aproximada de **10.000 palabras y estar escrito en Word Office, en páginas tamaño carta, con tipo de letra Times New Roman, a 12 puntos e interlineado sencillo.**

3.3. Elementos del artículo

a) Título

Debe expresar de manera sencilla y clara la idea principal del artículo, es decir, el tema del que trata y las variables o teorías que se investigan en él. Es aconsejable que su extensión no exceda las 12 palabras. Eventualmente puede incluir un subtítulo complementario que también debe ser conciso. Debajo, debe aportar el mismo título traducido al inglés.

b) Nombre del autor y afiliación institucional

Debajo del título, el o los autores deben indicar sus nombres y apellidos y la institución donde realizaron la investigación o, en caso de que no la hubiera, la ciudad y el país de residencia. Si el autor cambió de afiliación institucional, puede indicarlo en la “nota del autor”.

c) Nota del autor

Debajo del título y del nombre del autor, el autor o autores deben aportar la siguiente información subtitulada como “Nota del autor” (esquema basado en el *Manual de publicaciones* de la APA):

Primer párrafo

Nombre y apellidos, nombre del departamento o la unidad en cuyo marco institucional hizo la investigación, nombre de la universidad; nombre y apellidos del segundo autor, etcétera. (Si el autor o alguno de los autores no tuvieran afiliación institucional, simplemente indicarán la ciudad y el país separados por comas en lugar del departamento y la universidad).

Segundo párrafo

Nombre y apellidos, nombre del actual departamento o unidad donde trabaja actualmente, nombre de la universidad o institución en la que trabaja actualmente. (Esto se hace en caso de que el autor o autores hubieran cambiado de afiliación institucional desde la elaboración del artículo).

Tercer párrafo

Agradecimientos (opcionales): mencione una beca o algún tipo de ayuda financiera concedido para la elaboración de la investigación; luego, agradecimientos a colegas que hubieran colaborado en el estudio o en la revisión del manuscrito.

Si se debiera hacer algún reconocimiento especial (por ejemplo, si el artículo se basa en datos de un estudio previamente publicado), si hubiera algún tipo de conflicto de intereses del autor con relación a su tema de investigación (por ejemplo, un estudio sobre un medio de comunicación donde el autor trabaja), o si la organización para la que el autor trabaja desea expresar que el contenido del manuscrito no representa la posición de esa institución, ello deberá indicarse en el mismo párrafo antes de los agradecimientos.

Cuarto párrafo

Persona e información de contacto: casilla postal o correo electrónico.

Quinto párrafo

Datos curriculares de los autores: grados académicos y universidades que los concedieron; publicaciones.

Ejemplo (sin datos curriculares):

Jane Doe, Departamento de Psicología, University of Illinois at Urbana Champaign; John Smith, Departamento de Psicología Educativa, University of Chicago.
John Smith se encuentra actualmente en el Departamento de Psicología, University of California, San Diego.
Parte de esta investigación está subvencionada por becas del National Institute on Aging y de la John D. and Catherine T. MacArthur Foundation.
La correspondencia en relación con este artículo debe dirigirse a Jane Doe, Departamento de Psicología, University of Illinois, Champaign, IL 61820.
Dirección electrónica: jdoe@uiuc.edu
(Tomado del *Manual de publicaciones de la American Psychological Association*).

d) Resumen

Su extensión máxima debe ser de 150 palabras en un párrafo. Para un artículo de investigación empírica, el resumen debería expresar con claridad y corrección sintáctica el problema que se aborda (a qué problemática comunicacional y de las ciencias sociales se pretende contribuir, y qué vacío en el conocimiento se desea encarar), los participantes involucrados, la metodología que se siguió, los hallazgos obtenidos y las conclusiones. (Para la elaboración de resúmenes de otros tipos de artículos, aconsejamos al autor guiarse por el manual de publicaciones de la APA). Debajo, debe aportar una apropiada traducción al inglés del resumen.

e) Palabras clave

Máximo seis, con su traducción apropiada al inglés.

f) Cuerpo del manuscrito

En el caso de un artículo de investigación empírica (ver el apartado 2.1), se aconseja al autor que divida el cuerpo de su manuscrito en los siguientes capítulos o apartados (para otro tipo de artículos, la estructura básica puede ser introducción, desarrollo y conclusiones):

Introducción

La introducción debería contener lo siguiente: el planteamiento del problema de investigación y la exposición de la relevancia que tiene y del contexto que lo rodea; una descripción de investigaciones previas o de la literatura existente sobre el problema, de modo que el lector sepa dónde está situado el artículo dentro de la investigación en curso; una exposición de la hipótesis o de la pregunta de investigación.

Metodología

En este apartado se describe minuciosamente cómo se hizo el estudio, a través del desarrollo de los instrumentos metodológicos empleados y la explicación de cómo se los aplicó. Por razones de estilo, el autor puede anticipar escuetamente en la introducción la metodología que empleará.

