

Roberto Valcárcel Carla Spinoza  
Alfredo Müller Marcela Mérida  
Claudia Jaskowicz Valia  
Sánchez r Barbery F  
Guzmán Lara Robe  
Fredero mani lazar  
vián ro Sa- Adria  
Andre Balli- ando  
razas ceres



# CORROSIÓN Y ANOMALÍA

Escenas del arte contemporáneo boliviano  
Santiago García Navarro (ed.)

Tomás Amaru Carla Spinoza Familia Galán Alfredo Müller Roland Barthes C. A. Moreira Liza Minelli Eisenstein Woody Allen Christopher Isherwood Juan-cito Pinto Genoveva Ríos Vince Gironde Lee Labrada M. Caputi Danny Padilla Frank Zane Arnold Schwarzenegger Steve Reeves Alejandra Andrade Robert Mapplethorpe Miguel Ángel Von Clausewitz Foucault Laura Mulvey Nanda J. Phelps Roberto Unterladstaetter Roberto Valcárcel X. Medinacelli Bertonio Ina Rösing Dolores del Río Frida Kahlo Judy Miguel Susan Sontag Greta Garbo Jayne Mansfield Gina Lollobrigida Jane Russel Virginia Mayo Tallulah Bankhead Ana María de Loyola Coxa Sasha Velour Tadeus Hanke Liberace David Aruquipa Víctor Mature Bette Davis Alfred, Lord Tennyson Julio González Harry Hamlin Marcela Mérida Fernando Rodríguez Casas Margaret Atwood Rock Hudson Fanny Choi M. Kuga Aristóteles Claudia Joskowicz Ravel Freddy Mamani Donna Summer Giorgio Moroder Marcos Loayza Freud Thomas Edison Varinia Oros Rodríguez Rigoberto Paredes Martín Pérez William Heise A. Ellenzewig Madonna Robert Scholes Susan Winnett Jorge Sanjinés Sebastián Maisman Britney Spears Christina Aguilera May Irwin Valia Carvalho Dante doña Andrea Rodrigo Bellott Bluebox Óscar Barbery G.VandenBos Enanitos Verdes Jean Paul Sartre R. Goldstein Alfredo Coloma Herzog y De Meuron Silvia Arze Tatiana Fernández Jacques Derrida Susy Shock Douglas R. Rada Bartolina Sisa Gregoria Apaza Marisabel Villagomez N. Selden José Bedoya Mauricio Sánchez Patzi H.



Posner Silvia Rivera Cusicanqui Escuela cuzqueña  
Beatriz Clara Coya Gustavo Lara Simón Bolívar  
Juan Enriquez de Borja M. Tedesqui Túpac Katari  
Edwioge Feuillière Francisco Tadeo Diez de  
Medina visitador Arreche Bouysse-Cassagne  
Alaperrine-Bouyer Martín García de Loyola C.  
Taylor visitador Acosta Saignes Virrey Toledo  
Juan Carlos Valdivia Cecilio Guzmán de Rojas  
María Lupiza S. Quong Franz Tamayo José Velasco  
Maidana Alfonso Gumucio Dagron Alcides Arguedas  
A. Perchuk Arthur Posnansky A. F. Villarejos  
(Pancho Villa) José de Mesa Teresa Gisbert Diego  
Angulo Carlos Salazar Mostajo Raúl Lara Pedro  
Querejazu Túpac Amaru Carlos Toranzo Javier  
Sanjinés Aida Cuenca Darío Antezana Arturo  
Borda René Zavaleta Guillermo Mariaca Carlos D.  
Mesa Max Poma Freddie Mercury Gianni Versace  
Roberto Mamani Mamani J. Alison Evo Morales  
Guamán Poma de Ayala Isaac Niemand Gabriela  
Zapata Alejandro Salazar Serena Vargas Cacique  
Quirquincha Alonso de Mendoza Sandoval bell  
hooks Montgomery Clift S. Arze Rolando Carvajal  
García Canclini Santos Churata Aruma (Sandra  
de Berduccy) Carlo Ginsburg Salazar Mostajo  
Vilém Flusser Agnes Ovando Sebastián Seguro  
Adriana Bravo Andrés Bedoya Iván Cáceres José  
Ballivián M. Ari R. Barragán Ivanna Terrazas L.  
Escobari Judith Butler Mujeres Creando  
Chang-Rodríguez Lehm Pilar Mendieta Kuon  
Arce Paz Soldán R. Rodríguez B. Wiethüchter  
Ramiro Garavito Matecha Rojas Marta Traba

©Coedición AECID, Agencia Española  
de Cooperación Internacional para el  
Desarrollo y Galería KIOSKO

©Créditos editoriales

Editor: Santiago García Navarro

Idea y producción general: Santiago García  
Navarro, Douglas Rodrigo Rada

Catálogo general de publicaciones oficiales  
de la Administración General del Estado;  
<https://publicacionesoficiales.boe.es>

Corrosión y anomalía. Escenas del arte  
contemporáneo boliviano

NIPO papel: 109-19-041-0

NIPO en línea: 109-19-042-6

Esta publicación ha sido posible gracias  
a la Cooperación Española a través de la  
Agencia de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo (AECID). El contenido  
de la misma no refleja necesariamente la  
postura de la AECID.

# ÍNDICE

## **Estimados lectores**

Raquel Schwartz

Centro Cultural de España en La Paz

6

## **Invitación**

Santiago García Navarro

9

## **Teatros de perfecto silencio**

Pedro Albornoz

13

## **Autocuestionamiento**

Narda Alvarado

69

## **Ni lo uno ni lo otro: ¿un arte mestizo-cholo-ch'ixi?**

Valeria Paz

110

Lxs autorxs

152

Agradecimientos

153

Estimados lectores:

Nos es muy grato presentar *Corrosión y anomalía. Escenas del arte contemporáneo boliviano*. El libro surge de una investigación que realizó el escritor Santiago García Navarro en varias ciudades del país, donde se entrevistó con diversos agentes culturales.

Su intención fue crear una suerte de archivo teórico que le permitiese al lector un acercamiento a la producción de las artes en el país, donde casi no existen publicaciones de esta índole que aporten a entender los procesos y los contextos de análisis e interpretación del arte local.

Por lo demás, constituir un archivo de arte contemporáneo es parte del desafío y de la misión de KIOSKO.

Es así que este libro se constituye en un instrumento primordial para artistas, curadores e investigadores, y un documento muy importante para la historia del arte boliviano.

*Corrosión y anomalía. Escenas del arte contemporáneo boliviano* es el primer volumen de una serie que procura estimular la investigación y el cuestionamiento en torno a nuestras especificidades.

Raquel Schwartz

Directora de KIOSKO



Para el Centro Cultural de España en La Paz es un gusto participar de la co-edición del libro *Corrosión y anomalía. Escenas del arte contemporáneo boliviano* en estrecha colaboración con la galería KIOSKO.

La investigación realizada por Santiago García Navarro a partir de entrevistas y encuentros con diferentes actores culturales así como gracias a las colaboraciones establecidas con Pedro Albornoz, Narda Alvarado y Valeria Paz, quienes también firman este libro, supone un acercamiento a las diferentes escenas, miradas, procesos y cruces que conforman el arte contemporáneo boliviano.

La edición de este libro se enmarca en las líneas de investigación que desde el CCELP se tratan de impulsar, con el objetivo de promover la reflexión e investigación acerca de los procesos creativos y los entrecruzamientos entre las diferentes prácticas artísticas y culturales contando para ello con una mirada transversal e integrando saberes de diferentes áreas que fomenten la experimentación y la interdisciplinariedad.

Centro Cultural de España en La Paz



# Invitación

*Santiago García Navarro*

1. Los textos reunidos en este libro, diferentes entre sí en cuanto a género y temática, comparten sin embargo una necesidad: interrogar las Bolivias del siglo XXI desde las perspectivas diversas del arte. Torsiones y fracturas en todos los aspectos de la vida de una colectividad han transmutado estas Bolivias del nuevo siglo, y es por eso, y porque las artes han puesto el foco en esos cambios, que una publicación como esta tiene su razón de ser. “#mestizaje”, “#queer” y “#visionbolivianadelarte” serían *hashtags* posibles para una discusión en las redes. ¿Qué los une? El territorio.

Pero, ¿habría que hablar del arte de esta área definida por la confluencia andino-chaqueño-amazónica como se habla de una categoría de orden nacional, siquiera del orden de un país? Eso es lo que, más bien, aquí se cuestiona. Las perspectivas que estos textos aventuran están lejos de definir un método de auto-identificación. El plural de “artes” y “Bolivias” no es solo retórico: expresa la no-unidad y la no-identidad de aquello que se busca indagar. Lo presenta más como territorio de experiencias que como geografía política.

¿Por qué, entonces, sostener el recorte dado por las fronteras de esa geopolítica? Tal vez porque la constante –y no la unidad– de eso que se da en llamar “Bolivias” es, más que un país, una singularidad producto de una compleja historia de dominación y aislamiento. Por eso quizás las muchas Bolivias son, fundamentalmente, una anomalía. Por eso quizás estos textos, y las prácticas a las que refieren, hacen de la anomalía un posicionamiento y una especificidad. Y por eso quizás, en el ejercicio de esa anomalía, es que aparece la corrosión como estrategia.

2. Corrosivo es el modo en que el ensayo de Valeria Paz desmenuza las diversas concepciones históricas de lo mestizo como identidades capaces de definir, desde la colonia, lo nacional boliviano. “Barroco mestizo”, “nación criollo-mestiza”, cholo “intercultural”: Paz argumenta cómo estas y otras categorías y figuras idealizadas van sustituyéndose, en las propuestas teóricas y las apuestas políticas y estéticas, en el afán de encontrar una fórmula que, en realidad, no existe. De ahí que la interrogación por el lugar ambiguo de la chola en ese proceso, y un entendimiento de lo *ch'ixi* como concepto, procedimiento y práctica, sirvan de base para el desmonte de las sustancializaciones de lo mestizo boliviano, y abran la posibilidad de una exploración que no se entrampe anteponiendo el objeto de su búsqueda.

Corrosivas son, antes, las obras sobre las que los textos de Paz y de Pedro Albornoz discurren, porque minan las imágenes, los gestos, los códigos en torno a los que una institucionalidad se organiza, sea esta el gobierno, el sexo, el lenguaje o la fiesta. Tienen ese ímpetu obras como el ekeko desnudado y destronado de Roberto Unterladstaetter, que adorna nuestra tapa. O los curadores-curanderos de Alejandra Andrade, que, desdibujando la identidad propia y la del “enemigo”, suspenden tanto el paternalismo exotizante como la autovictimización. O los ángeles dinamiteros de Roberto Valcárcel, pura dinamita sexopolítica insurgente. O los morenos maricones de Carla Spinoza, que con sus miradas y contornos indefinidxs pueden desestabilizar la mirada –y acaso los contornos– de lxs espectadorxs.

Albornoz traza la genealogía de las micro y macro violencias de la heteronormatividad en un texto de por sí anómalo, mezcla de autobiografía y abordaje crítico-teórico de obras, textos, ritos y demás prácticas sociales, donde, entre otros hallazgos, tanto los miembros de la Familia Galán retratados por Alfredo Müller como los “machos” del baile del caporal devienen casos flagrantes del camp más escandaloso. Como si conversase en voz baja con lxs teóricxs que lee hace tiempo o que acaba de conocer, Albornoz teoriza y relata, relata y teoriza la construcción de una sensibilidad (la propia) en choque con, y en fuga de, las miradas normalizadoras, y en alianza con las sensibilidades que han sabido organizar su propia desobediencia.

Anómalo es sin duda también el “Autocuestionamiento” de Narda Alvarado, título ambiguo que, ya de entrada, corroe el género entrevista, advirtiendo que no hay autoentrevista que no asuma y exponga las limitaciones, parcialidades, frustraciones y dudas de quien escribe. No por eso se trata de un comentario a sus propias obras, aunque sí de la exposición de cuestiones que se hicieron recurrentes en muchas de ellas: en qué condiciones, con qué referencias, en diálogo con qué fenómenos, actores y colectivos se desenvuelven y trabajan lxs artistxs en Bolivia, y qué tipo de arte surge de ahí, si es que “arte” es el término que cabría mejor.

En diálogo a distancia, real o imaginario, con colegas con los que trabaja, Alvarado intenta bocetar una figura de artista que sigue y no sigue las pautas, cumple y no cumple con las expectativas de lo que, en los países occidentales y su zona de influencia, se conoce como “sistema del arte”. Sistema que es subsistema del capitalismo patriarcal al que ella propone sustituir, paciente pero rápidamente, por un nuevo paradigma, “desde el feminismo y la espiritualidad”, alianza desestimada por la mayoría de las izquierdas y de los autonomismos. Anomalías.



El texto de Alvarado tiene una nota extra: escrito para esta publicación, acabó, en el proceso de edición, por incorporarse conceptualmente a su obra *Expedición a la Isla clara of understanding: mi lugar en el mundo y oficina en el siglo XXI*, informe de viaje iniciado en 2013 y hasta ahora inédito. De modo que es esta publicación donde se avistan los primeros perfiles de la Isla, “un cuerpo de pensamiento que, partiendo de la diversidad, incluye perspectivas artísticas, científicas y filosóficas acerca de diversos aspectos de la vida contemporánea: arte, cultura, identidad, amor, deportes, tecnología, Internet, sueños, productividad, globalización”.

3. Son textos con sus huecos, poros, ambigüedades y posicionamientos, que esperamos provoquen incomodidad, reacciones encontradas, ideas novedosas. Con ellos iniciamos una dinámica de publicaciones, en la que progresivamente harán oír su voz otrxs escritorxs, artistas, investigadorxs y teóricxs de más de una disciplina, con la idea de seguir indagando en aquel espacio posible donde las cosas no son, como dice Alvarado, “únicamente verdaderas o falsas”.

Se trata, al final, de una iniciativa que pretende no tanto hacer crecer el caudal de textos sobre arte boliviano –objetivo que, desde un punto de vista “normal”, pondría en evidencia lo que a Bolivia le “falta” para “internacionalizarse”–, como a generar ideas, cruces, formas textuales que, en diálogo con lo que lxs artistxs producen, contribuyan a la proliferación de una especificidad que sea inesperada, en primer lugar, para sus propixs protagonistas.

4. Las primeras imágenes de este proyecto surgieron a mediados de 2017, de una conversación con Douglas Rodrigo Rada a la que enseguida se sumó Raquel Schwartz. Los primeros dos meses de 2018, como parte de una residencia que Kiosko me invitó a hacer fuera de programa, los pasé reunido con artistas, escritores, poetas, gestores culturales y editores en cafés, talleres, casas y museos de Santa Cruz, La Paz y Cochabamba. El libro empezó a perfilarse a partir de estas nuevas conversaciones, pero también como resultado de lecturas y callejeos, y de las preguntas que me surgen en esas derivas, en particular cuando son bolivianas. Mi agradecimiento cómplice, pues, a Raquel y a Douglas. Y otro tanto, y más, a Bernardo Zabalaga, cochabambino, con quien construyo todos los días un lazo que, cuanto más se intensifica, más nos excede. Este libro es una prueba.



# Teatros de perfecto silencio

*Pedro Albornoz*

## I. La fragilidad del espectáculo

*La libertad es un lujo que toda sociedad debería garantizar a sus ciudadanos: tantas lenguas como hay deseos: una propuesta utópica, pues ninguna sociedad todavía se halla preparada para admitir la pluralidad del deseo. Que el lenguaje, cualquiera sea este, no reprima otro; que el sujeto pueda conocer sin arrepentimiento, sin represión, el gozo de tener a su disposición dos tipos de lengua; que pueda hablar este o aquel, de acuerdo a su inclinación, no de acuerdo a la Ley.*

Roland Barthes, *Lección inaugural del Collège de France*, 1977

### El niño de la silla

Mi primer contacto con la imagen de cómo debía verse un hombre fue a través de las revistas de fisicoculturismo, publicaciones en blanco y negro impresas en papel barato que vendían en la Plaza de Armas de Cochabamba. Vivíamos bajo la dictadura militar, pero yo no tenía la mínima idea de lo que eso significaba: la constante presencia militar, sus aparatajes y los toques de queda, los interminables discursos en el canal estatal, sus oficiales, emblemas y discursos emitidos por la televisión y las calles, el sonido de disparos en la distancia, el estado de sitio constante, todo eso era algo que asumía como parte intrínseca de la vida cotidiana. Recuerdo bien aquel año porque fue la primera vez que me enamoré a primera vista. El objeto de mi afecto fue nada más ni nada menos que la maravillosa, impredecible y fascinantemente andrógina Liza Minelli, en el rol de Sally Bowles. Yo me había escabullido a ver la televisión tarde por la noche. Era 1977 y el único canal de TV disponible era el estatal, que solía difundir la propaganda del régimen de turno, al parecer, en bucle, durante el día. Por la noche, sin embargo, la programación era muy distinta y, para un niño, parecía bastante caótica: un

**Recuerdo bien aquel año porque fue la primera vez que me enamoré a primera vista. El objeto de mi afecto fue nada más ni nada menos que la maravillosa, impredecible y fascinantemente andrógina Liza Minelli, en el rol de Sally Bowles.**

día podían proyectar alguna película de Eisenstein y, al otro, una de Woody Allen. Yo no sabía nada de directores en ese entonces, y tampoco el dictador ni sus agentes. Solo en retrospectiva puede uno apreciar la ironía de que un niño de seis años haya podido ver, en el canal oficial del gobierno, durante una de las peores dictaduras militares de Bolivia, una película musical que narra un triángulo amoroso entre una mujer heterosexual y dos hombres bisexuales, ambientada durante el régimen nazi, poblada por un elenco de transformistas y un maestro de ceremonias de sexualidad fluctuante, e inspirada en el cuento de un escritor gay inglés, Christopher Isherwood.

Yo era un niño obediente, maleable, complaciente y, sobre todo, callado. También era más que un poco aficionado a los dulces y las golosinas, así que también era rollizo, de masculinidad imperfecta, en nada parecido a mi padre, uno de los pioneros del movimiento de levantamiento de pesas en Bolivia. Él amaba el deporte. Yo, por el contrario, detestaba correr o hacer cualquier tipo de ejercicio, aunque confieso haber intentado, a ocultas y sin mucho éxito, algunas de las acrobacias que hacía sobre una silla la Liza Minelli de *Cabaret*. Además, le tenía reservado un odio particularmente ponzoñoso al fútbol, aunque nunca se lo dije a nadie en ese entonces. Si lo hubiera hecho, tal vez mi padre no me habría obligado a ir al estadio cada domingo, aunque lo dudo. Él iba a apoyar a su equipo. Yo iba por las milanesas.