Resultados

El autor debe exponer y analizar los resultados que obtuvo de forma tal que se aprecie que estos responden a los objetivos de la investigación y que sustentan las conclusiones del manuscrito. (Si desea aportar tablas y gráficas, debe numerarlas por separado, titularlas informativamente y adjuntar los respaldos en Excel, si se trata de tablas o figuras estadísticas).

Conclusiones

El análisis de los resultados dará lugar a su interpretación, a la emisión de juicios sobre ellos y a la identificación de sus consecuencias teóricas o prácticas. Las conclusiones se obtienen con base en esas inferencias.

e) Referencias

Se debe titular como “Referencias” a la parte de su manuscrito donde están las referencias bibliográficas. Estas deberán ser elaboradas acorde con el sistema de citación de la APA (sexta edición del *Manual*) o con base en el blog de la APA (<https://blog.apastyle.org>): en orden alfabético y con sangría francesa. El autor debe revisar su texto para cerciorarse de que todos los autores que cita en el cuerpo del manuscrito están en su lista de referencias; ni más ni menos (incluso si se trata de un artículo teórico o un metaanálisis). En caso de que hubiera generado sus citas y referencias con alguna herramienta automática disponible o incorporada al procesador de textos, debe revisar la corrección de sus entradas y citaciones, y convertir ambas a texto editable.

4. Autores

Los autores dan fe de la calidad académica de los manuscritos que remiten al *Journal* y del cumplimiento de los procedimientos éticos que prevengan casos de plagio (apartado 3.1) y autoplagio (apartado 5.3).

4.1. Conflicto de intereses

Se entiende por conflicto de intereses cualquier vínculo financiero, laboral, familiar o institucional, creencia política o religiosa, o afiliación académica del autor que pueda influir indebidamente en su manuscrito. En caso de que el autor considere que pueda haber un conflicto de intereses deberá hacerlo notar en su artículo, en la sección “Nota del autor” (ver el inciso “c” del apartado 3.3). Para cualquier consulta que el investigador tenga sobre este y otros temas, puede dirigirse a los responsables editoriales del *Journal*, mencionados al final de la convocatoria o consultar los lineamientos de la Committee on Publication Ethics, COPE (ver el apéndice de referencias).

5. Criterios de selección

El *Journal* publica usualmente seis artículos, salvo reseñas u otros que van en una sección aparte. Los manuscritos deberán cumplir con las siguientes características:

5.1. Relevancia

Se considera relevante el artículo que:

- Contribuya al avance en el conocimiento del campo de estudio respectivo.
- Responda a problemáticas específicas del campo de la comunicación.
- Contribuya en la formación de recursos humanos al haberse originado en una investigación que incorpore a investigadores noveles o alumnos de la institución.

5.2. Pertinencia

La pertinencia está definida por el grado de relación que guarda el artículo con las líneas de investigación del *Journal* y de la carrera de Comunicación Social.

5.3. Originalidad

El manuscrito debe contener una reflexión teórica o desarrollar una investigación cuyos argumentos o propuestas de debate no se hayan hecho antes o, al menos, no se hayan formulado con el mismo enfoque.

El autor no debe remitir un manuscrito que él mismo publicó previamente en otro medio (autoplagio), salvo que lo haya publicado parcialmente o con diferente formato en un resumen, una cátedra o una tesis. En esos casos, el autor debería limitar al mínimo la extensión de eventuales transcripciones y si no se pudiera por alguna razón valedera, citar apropiadamente el fragmento textual.

5.4. Calidad del texto

El texto debe estar redactado de forma comprensible, con claridad, precisión y apego a las normas de ortografía y sintaxis del español.

5.5. Aporte

Se valorará la metodología (si fuera un artículo que parta de una investigación), la literatura de sustento y fundamentalmente el aporte de conocimiento novedoso y riguroso al debate académico en las áreas particulares en que trabaja el *Journal*, presentadas al inicio de la convocatoria.

6. Proceso de selección

Los artículos recibidos entrarán a un proceso de preselección, a partir de una revisión inicial que conduzca a su aprobación o reprobación en función de los criterios generales de esta convocatoria. Esta tarea estará a cargo de los editores de la revista, con el aval de su consejo editorial.

Los textos preseleccionados serán enviados a dos pares evaluadores externos, bajo la modalidad de “doble ciego”, con el objetivo de mantener la reserva tanto del autor como del evaluador. Esto previene conflictos de intereses y garantiza una revisión imparcial de los manuscritos.

En caso de que el artículo sea “aprobado”, el autor recibirá una notificación con esta decisión y solo deberá esperar la publicación, además de eventuales consultas sobre aspectos formales de su manuscrito. En caso de que el artículo sea “aprobado con correcciones por realizar”, el autor será notificado y tendrá que hacer los cambios según las solicitudes de ajuste y corrección expresados, y enviarlos en el transcurso de dos semanas. En caso de que el artículo sea “reprobado”, el autor será notificado y podrá volver a postular su manuscrito para un siguiente número, ajustado con base en las recomendaciones expuestas.