### **El deseo de la disciplina**

Sin embargo, debió de ver algún potencial en mí, pues también solía llevarme a su entrenamiento en el gimnasio de un amigo, un pequeño cuarto en el que había un espejo donde quien entrenaba podía mirarse para asegurar la pureza de su movimiento. También estaba empapelado de muro a muro con carteles de diagramas anatómicos que mostraban los nombres y posiciones de los grupos musculares, ejercicios específicos para trabajar cada uno de estos, y afiches con fotografías de hombres monumentales. Todos vestían una modesta malla de baño diseñada para maximizar la exhibición de la anatomía, esquivando, no siempre con éxito, la presencia de los genitales, particularmente cuando esta mirada es

impulsada por un deseo de conocer con tal intensidad un secreto oculto que se vive como un impulso. Es una fuente de peligro y placer y conocimiento. Su placer se deriva de satisfacer un deseo de saber, ya sea mirando a través de los ojos de uno o mediante el ejercicio intelectual de un rompecabezas o resolviendo acertijos. [Este] patrón de narrativa detectivesca, investigativa (...) es motivado por el placer de la curiosidad. (Mulvey, 1989)



Los hombres de las fotos estaban todos cubiertos de aceite, para resaltar cada centímetro de su cuerpo. Sus poses escultóricas emanaban naturalidad –a pesar de que era evidente que tensaban sus músculos mientras lo hacían– y confianza en sí mismos. Eran cuerpos de hombres dirigidos a una audiencia de hombres –yo entre ellos, quisiera o no–, que debían usar estas fotos como inspiración para trabajar sobre sí mismos, modelos de emulación. Lo único que se me permitía sentir ante estas imágenes, sin embargo, era asombro, la admiración amputada de toda una gama de emociones adyacentes, más oscuras, y este gimnasio era –lo entiendo recién ahora– un aula diseñada para alfabetizar a varones potenciales en prácticas sociales “propriadamente masculinas”, protocolos de relacionamiento y modos de reconocimiento y ceguerras voluntarias de los miembros de esta elite.

Mi padre me adoctrinó fundamentalmente mediante el ejemplo, a diferencia de mis maestras de escuela, que me enseñaban sobre los niños soldados de la historia boliviana (Juancito Pinto y Genoveva Ríos, cuyos nombres se

**Lo único que se me permitía sentir ante estas imágenes, sin embargo, era asombro, la admiración amputada de toda una gama de emociones adyacentes, más oscuras.**

me quedaron grabados por la eterna repetición en clase) haciéndome leer libros de historia y montando en escena obras de teatro para reproducir el sacrificio de estos infantes que habían dado su vida para defender a Dios y Patria, y que aún tuvieron el tiempo para declamar monólogos larguísimos antes de fallecer. Mi padre justificaba e ilustraba las virtudes resultantes

de la disciplina desarrollada al practicar el fisicoculturismo: convertirse en “el soldado bien entrenado, el estudiante sobresaliente” (Taylor, 2012), “alguien a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo” (Foucault, 2002: 124). Apuntalaba sus sermones con material de lectura, revistas y folletos de un curso por correspondencia pedido por correo a Estados Unidos, país de donde había irradiado el movimiento durante la posguerra, un período cargado de “tensiones y ansiedades que creaban una crisis de la masculinidad” (Perchuk, 1995), en el que cobró importancia la exhibición masculina. Desde ahí, el movimiento se abrió camino lentamente, hasta llegar a Bolivia, donde la tiranía era parte y parcela de la política. El fisicoculturismo, como expresión estética, se acopló perfectamente a la coyuntura del autoritarismo, ya que

la estética fascista (...) generalmente fluye (y justifica) una preocupación por situaciones de control, comportamiento sumiso, esfuerzo extravagante y la resistencia al dolor; valida dos estados aparente-

mente opuestos, la egomanía y la esclavitud. Las relaciones de dominación y esclavización asumen una manifestación de pomposidad: la reunión de grupos masivos de gente; convertir a las personas en objetos, la multiplicación o replicación de cosas, y el agrupamiento de personas/objetos alrededor de la figura de un líder o fuerza todopoderoso, hipnótico. La dramaturgia fascista se centra en las transacciones orgiásticas entre las fuerzas poderosas y sus títeres uniformemente ataviados y exhibidos en números cada vez mayores. Su coreografía alterna entre el movimiento sin fin y la pose congelada, estática, ‘viril’. El arte fascista glorifica la capitulación, exalta el sinsentido, idealiza la muerte.” (Sontag, 2002: 123)

Así que, mientras los adultos entrenaban, me distraía aprendiendo los nombres de los modelos más admirables: Vince Girona, Lee Labrada, Danny Padilla, Frank Zane y, claro, en la cima del panteón, no Arnold Schwarzenegger, sino Steve Reeves, ganador de los trofeos de Mr. América, Mr. Mundo y Mr. Universo.

### **La disciplina del deseo: la sensibilidad amputada**

Mi mirada curiosa me llevó, décadas luego, a percatarme de que el centro de gravedad de mi fascinación correspondía a “las regiones en las que la malla está más apretada, en las que se multiplican los compartimentos negros (...) las regiones de la sexualidad y las de la política”. (Foucault, 1992: 5). Aquellas imágenes tenían la intención de inspirar a otros varones a someterse a disciplinas tanto físicas como mentales y sociales, y encarnar así el ideal del macho.

Por regla tácita, un hombre no debe sentir ni placer ni curiosidad por el cuerpo de otro hombre, sino emociones más distantes, como el respeto y la admiración. Lo cual supone, para el artista varón que vive sojuzgado al sistema falogocéntrico, un problema a la hora de representar lo masculino, ya que los varones son formados sabiendo que violar los protocolos de mirar y representar el cuerpo de sus pares del mismo sexo activará una reacción punitiva: la homofobia, mecanismo de defensa que busca afirmar la masculinidad en aquellos hombres que sienten ansiedad ante su propia virilidad, pues, como dice la teoría psicoanalítica, la “masculinidad se establece mediante el repudio a lo femenino: los hombres heterosexuales se sienten perturbados por la homosexualidad masculina, pues representa una masculinidad feminizada” (Goldstein, 1998: 32). Consciente de la vigilancia de sus pares, exhibe su deseo heterosexual recurriendo a las metáforas esencialistas más trilladas y sencillas de entender, pues no puede permitir la mínima duda sobre su identidad como hombre y heterosexual: la repeti-

★ JOE WEIDER'S "Trainer Of The Stars" ★

BE POPULAR, SELF-CONFIDENT AND A HE-MAN



Steve Reeves en *Hércules*,  
de Pietro Francisci (1958)



ción obsesiva del cuerpo de la mujer como instrumento de placer –núbil, virginal y seductora a la vez– y de reproducción –como santa, progenitora o Madre Naturaleza–, muchas veces desmembrado, siempre fetichizado, “en estado de animación suspendida, sin profundidad o contexto, distanciadas de cualquier otro sentido más que el mensaje que proyecta su ropa, su pose y gesto” (Mulvey, 1989: 7). Sin embargo, al momento de confrontar el cuerpo peligroso, el de su propio sexo, la ansiedad le obliga a salirse por una tangente: opta por idealizar y monumentalizar su virilidad imperfecta recurriendo a alegorías bestiales: el toro, el caballo, el gallo. En casos donde deba representar el desnudo masculino sin recurrir a eufemismos ni alusiones, este será un cuerpo heroico, martirizado, despojado de dicha. Esta vigilancia constante entre varones deja su impronta en la sensibilidad; es internalizada y se expresa en la mirada, en las reacciones y elecciones estéticas –e incluso eróticas– que realiza, así como en su práctica discursiva.

### **Vigilancia y sensibilidad**

Aunque admito que, cuando llegó el tiempo, sí ingresé al gimnasio y me sometí a la disciplina corporal del levantador de pesas, mi mirada jamás lo hizo. Ciertamente los cuerpos de los levantadores me eran admirables, pero no solo según el sesgo pedagógico con que me los mostraban, sino desde una apreciación estética particular y peligrosa: la homoerótica.

El término “homoerótico” fue acuñado en 1989, originalmente con sentido peyorativo, para atacar la retrospectiva del fotógrafo Robert Mapplethorpe, *The Perfect Moment*, cancelada debido a sus imágenes provocadoras de desnudos frontales, belleza y muscularidad masculina, intimidad interracial y del mismo sexo, y rituales sadomasoquistas. La expresión fue apropiada por los defensores de las fotografías de Mapplethorpe, para quienes su obra se inscribía en una larga tradición histórica que comienza en el renacimiento italiano, como las obras de Miguel Ángel. Así, este vocablo, estrechamente vinculado a la homosexualidad, llegó a connotar

en grados variables, aquellos sentimientos de deseo, intimidad, admiración o afecto entre miembros del mismo sexo, mientras que lo homosexual se refiere a la expresión física o, más propiamente, sexual de estos sentimientos. Así, los sentimientos homoeróticos pueden abarcar el rango completo de lazos emocionales entre varones o mujeres. (Ellenzewig, 1992: 2)

Aquel primer gimnasio al que me llevó mi padre era un espacio textualizado de adonamiento, dirigido a socializarme en las sutilezas del intrincado código masculino heterosexual, un sistema combinatorio de reglas fundado en la homofobia y la exclusión de lo femenino, expresado en prácticas y discursos que incluían exhortaciones,



admisiones, suposiciones y negaciones, expresas o implícitas, construido en oposición estratégica a un Gran Enemigo. Pero el texto ahí inscrito tenía silencios terribles e intencionales, espacios negativos impuestos deliberadamente por un sistema masculino heteronormativo, un régimen que se despliega e instituye con una mentalidad de guerra, cuya definición clásica la describe como “un acto de violencia para obligar al oponente a cumplir su voluntad”, violencia “que se arma a sí misma con las invenciones del Arte y la Ciencia para obligar al enemigo a someterse a la voluntad de uno” (Cfr. von Clausewitz, 1873). Para negociar mi presencia en aquel espacio hostil, tuve que volverme un adepto de las reglas, mimetizarme con el entorno y nutrir mi deseo en secreto, desarrollando una “proficiencia cartográfica” (Sandoval, 2000: 28) que me permitiera conocer y moverme en relativa seguridad en este territorio, si tenía suerte, tal vez conocer a alguien como yo. Este espacio claustrofóbico, xenófobo, existía en un constante estadio de sitio en contra de modos alternos de ser.

Resulta muy fácil, debido a nuestro condicionamiento social –que nos obliga a pensar el género en categorías binarias como masculino/femenino, gay/heterosexual–, creer que el gran antagonista contra el que se construye este sistema es exclusivamente lo femenino. Sin embargo, existen otras posibilidades de género, y todas son peligrosas para el patriarcado, pues su presencia lo desestabiliza. Las categorías *masculino* y *femenino* son construcciones sociohistóricas fluidas, como lo demuestra, por ejemplo, la población conocida como *hijras* en la India, “un género alternativo que no es ni hombre ni mujer” (Nanda, 1993: 542). Por su parte, en Oaxaca, existen *muxhe*, personas que se comportan o visten en formas asociadas con el género opuesto; en Filipinas, *baklas*; las comunidades indígenas de Norteamérica reconocen a las personas *dos-espíritus*. En su diccionario de términos aimaras, el Padre Ludovico Bertonio, lingüista jesuita, habló de individuos denominados *Haussa*, *Keussa* o *Ipa*, refiriéndose a “Uno que vive, viste, habla y trabaja como mujer y es paciente en el pecado nefando, al modo que antiguamente solía aver muchos en esta tierra” (Bertonio (1612), 1984). Ina Rösing, por su parte, afirma que en la comunidad andina de Amarete existen diez géneros. Todas estas alteridades, el espectro de lo queer<sup>1</sup>,

---

1 El término deriva del inglés y se usa actualmente para designar a quienes no son heterosexuales o de género binario. Su traducción literal es *extraño* o *inusual*, aunque, personalmente, prefiero entenderlo como *curioso*, por las posibilidades que esta palabra tiene. Inicialmente usado como término despectivo contra la comunidad GLBTQIA, fue apropiado por esta y sus aliados, y ahora se lo utiliza no solo como un adjetivo de identidad, sino también como un verbo, que se refiere a interpretar o mirar un fenómeno, suceso, acto u objeto desde una perspectiva distinta a la masculina heteronormativa. En un intento de transferir hacia el contexto latinoamericano, se ha creado el término hispanizado *cuir* para facilitar la apropiación por parte de aquellas personas cuya lengua materna es el castellano. Personalmente, opto por mantener la grafía original en inglés; aunque considero el término hispanizado como valioso, prefiero no eliminar su origen.

son fuentes valiosas de resistencia y miradas oposicionales que, simplemente por subsistir, constituyen una afrenta al orden patriarcal falocéntrico y, por ello, deben entenderse como aliadas naturales en una erótica de la revolución, fuentes de estrategias diversas que les permitieron, en algunos casos, subsistir a la injerencia hostil de lo “normal”. Desafortunadamente, como es el caso de las alteridades referidas por Bertonio, estas han sido efectivamente eliminadas.

### La sensibilidad camp

La experiencia de la construcción de la identidad GLBTQIA<sup>2</sup> no responde a una lógica rígida de asimilar e incluir solo aquello pertinente a esta categoría. Es un proceso altamente específico, en el que una persona puede reclamar para sí, de entre lo que se halle disponible, lo que más apele a su sensibilidad, por incoherente y artificioso que resulte. Esto se observa, particularmente, en la práctica del *drag* –el transformismo–. Así, por ejemplo, es que la comunidad gay masculina de distintos países se apropia no solamente de las canciones o películas de celebridades locales o internacionales como Dolores del Río, Frida Kahlo, Judy Miguel, sino también de sus estéticas particulares, transformándolas en espectáculos que parodian y, a la vez, rinden homenaje a sus íconos. Otro ejemplo es el camp, sensibilidad particular que ha sido el concepto rector de la exhibición de la primavera de 2019 del Instituto del Traje del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, instituido en 1948.

El camp fue explorado por primera vez por la filósofa, escritora, cineasta y activista política estadounidense Susan Sontag en su ensayo pionero *Notes on Camp* (Notas sobre lo camp). En este texto, Sontag se rehúsa a definir el camp pues, como sensibilidad, “es una de las cosas más difíciles de tratar [...] por ello, hablar sobre lo camp es traicionarlo” (Sontag, 2002: 53). Sontag afirma que, en el nivel fundamental de esta sensibilidad que, “entre otras cosas, convierte lo serio en frívolo”, hay un “amor hacia lo no natural: el artificio y la exageración. Y lo camp es esotérico –algo así como un código privado, una insignia de identidad, incluso entre pequeñas camarillas urbanas” (idem).

La mayoría de la gente cree que la sensibilidad o el gusto es el reino de las preferencias puramente subjetivas, aquellas misteriosas atraccio-

---

2 El acrónimo es usado para agrupar a las personas que se identifican como gay, lesbiana, bisexual, *questioning/queer* o *cuir/cuestionándose*, transgénero, intersexual o asexual, aunque se reconoce que, debido a la diversidad y variabilidad de la identidad fuera de las categorías heterosexual o cisgénero, este término no abarca todas las posibilidades.

nes, fundamentalmente sensuales, que no se han sometido a la soberanía de la razón. *Conceden* que las consideraciones fundadas en el gusto jueguen un rol en sus reacciones ante la gente y las obras de arte. Pero esta actitud es ingenua. E incluso peor que eso. Condescender a la facultad del gusto es ser condescendiente con uno mismo. Pues el gusto rige cada respuesta humana libre –en oposición a la repetición memorística–. Nada es más decisivo. Existe una afinidad por ciertos tipos de gente, afinidad por lo visual, afinidad por emociones –y existe afinidad por actos, gusto en cuanto a moralidad–. La inteligencia, también, es en realidad un tipo de afinidad: afinidad por las ideas. (Sontag, 2002: 54)

Luego de hacer lo posible por hablar lo menos posible sobre lo camp, definiéndolo indirectamente, dibujando sus contornos desde el espacio negativo que se forma a su alrededor, Sontag procede a brindar apuntes en los que enumera, muchas veces sin explicar, objetos, prácticas, personas y estéticas que, por su afinidad hacia lo teatral, la exageración, la seriedad ingenua, el mal gusto genuino, están dentro de lo camp, llegando a afirmar que lo camp es una sensibilidad particularmente queer:

En tanto afinidad entre personas, lo camp responde particularmente a lo que es marcadamente atenuado y fuertemente exagerado. El andrógino es, sin duda, una de las grandes imágenes de la sensibilidad camp. Ejemplos: las figuras desmayadas, delgadas, sinuosas de la pintura y la poesía prerrafaelitas; los cuerpos delgados, fluidos, asexuales de los grabados y afiches del Art Nouveau, presentes en relieves de lámparas y ceniceros; la atormentadora vacuidad andrógina detrás de la belleza perfecta de Greta Garbo. Aquí, el gusto de lo camp se inspira en una verdad sobre el gusto que, por lo general, no se admite: la forma más refinada de atractivo sexual (así como la forma más refinada de placer sexual) consiste en ir en dirección contraria al sexo de uno mismo. Lo que es más bello en hombres viriles es que tienen algo femenino; lo que es más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino... En alianza con el gusto camp por lo andrógino se encuentra algo que parece ser bastante diferente pero que no lo es: un deleite por la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad. Por motivos obvios, los mejores ejemplos que se pueden citar son las estrellas del cine. La feminidad cursi, extravagante de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russel, Virginia Mayo; la masculinidad exagerada de Steve Reeves, Victor Mature. Los grandes estilistas del temperamento y el amaneramiento, como Bette Davis, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère. (Sontag, 2002: 54)



AM





**Alfredo Müller,**  
"Alicia Galán 1 y 2",  
"Ana Galán 1 y 2" y  
"París Galán 1 y 2",  
de la serie Familia  
Galán, 2013, óleo so-  
bre tela, 120 x 70 cm  
cada uno

En realidad, no es necesario recurrir a referentes extranjeros para entender lo camp. En este acápite, Sontag parece describir casi cualquiera de los retratos pintados por el artista cruceño Alfredo Müller. Y es que su obra muestra un interés cándido hacia el artificio y la extravagancia, que se hacen muy evidentes, por ejemplo, en la serie de retratos de miembros del colectivo de transformistas conocido como Familia Galán, así como de prominentes mujeres de la sociedad cruceña, como la serie *Hijas de Jerusalén*, y pinturas de corte homoerótico. Sus cuadros están repletos de incongruencias e ironías sutiles que se acumulan a medida que se profundiza en la obra, aunque también pueden pasar desapercibidas para aquellas personas sin sensibilidad camp. Sin embargo, a veces estas interrupciones pueden ser monumentales y suscitar una fuerte reacción de parte de sectores conservadores, particularmente cuando Müller crea obras inspiradas en iconografía religiosa. Su forma de camp es solemne, y su “elemento esencial la seriedad, una seriedad que fracasa” (Sontag, 2002: 59).

La obra de Roberto Valcárcel es una fuente de camp de alto vuelo. Su serie de ángeles dinamiteros parece haber sido concebida de una lectura literal del texto de Sontag: son figuras de varones mestizos de rostro efébo, de impecable dibujo y primorosa línea, con cuerpos sobrecargados por una suerte de traje barroco mestizo estilizado geométricamente, en colores ácidos. La cara y las manos son los únicos elementos del cuadro ejecutados en tres dimensiones: artificio y naturalidad en conflicto, salen del cuadro creando tensión entre la representación bidimensional y la tridimensional.