7. Envíos

El *Journal de Comunicación Social* es una publicación bianual que aparece los meses de mayo y diciembre.

Se admitirán contribuciones para el número diez hasta el **21 de febrero de 2020**.

Los artículos deben ser enviados al siguiente correo: journalcom@ucb.edu.bo

7.1. Contactos

Para mayor información se puede consultar las siguientes personas:

Editores del Journal de Comunicación

Guadalupe Peres-Cajías (gperes@ucb.edu.bo) Celular: (+591) 682-26559.
Coordinadora del Centro de Investigación Boliviano de Estudios Sociales y de la Comunicación (CIBESCOM) del Departamento de Comunicación Social UCB-SP

Andrés Martínez Crespo (aj.martinez@acad.ucb.edu.bo) Celular: (+591) 715-74676.
Coordinador de publicaciones del Centro de Investigación Boliviano de Estudios Sociales y de la Comunicación (CIBESCOM) del Departamento de Comunicación Social UCB-SP

Nirvana Artieda y Beatriz Vargas, asistentes de Investigación.
Correos electrónicos: mr.artieda@acad.ucb.edu.bo; nirvanarti@hotmail.com y cb.vargas.a@acad.ucb.edu.bo; beatrizvargasandrade@outlook.es
Celulares: (+591) 631-47552 y 73024800

Área de Investigación: teléfono (+591-2) 2782222 (int. 2887).

Departamento de Comunicación Social
Universidad Católica Boliviana (La Paz)

Referencias

Tipos de artículos que publica el *Journal* (apartado 2)

American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association* (3.a ed. en español de la 6.a ed. en inglés). México D. F.: El Manual Moderno.

- Mayer, P. (2009). *Guidelines for writing a review article* [Folleto científico]. Recuperado de http://ueberfachliche-kompetenzen.ethz.ch/dopraedi/pdfs/Mayer/guidelines_review_article.pdf
- Orum, A. M. (2001). Case Study: Logic. En N. Smelser & P. Baltes (Eds.), *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*. <https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/00750-6>
- Types of journal articles (s. f.). Recuperado de <https://www.springer.com/gp/authorseditors/authorandreviewertutorials/writing-a-journal-manuscript/types-ofjournal-articles/10285504>

Presentación del manuscrito (apartado 3)

Atribución apropiada de fuentes

- Howard, R. (1995). Plagiarism, authorships, and the academic death penalty. *College English*, 57(7), 788-806.
- What is plagiarism? (2017). Recuperado de <https://www.plagiarism.org/article/whatis-plagiarism>
- Words we're watching: 'Patchwriting'. (s. f.). Recuperado de <https://www.merriamwebster.com/words-at-play/words-were-watching-patchwriting>

Elementos del artículo

- American Psychological Association. (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association* (3.a ed. en español de la 6.a ed. en inglés). México D. F.: El Manual Moderno.

Autores (apartado 4)

Conflicto de intereses

- Barbour, V. (2016). *Discussion/guidance document on handling competing interests* (Folleto del Committee on Publication Ethics, COPE, versión 1). Recuperado de https://publicationethics.org/files/u7140/Discussion_document__on_handling_competing_interests.pdf
- Elsevier. (2017). *Ethical guidelines for journal publication* (Versión 2.0). Recuperado de https://www.elsevier.com/__data/assets/pdf_file/0009/300888/Ethicalguidelines-for-journal-publication-V2.0-May-2017-Elsevier.pdf
- Ferris, L., & Fletcher, R. (s. f.). *WAME Editorial on Conflict of Interest; Conflict of Interest in Peer-Reviewed Medical Journals: The World Association of Medical Editors*

(WAME) Position on a Challenging Problem. Recuperado de <http://wame.org/wame-editorial-on-conflict-of-interest>

James, A., & Horton, R. (2003). The Lancet's policy on conflicts of interest. *The Lancet*, 361(9351), 8-9. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(03\)12184-8](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(03)12184-8)

Originalidad

Elsevier. (2017). *Ethical guidelines for journal publication* (Versión 2.0). Recuperado de https://www.elsevier.com/__data/assets/pdf_file/0009/300888/Ethicalguidelines-for-journal-publication-V2.0-May-2017-Elsevier.pdf

JOURNAL *de*

Comunicación Social

Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

Av. 14 de Septiembre, N.º 4807, Obrajes

Teléfono: (+591 2) 2782222

Fax: (+591 2) 2786707

Casilla N.º 4805

La Paz, Bolivia

E-mail: journalcom@ucb.edu.bo

Sitio web: lpz.ucb.edu.bo



**CIBES
COM**

Centro de Investigación
Boliviano de Estudios
Sociales y de Comunicación