Ocurre lo mismo con el arte: el espectador, sea o no heterosexual, se apropia con la mirada de aquello que apela a su sensibilidad, frecuentemente ignorando o abiertamente descartando las intenciones originales del autor. La sensibilidad camp es un ejemplo, y aunque existe una

relación peculiar entre el gusto hacia lo camp y la homosexualidad (...) no todos los homosexuales tienen un gusto camp, aunque los homosexuales, en su mayoría, constituyen la vanguardia –y el público más articulado– de lo camp (...) Cada sensibilidad sirve a los fines propios del grupo que lo promueve (...) tiene un matiz propagandístico pero, sobra decir, es una propa-

**La obra de Roberto Valcárcel es una fuente de camp de alto vuelo. Su serie de ángeles dinamiteros parece haber sido concebida de una lectura literal del texto de Sontag: son figuras de varones mestizos de rostro efébo, de impecable dibujo y primorosa línea, con cuerpos sobrecargados por una suerte de traje barroco mestizo estilizado geométricamente, en colores ácidos.**

ganda que opera exactamente en la dirección contraria (...) es un solvente de la moralidad. Neutraliza la indignidad moral, alienta lo lúdico. Pero es más que simple gusto homosexual. (Sontag, 2002: 64)



Roberto Valcárcel, *Arcángel dinamitero 12*, 1985-1995, acrílico sobre tablero calado, 180 x 140 cm

Esta sensibilidad facilita que aquellas personas excluidas por el falogocentrismo –no solo las poblaciones GLBTQIA, sino también mujeres, feministas, inmigrantes– desarrollen afinidades y horizontes compartidos, que busquen “algo más (...) no descubrir aquello que somos, sino rehusar lo que somos (...) promover nuevas formas de subjetividad” (Foucault, 1983: 383). Allí, por ejemplo, radica la conexión íntima entre las contribuciones del fe-

minismo y los Estudios Queer: en el entendimiento y la vivencia del género como construcción, en la identidad como una puesta en escena.

En una entrevista, al hablar de cómo las artes dramáticas habían influido en su teoría, Judith Butler dijo que

todos quienes me rodeaban participaban en escenificaciones intensas y yo tuve que descifrar esto por mí misma. Cada día, mi madre me decía que debía *ponerse la cara* [La expresión, en inglés, se refiere a maquillarse el rostro. *N. del A.*], mientras que yo me decía a mí misma: “Yo creía que ya la llevaba puesta”. Pero no. Como mujer, te pones frente al espejo y te colocas una enorme cantidad de químicos y lociones sobre la piel y luego algo que se llama un rostro es producido como consecuencia de este intrincado ritual diario. Y mientras observaba, de niña, yo era como una especie de etnógrafa que visitaba un país extranjero que intentaba descifrar los rituales de la gente. (Phelps, 2017)

Esta sensibilidad resuena con la visión de la activista GLBTQIA y *drag queen* Sasha Velour, quien afirma que “la masculinidad es tan inherentemente ridícula y extravagante y camp (...) pienso en el vello facial, que es una suerte de adorno, o el traje de smoking, que es uno de los atuendos más complicados del mundo, capaz de cambiar el estatus de la gente” (Kuga, 2019).

### La sororidad de las alteridades

Aproximadamente al mismo tiempo en que comenzó mi adoctrinamiento como varón –en retrospectiva, no puedo sino pensar mi niñez como un estado constante de insuficiencia; al parecer, nunca podía ser lo suficientemente hombrecito–, mis padres me convencieron de que me uniera a la fraternidad de danza de caporales del pueblo nativo de mi madre, creada como parte de la fiesta de la Virgen del Carmen que ahí celebran cada año. No recuerdo los pormenores de cómo ocurrió, pero sí que terminé alegremente saltando y taconeando por las calles retorcidas de Villa Rivero, con un sombrero de ala ancha sobre la cabeza, una corbata-pañuelo de gaza color amarillo ácido, y vestido de pies a cabeza con un enterizo de terciopelo verde primorosamente bordado con mostacillas y lentejuelas por mi propia mano. Además, calzaba botas altas de cuero con los tacos más altos que había usado hasta entonces, y adornadas con un sinfín de cascabeles. El toque final, y mi accesorio favorito, era un látigo. Yo tenía nueve años.

Aunque el baile del caporal se creó en 1969, en La Paz, ha sido asimilado como una de las expresiones del carnaval boliviano. El baile del caporal se inspira en una figura con poder delegado que operaba dirigiendo a las



cuadrillas de trabajo compuestas por andinos naturales y negros traídos de África, Perú y Nueva España. Los esclavos africanos, narra Tadeus Hanke en su *Descripción del Perú*, se agrupaban en cofradías según su origen étnico. “Todas las cofradías obedecen a dos caporales mayores elegidos por ellos, y cuya dignidad conservan hasta la muerte”. Otra de sus funciones era “juntar a los indios” y “evitar la ociosidad tan gravosa y tener las labores limpias” (Hanke, 1901).

La danza del caporal surge como una iniciativa de miembros de la clase media para participar en las festividades religiosas y folclóricas, pobladas hasta el final de la década de los sesenta de danzas como el pujllay, que satiriza la Guerra de la Independencia; los chutas, que encarnan indígenas esclavos que obraban para los terratenientes; la diablada, que escenifica

**No recuerdo los pormenores de cómo ocurrió, pero sí que terminé alegremente saltando y taconeando por las calles retorcidas de Villa Rive-ro, con un sombrero de ala ancha sobre la cabeza, una corbata-pañuelo de gaza color amarillo ácido, y vestido de pies a cabeza con un enterizo de terciopelo verde primorosamente bordado con mostacillas y lentejuelas por mi propia mano.**

la idea de la lucha entre el bien y el mal cristianos, y el tinku, una batalla ceremonial campesina indígena que data de tiempos precolombinos. Estas danzas folclóricas no solamente constituyen parte vital de las celebraciones, sino que forman parte de una serie de estrategias de preservación de la identidad, particularmente en el exilio. En el caso boliviano, existen muchísimas fraternidades y cofradías de danzas folclóricas difundidas en todo el mundo, particularmente en países con una significativa población mi-

grante de bolivianos. Estas operan como una poderosa fuerza centrípeta que une a los expatriados desde la afirmación performativa, un acto de habla realizativo que se diseña, construye y ejecuta con la intención de proyectar una imagen colectiva políticamente correcta y, sobre todo, homogénea, sin cabida para la disidencia ni la conciencia de oposición. La identidad nacional, entonces,

busca denotar significados estables y claramente definidos, sentidos no contaminados por molestas ambigüedades y ambivalencias. Busca operar como significante no mancillado por la indeterminación a veces perturbadora que, de otra manera, puede caracterizar nuestro sentido de identidad. Busca engendrar definición, claridad, cierre. (Caputi, 1996)

El folclore permite consolidar esta uniformidad simbólica, la hegemonía cultural vigente en la sociedad: las creencias, explicaciones, percepciones,

valores y normas. Así, constituye una tecnología que justifica, itera y afianza el *statu quo* social, político, económico y de género como algo natural, inevitable, perpetuo. Por ello, es fundamental excluir de raíz –o, en su defecto, limitar y neutralizar– discursos que resulten peligrosos y puedan proliferar, “dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992: 5).

El caporal es una danza de exhibición masculina vigorosa, rígida y uniforme. Todos los miembros se visten de la misma manera, y el diseño original del disfraz está pensado para resaltar el cuerpo del varón: las botas de tacón aumentan su altura, los hombros abombados ensanchan la espalda, la faja adelgaza incluso la panza más generosa, los pantalones anchos crean la ilusión de muslos fuertes. Así, gracias al despliegue de recursos estéticos y cosméticos que se sobreescriben en el cuerpo biológico del macho caporal, los bailarines acceden, aunque sea simbólicamente y dentro de los confines espaciotemporales de la fiesta, a un segundo cuerpo, simulacro de la anatomía masculina idealizada, musculosa, esbelta, empero absolutamente extravagante y espectacular en todos los sentidos de la palabra. Con el pasar de los años, los trajes de los varones se han hecho cada vez más estrafalarios, llegando a asemejarse a un delirio digno de Liberace: su paleta de colores se hace cada vez más brillante y chocante; las telas, cada vez más saturadas de bordados de lentejuelas y brillantes; las hombreras, cada vez más grandes. Sontag dijo que el camp “es una mujer que camina por la calle con un vestido hecho de tres millones de purpurinas” (Sontag, 2002: 59). ¿Qué diría si viera una legión de varones taconeando al unísono cubiertos de millones de lentejuelas y focos LED?

Las fraternidades de baile –resulta interesante que no exista el concepto de “sororidad”<sup>3</sup> de baile, aunque sí “fraterna”– también incluyen bloques de mujeres: las cholitas. Técnicamente, ellas no son caporales mujeres, ya que, de acuerdo con el referente histórico sobre el cual se inspira esta danza, la cholita caporal “representa a la mujer esclava que ayuda al caporal en las

---

3 La palabra *sororidad* es un término inventado en el siglo XVIII para conceptualizar la hermandad específica entre mujeres, ya que se creía que *fraternidad* no expresaba la especificidad femenina. Miguel de Unamuno abogó por el uso de esta palabra: “¿Fraternal? No: habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad vienen de *frater*, hermano, y Antígona era *soror*, *hermana*. Y convendría acaso hablar de *sororidad* y de *sororal*, de hermandad femenina”. Este término fue reconocido por la Real Academia Española recién en 2018. Personalmente, creo que su introducción en el léxico y el repertorio simbólico de las danzas festivas por miembros y aliados GLBTQIA podría ser una forma de intervenir dentro del falocentrismo explícito del folclore boliviano, en lugar de participar en este orden repitiendo sin realmente subvertir su hermenéutica.

faenas diarias [sic], debía dedicarse preferentemente a la agricultura y las labores de campo, sin embargo, realiza tareas domésticas en la casa de los blancos” (La Patria, 2014). Ellas complementan decorativamente a los machos caporales. Portan un sombrero borsalino, blusa y una micro pollera

Así, gracias al despliegue de recursos estéticos y cosméticos que se sobrescriben en el cuerpo biológico del macho caporal, los bailarines acceden a un segundo cuerpo, simulacro de la anatomía masculina idealizada, musculosa, esbelta, empero absolutamente extravagante y espectacular en todos los sentidos de la palabra.

que, al mínimo movimiento de cadera, se levanta y expone las nalgas y la entrepierna. La coreografía de las mujeres se fundamenta en esta exhibición, ya que su disfraz y calzados de tacón alto no les permiten hacer más que menear la cadera y taconear, mientras que los varones, cubiertos de pies a cabeza, hacen gala de toda suerte de giros, contorsiones y patadas. Asimismo, la tropa de machos caporales emite vocalizaciones al unísono, en voz grave y viril, que se asemejan a cadencias militares usadas para marcar ritmo, pero, a veces, también para puntuar un momento específico de la música, o el final o inicio de un paso específico de la coreografía, instaurando una cesura, un instante de silencio e inmovilidad, una exhibición de control, en medio de la conflagración de la fiesta.

Bajo ciertas condiciones, las mujeres que así lo desean pueden postularse para ser promovidas y pasar de la cuadrilla de cholitas a la de machos caporales, particularmente si satisfacen los requerimientos de belleza física para ello. En estos casos, las fraternas promovidas reciben el apelativo de “machita caporal”, en lugar de mujer o hembra caporal, y pueden vestir el mismo uniforme que los varones, bailar como ellos, gritar como y con ellos. Al transformarse simbólicamente, entonces, ella se convierte en uno

**Al transformarse simbólicamente, entonces, ella se convierte en uno de los muchachos, y puede acceder al repertorio performativo exclusivo del macho. Pero se convierte en uno de los muchachos a partir de un transformismo o drag rígidamente disciplinado y sometido.**

de los muchachos, y puede acceder al repertorio performativo exclusivo del macho. Pero se convierte en uno de los muchachos a partir de un transformismo o *drag* rígidamente disciplinado y sometido. Este movimiento tiene una sola dirección: hacia la esfera del privilegio masculino. No existe la posibilidad de que un macho caporal se desplace hacia la cuadrilla de cholitas.

Esta democión no es tanto impensable dentro del imaginario que articula el baile del caporal como peligrosa para el orden falocéntrico de las danzas folclóricas, como lo demuestra Carla Spinoza en su ensayo fotográfico *Moreno Maricón*, elaborado “luego de que un grupo de homosexuales bolivianos quisiera participar en la fiesta de Charrúa, en Buenos Aires, y fue vetado por la comunidad boliviano-argentina” (Moreira, 2013). En esta obra, Spinoza retrata a parejas de varones vestidos con prendas típicas y folclóricas de mujeres, así como expresando distintas formas de afecto homoerótico.

Una de las fotos de Spinoza retrata a un muchacho en plano medio corto vestido con el traje típico de la *china* morena, una de las figuras protagónicas del baile de la Morenada. El muchacho cubre la mitad inferior de su rostro con la máscara de la china, “la hembra del diablo”, una mujer de labios pintados, sonrientes, de ojos y pestañas exageradamente largas, con cuernos a cada lado de la cabeza.

Spinoza desmonta las nociones esencialistas que sustentan el performance de género dentro del ámbito de la danza folclórica con un sencillo recurso: el *foregrounding*, juego de planos que permite destacar imágenes, rasgos u objetos contra un segundo plano. Así, el primer plano es percibido por el espectador con más claridad, pero influido por el trasfondo ante el cual emerge. Aquí, la artista recurre a un sutil juego de planos para crear un paralelismo visual que, bajo la inspección cercana del espectador, deriva en disonancia cognitiva: si bien el muchacho que sostiene la máscara tiene rasgos andróginos, se trata de un varón en *drag* femenino, un transformista.

Aunque existe una tradición de relativamente larga data de hombres que personifican a la china supay dentro de la diablada<sup>4</sup>, esta figura, al igual que la macha caporal, queda circunscrita a una serie de límites y controles de orden simbólico. El varón transformista que la encarna debe hacer el máximo esfuerzo por llevar su performance al extremo más verosímil de la feminidad, es decir, en cuanto a amaneramientos y despliegue de recursos cosméticos y estéticos, de tal forma que pueda *pasar* por una mujer “natural”, pues la exhibición de la masculinidad perturbaría la ficción de continuidad entre cuerpo y género. En este sentido, la máscara es el detalle que completa este ocultamiento intencional. El discurso cristiano proporciona el marco que valida, con las debidas sanciones y controles, la presencia de la china supay transformista, pues esta figura se sustenta en la narrativa del sodomita, un ser condenado al séptimo círculo del infierno –los heterosexuales que cometieron el

---

4 Para más información, sugiero consultar *La china morena: memoria histórica travesti*, de David Aruquipa, DIVERSIDAD, 2012.



**Carla Spinoza,**  
de la serie *Moreno  
maricón: Subversiones  
de la identidad*, 2013,  
fotografía digital





pecado de lujuria se encuentran, según Dante, apenas en el segundo círculo—por haber desafiado intencional y voluntariamente el orden natural divino.

Entonces, si bien existe un espacio simbólico “legítimo” para el transformista varón en la diablada, esta legitimidad reafirma las sanciones impuestas por discursos como el religioso —en el que la homosexualidad es un crimen contranatura que se castiga con el infierno—, el médico —que la patologiza como una desviación sexual— y el legal, donde el homosexual es catalogado

A pesar de que, en la actualidad, miembros de la comunidad GLBTQIA idealizan la participación del transformista que hace de china supay como si se tratara de una reivindicación, en realidad, esta expresión no se libera de las narrativas de dominación de los discursos hegemónicos, sino todo lo contrario: en el ansia de representación y participación en el espacio público, resulta asimilada, castrada.

como criminal o marginado, sin acceso a derechos fundamentales como el matrimonio igualitario. A pesar de que, en la actualidad, miembros de la comunidad GLBTQIA idealizan la participación del transformista que hace de china supay como si se tratara de una reivindicación, en realidad, esta expresión no se libera de las narrativas de dominación de los discursos hegemónicos, sino todo lo contrario: en el ansia de representación y participación en el espacio público, resulta asi-

milada, castrada, regresada al ruido de la fiesta (Cfr. Foucault, 1992), reafirmando los estereotipos negativos. De esta manera, su verdad —la evidencia del género como ficción— continúa enmascarada por volición propia del transformista. La subversión deviene anécdota.

En tajante contraste con esto, Carla Spinoza extrae a los sujetos del entorno de la fiesta —todos ellos son fotografiados ante un no-espacio, un fondo negro—, con lo cual desactiva las narrativas hegemónicas de la religión y la fiesta y, fundamentalmente, la de la identidad nacional, que se cimienta sobre la exclusión de la alteridad sexual. Las fotos, tomadas en un espacio cerrado, adquieren carácter público al devenir arte, pues así acceden al espacio público del privilegio heterocentrista. Sin las distracciones convenientes del kitsch ni la intoxicación programática del sentimentalismo nacionalista, los retratos obligan al espectador a enfocarse en los sujetos: hombres jóvenes sometidos a exclusiones sobre exclusiones, muchachos homosexuales que buscaron libertad en el exilio autoimpuesto, solo para encontrarse nuevamente negados. Así, al reinsertar a los sujetos del margen en el espacio del arte, Spinoza utiliza el arte como un mecanismo para confrontar y hablar con el poder (Sandoval, 2000: 33).

*Ella dejó el paño, dejó el telar, / A través de la estancia dio tres pasos, / Vio que su lirio de agua florecía, / Contempló el yelmo y contempló la pluma, / Dirigió su mirada a Camelot. / Salió volando el hilo por los aires, / De lado a lado se quebró el espejo. / “Es esta ya la maldición”, gritó / La Dama de Shalott.*

Alfred, Lord Tennyson

Yo miraba las revistas una y otra vez, con la fascinación y la particular obsesión de la que es capaz un niño joven. La lectura repetida me permitió memorizar no solamente los nombres de los principales representantes de la escena de aquel entonces, sino también los de los grupos musculares, los ejercicios y rutinas, y más. Sin embargo, en ese proceso, y sin ser consciente de ello, también estaba desarrollando una percepción particular, una sensibilidad inesperada hacia la estética específica del cuerpo masculino, una que habría de reactivarse aproximadamente media década luego, esta vez como erótica, después de ver *Furia de titanes* (1981), protagonizada por Harry Hamlin e inspirada en el mito griego de Perseo. Mi padre me alentó a que aprendiera más sobre la mitología clásica, y así comencé a investigar el tema<sup>5</sup>. Fue entonces, al abrir una enciclopedia especializada, que vi una foto de la escultura del dios del cabo Artemisio. Tenía los brazos extendidos, como si estuviera lanzando un relámpago, una lanza o un tridente. Más importante aún, se hallaba frontalmente desnudo.

De inmediato, la libertad absoluta, la ausencia total de pudor y especialmente la naturalidad de la pose de aquella estatua me remitían a las de los fisiculturistas de revista. Si bien la muscularidad del sujeto representado no tenía la monumentalidad de los modelos de levantadores, hallé que la figura del dios los superaba a todos. No había duda de que estaba ante el Gran Hombre original, el líder titánico, Zeus o Poseidón, bajo cuya sombra se habían construido aquellos modelos. Mi pasado y mi presente, textos, se sobrescribieron, caóticos, en un inicio. Arquetipo y prototipo, referente y representación, dios y hombre. Con la foto de un dios de lanza ausente se llenó el vacío. Actuando bajo impulso, arranqué la página con esa foto y corrí a casa. La guardé debajo de mi colchón, y la sacaba para mirarla durante largo rato cuando sabía que no había nadie alrededor.

El recuerdo de esta imagen regresó a mí con fuerza a finales de la década de 1990, cuando vi por primera vez el cuadro *Ángel y Arcángeles*, de Marcela

---

5 Un interés nada platónico ni académico me llevó a ver la siguiente película de Harry Hamlin, *Making Love* (1982), a ocultas.



Mérida. En este, un coro de pequeños arcángeles dibujados a la manera bidimensional del barroco mestizo rodea la figura monumental de un ángel, desnudo salvo por una máscara coronada con flores sobre el rostro, y una enorme mariposa colorida y absolutamente fálica sobre la región genital, del estilo que se usa en Bolivia para decorar las casas durante el Martes de



Dios del cabo Artemisia, ca. - 460, bronce

Carnaval. El cuerpo del ángel era el de un hombre joven, musculoso; el torso estaba ejecutado en trazos de carboncillo con una soltura exquisita. Era la primera vez que podía ver de frente una obra de arte que representaba el cuerpo de un hombre. Sin embargo, no podía –ni puedo, incluso hoy– decir que se trataba del cuerpo de un varón: la mariposa, por muy sugestiva que pueda ser, es, ante todo, símbolo de transformación y fluidez. La ambigüedad poderosa de esta figura me permite, ahora, responder al enigma escolástico que pregunta cuál es el sexo de los ángeles: todos.

Visité la exposición varias veces nada más que para ver el cuadro de Mérida, no solo por el placer que me daba, sino también para entender la fuente y naturaleza de mi

fascinación. Tal vez para romper el encanto que ejercía sobre mí, aunque solamente logré solidificarlo. En esta obra hallé, codificada, mi propia evolución personal, la trayectoria de mi autoconciencia y, finalmente, me di cuenta de que no podía ser un simple espectador. Comencé a investigar y escribir. Aunque mi primera búsqueda me llevó a pocos artistas –Fernando Rodríguez Casas, Alfredo Müller y Roberto Valcárcel–, a medida que pasaba el tiempo aparecían más. Al acercarse el nuevo milenio, se fueron cerrando los vacíos que percibí desde niño.

### La afinidad en la diferencia

Añorando el sentido de la comunidad y pertenencia que se les niega por ley, las personas excluidas desarrollan una conciencia opositiva (Sandoval, 2000: 17) y, aglutinadas, pueden desarrollar alianzas versátiles, “lealtades que, una vez comprometidas, se pueden retirar y reubicarse, dependiendo de los imperativos de sobrevivencia, moral y/o políticos” (Sandoval, 2000: 30). En el caso específico de la población GLBTQIA, la fuerza de cohesión es,

fundamentalmente, el eros en tanto amor, deseo y resistencia, fuerzas con la capacidad de ser políticamente revolucionarias (Cfr. Sandoval). Sin embargo, existen horizontes compartidos con otras minorías y comunidades excluidas, así como experiencias similares.

Y es que la persona no heterosexual, así como otras poblaciones marginadas, buscan en su entorno signos de identidad que revelen a gente similar. Para ello, se pueden valer de la revisión de la historia, la literatura, el arte o la filosofía. O estudiar a los demás, si no para aprender los códigos necesarios desde donde negociar su diferencia, al menos para camuflarse cuando es necesario, expresarse abiertamente cuando sea posible y, en el camino, encontrar a otros similares. Construir, aunque sea clandestinamente, un sentido de comunidad. La persona no heterosexual se halla atenta a indicios que puedan señalar coherencias y continuidades con su deseo, un sendero de migajas dejadas consciente o inconscientemente por el emisor, códigos elaborados y compartidos por círculos reducidos para señalar pertenencias a grupos, como tribus urbanas y subculturas, que precisan pasar desapercibidas en un entorno hostil. Así, por ejemplo, uno debe desplegar la intuición, vivir en un estado de suspicacia constante, atento al lenguaje corporal de la comunidad dentro de la cual necesita camuflarse para burlar –más que evitar– la discriminación, pero también para prestar atención al otro, para ver si a alguien *se le quema el arroz, se le deshace la moña, se le corre la panti, se le quiebra la muñeca*, es decir, para ver si comete algún desliz involuntario en su ejecución pública del código heterosexual que lo delate como amigo, cómplice, compañero, tutelado o mentor, confidente o, quién sabe, pareja en potencia.

Sin embargo, nada de esto es útil ni sostenible si no se apunta a la visibilidad y la integración. De ello que resulta indispensable dejar, crear y buscar registros, integrar enfoques y buscar simbiosis. Y es que pensar el arte, por ejemplo, desde lo queer como aquellas obras creadas por, para y sobre la comunidad de minorías sexuales, puede crear todavía más casillas constrictivas y limitar su alcance. Aunque no hacerlo resulta más problemático aún, ya que significa mantenerse en complicidad con un sistema que prospera imponiendo el silencio, obligando a las personas GLBTQIA a mantenerse en la clandestinidad y el margen.

**Sin embargo, no podía –ni puedo, incluso hoy– decir que se trataba del cuerpo de un varón: la mariposa, por muy sugestiva que pueda ser, es, ante todo, símbolo de transformación y fluidez. La ambigüedad poderosa de esta figura me permite, ahora, responder al enigma escolástico que pregunta cuál es el sexo de los ángeles: todos.**

Marcela Mérida, *Ángeles y arcángeles*, 1992,  
lápiz de color sobre papel, 100 x 120 cm





Si revisamos la historia del arte boliviano, podemos evidenciar descomunales vacíos y desequilibrios de representación, ausencias al parecer intencionales que pertenecen a un proyecto de invisibilización de cuerpos y subjetividades peligrosas. Si comparamos la cantidad de desnudos masculinos y femeninos, vemos que el primero es casi inexistente hasta finales del siglo XX, cosa curiosa si tenemos en cuenta que, hasta el siglo XIX, la Academia consideraba el desnudo masculino como la prueba de fuego para calificar la pericia del artista.

La investigación documental y hemerográfica también ofrece instancias de silenciamiento de la subjetividad GLBTQIA. Sin embargo, es importante que los aportes de los Estudios Queer se incorporen como una estrategia de lectura y análisis capaz de cuestionar las asunciones heteronormativas y, así, poder enriquecerse y contribuir dialógicamente a otras disciplinas. Por ejemplo, al análisis histórico y la crítica literaria, cinematográfica o de arte.

Si retomamos la lógica bélica del patriarcado, que se fundamenta, primero, en la homosocialidad dirigida a que los mismos varones monitoreen la conducta de otros varones para detectar enemigos internos, al Otro infiltrado que altera la uniformidad, al hombre “femenino”, y, segundo, se vale de la estrategia de dividir y conquistar, es decir, de utilizar la diversidad como una debilidad que puede ser explotada, parecerá sensato, entonces, para quien opte por resistir el orden falocéntrico, convertirse en Legión: explotar la multiplicidad y derivar de ella estrategias versátiles, basadas en ataques repetitivos en y desde el margen, utilizando fuerzas móviles para realizar incursiones veloces, con miras a debilitar al Gran Oponente, obligarlo a desplegar sus fuerzas en respuestas que, al final, irán en su propio desmedro.

Juan Quisbert, *Desfile del Orgullo en La Paz, 2019*, fotografía digital



Sin embargo, hallo problemático responder mediante metáforas comba-  
tivas, pues esto implicaría aceptar los términos de interacción con este  
sistema de opresión, que tampoco es monolítico ni consolidado, aunque  
sí corto de miras. Todas las guerras de la historia se han fundado sobre

**Si comparamos la cantidad  
de desnudos masculinos y  
femeninos, vemos que el  
primero es casi inexistente  
hasta finales del siglo XX,  
cosa curiosa si tenemos en  
cuenta que, hasta el siglo XIX,  
la Academia consideraba el  
desnudo masculino como la  
prueba de fuego para calificar  
la pericia del artista.**

la retórica de la *causa justa*, un fraseo dis-  
cursivo diseñado para exhibir fuerza mor-  
al, una demostración de fuerza que bus-  
ca corregir o evitar una injusticia. Todas  
las guerras, recordemos, también tienen  
bajas. La idea de unir colectivos –feminis-  
tas, gays, gente trans, inmigrantes, etc.–,  
aunque sea por una buena causa bajo una  
sola bandera y una pelea común –vencer  
al enemigo, aniquilarlo para instaurar la  
utopía– no deja de tener un matiz fascista,  
particularmente dados los acontecimien-  
tos sociopolíticos dentro del contexto en el  
que se escribió este texto, un entorno que  
parece haber sido trasladado, ladrillo por

ladrillo, de cualquier novela distópica de Margaret Atwood. Es por este mo-  
tivo que no propongo ni abogo por una guerra ni una guerrilla. Más bien  
aliento la multiplicidad de enfoques creativos críticos, desde la contempla-  
ción callada, la recuperación de la memoria personal y documental, hasta  
la sátira más acérbica, desde expresiones camp y deconstrucciones de los  
códigos hegemónicos y las falsas narrativas de género, hasta la ironía, el  
uso y abuso de la fantasía, la provocación, los juegos eróticos y alteraciones  
de las retóricas normalizadoras, intervenciones en espacios privilegiados  
de lo heteronormativo hasta el activismo propiamente dicho, aparejos  
de la conciencia que puedan desplegarse con lógica modular y capricho-  
sa, ejercicios de libertad, efímeros como un performance o un poema, o  
proyectados hacia la larga duración. Estos actos libres son capaces de pro-  
sperar en los intersticios y evadir la estandarización y las fórmulas compla-  
cientes de negociación y, también, sobrevivir a las sujeciones más intensas.  
Regirse por una sola “normalidad lingüística saludable” (Cfr. Sandóval,  
2000) limita en extremo las capacidades de sobrevivencia del cuerpo y la  
psiquis del individuo, por lo cual resulta más sabio “tomar y usar lo que sea  
necesario y esté disponible para negociar, confrontar o hablar ante el poder  
–y luego trasladarse hacia nuevas formas, expresiones, y ethos cuando sea  
necesario” (Sandóval, 2000: 30).

Hallo que nada permite lograr esto mejor que el arte y la lengua.

Con fluidez implacable, la cámara se mueve a lo largo de un solo, largo plano secuencia, recorriendo tres espacios domésticos que, a primera impresión, parecen adyacentes. La primera escena nos muestra gradualmente una recámara austera y práctica, equipada con los mínimos elementos esenciales: una televisión, un ventilador blanco, ambos encendidos, indicando que la habitante los estaba usando hacía poco. La cama y su lencería son blancas, al igual que los muros y el camión de la muchacha que solía dormir ahí. Ahora ella se encuentra inmóvil sobre el colchón, con los ojos abiertos. Tiene cerca de la mano un auricular de teléfono, lo que indica que estaba usándolo justo en el momento en el que falleció. No hay signos visibles de morbidez. Tampoco signos aparentes de violencia. Pero la cámara no tiene el mínimo interés de buscar indicios: continúa su barrido hasta llegar al muro que separa la recámara de la sala de estar. De a poco, vemos los libros que colman un estante, una puerta, una televisión de modelo antiguo de color rojo –delante del cual un teléfono del mismo color aparece en primer plano y, aparentemente, se mueve en dirección contraria al recorrido de la cámara– y otra muchacha muerta. Su cadáver se halla colapsado sobre una silla del mismo tono rojo que la televisión y el teléfono. Hay muchos más libros. Finalmente, la cámara atraviesa la siguiente pared, también blanca, e ingresa a otra habitación. Aquí, sobre la mesita de café y el sofá de cuero verde craquelado, hay otra muchacha muerta, cerca de un libro de diseño contemporáneo, la edición 2004 de *Spoon*. La cámara continúa su recorrido hasta llegar a la pared. La imagen se disuelve en blanco.

La mirada de la cámara convierte los cuerpos de estas tres mujeres en un objeto más de los espacios que solían habitar, y que siguen impregnados de su presencia: sus gustos, pasatiempos, preferencias estéticas. La objetividad del foco es inmisericorde y, más que médica y deshumanizante, parece específicamente forense. Desde este ángulo de lectura, cada elemento de la escena circundante, particularmente los cadáveres, constituye una evidencia que permitirá reconstruir el momento y revelar la causa de la muerte. En otras palabras, codifican la narrativa que llevó al deceso, y que podrá ser develada mediante un análisis en el que el cuerpo es, para todos los efectos, un texto que revelará la identidad e intención del autor del crimen, si es que se tratara de una muerte no natural.

Sin embargo, esta misión moralmente digna se halla desestabilizada por la música que conecta las escenas: una línea melódica de acompañamiento sincronizada con las imágenes, una frase pegadiza que crea una atmósfera vibrante e inquietante y se reitera y varía durante todo el video, un hilo de

Ariadna que guía al espectador a lo largo de espacios domésticos adyacentes. La melodía le confiere una estética sofisticada que compensa lo macabro de la escena e invita al espectador a mirar la obra como textos que se habrán de leer en el placer.

La proximidad de las escenas –ninguna delata signos de violencia–, la cercanía de las fallecidas, la semejanza entre ellas, el montaje magistral, sin sutura visible, perturban e hipnotizan a la vez. Sin embargo, el título del video instaura una disonancia cognitiva difícil de conciliar y obra en desmedro de la aparente complacencia de las escenas: *Music to Watch Dead Girls By* (Música para mirar muchachas muertas). El título, cuya función es declarar el concepto rector que guiará la lectura, anuncia una composición musical, pero excede la promesa implícita, al acompañarla con el video para la cual fue creada. El espectador puede dudar por un instante: puede optar por deleitarse con la manera refinada en que se presenta el film, o cuestionar la naturaleza moral del acto que implica mirar la obra. .

A pesar de la disonancia cognitiva, el espectador no puede sino continuar mirando, casi contra su voluntad, de forma curiosa, obsesiva y controladora, a estas tres mujeres que están, literalmente, *in extremis*. El espectador se halla, efectivamente, en un estado de profundo interés, embelesado e inmóvil: fascinado.

El psicoanálisis describe la fascinación como “el intento de un infante de dominar aquello que percibe” (VandenBos, 2007: 368). Sartre la concibe como “una negación radical y el auto-olvido del ego” (Sartre, 1966: 57). Pero es Laura Mulvey quien operativiza el término en su ensayo pionero *Placer visual y cine narrativo*, al apropiarse del discurso del psicoanálisis para entender la fascinación ejercida por el cine, reforzada por patrones asimilados por el sujeto y las formaciones sociales que lo moldearon. De esta manera, busca entender cómo, en el séptimo arte, la mirada masculina heterosexual pone en escena estructuras de dominación de género para el ejercicio de su propio placer erótico. El psicoanálisis se torna así una “herramienta política”<sup>6</sup> para desnudar los cimientos discursivos patriarcales que organizan el cine narrativo hollywoodense, en el que, de acuerdo con la cineasta,

la mujer (...) se encuentra dentro de la cultura patriarcal como un significante del otro masculino ligado por un orden simbólico, en el que el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico, al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer, aún sujeta a su situación como portadora, no creadora de significado. (Mulvey, 1989: 15)

---

6 Resulta irónico que la palabra *fascinación* derive de *Fascinus*, la deidad romana que encarnaba el falo divino. Se solía invocar su protección contra el mal de ojo, utilizando efigies y amuletos en forma de pene.

Mulvey funda su provocación<sup>7</sup> en el supuesto de que el placer y la belleza, al someterse al análisis, se destruyen. Este acercamiento permite arremeter contra el deleite y la satisfacción que provoca el cine tradicional, que es, por convención, realista y narrativo. Exponiendo estos elementos, se expedita la vía para crear un nuevo tipo de cine, uno que se libra del placer y, activamente, busca lo que Mulvey denomina “displacer”: la emoción suscitada por ingresar en espacios nuevos, libres de fórmulas anacrónicas y opresivas, de tal modo que se pueda “concebir un nuevo lenguaje del deseo” (Mulvey, 1989: 16).

Su análisis determina que, de todos los placeres que el cine proporciona, los dos más importantes son: primero, la escopofilia, es decir, el placer derivado de mirar –y de ser mirado, específicamente, el cuerpo de la mujer “como objeto de estímulo sexual desde la mirada”, lo cual provoca una pérdida del ego, una función del instinto sexual–; y segundo, la identificación del espectador con el protagonista varón, que se constituye en mediador entre el espectador y la narrativa, y encauza la mirada del público. Este proceso es desarrollado desde el narcisismo y la constitución del ego. Ambas fuerzas, contrarias, confluyen en el cine, un mundo fantástico editado de tal forma que parece responder a la lógica del mundo real, sujeto al orden que lo crea, indiscutiblemente falocéntrico. En este mundo se articula el deseo con el lenguaje y, así,

permite la posibilidad de trascender lo instintivo y lo imaginario, pero el punto de referencia continuamente regresa al momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. Por ende, mirar, aunque placentero en forma, puede resultar amenazante en cuanto a contenido, y es la mujer como representación/imagen quien cristaliza esta paradoja. (Mulvey, 1989: 19)

---

7 Aunque el artículo de Mulvey ha sido objeto de múltiples críticas desde su redacción en 1973, el anacronismo siendo una de ellas, opté por rescatarlo por la importancia que tuvo para iniciar una reflexión crítica del cine tradicional desde lo oposicional. Ella admitió varias veces que su propuesta tenía muchas limitaciones, pero resaltó que su objetivo principal era presentarlo como una provocación para dar visibilidad discursiva a la mirada masculina en el cine, ya que, hasta el momento en que apareció su texto, ese tema nunca se había discutido. La feminista bell hooks, por ejemplo, critica a Mulvey por no considerar ni la raza ni la orientación sexual, y afirma que las mujeres de color optan activamente por no identificarse con el sujeto idealizado de las películas –por lo general, mujeres caucásicas–, pues tal identificación resultaría en la anulación de la espectadora.

Por experiencia propia, no estoy de acuerdo con que el varón no sea capaz de sostener la mirada objetificante y erotizante. Una discusión sobre esto resultaría demasiado para las limitaciones del presente texto, así que sustenté mi argumento con el retrato de cualquier actor, como Montgomery Clift o Rock Hudson. Debo admitir que, en el cine, frecuentemente acababa identificándome con la protagonista y enamorándome del “héroe”. Además, sí creo que, aunque “el varón es reactivo a mirar a su semejante exhibicionista”, como dice Mulvey, existen instancias y justificaciones discursivas válidas para que el varón heterosexual mire y admire los cuerpos de otros hombres, y estos también se abran a la mirada de otros varones.









**Claudia Joskowicz,**  
*Music to Watch Dead Girls By,*  
2006, video monocanal, 20 min.

Así, el cine tradicional reproduce las estructuras discursivas binarias de desigualdad de género: la mirada deviene masculina y, por ello, activa. El cuerpo de la mujer es un objeto pasivo, receptivo; connota *para-ser-miradabilidad*, abriéndose a la proyección de la fantasía del varón heterosexual, que a su vez se identifica con el héroe de la narrativa, ya que su perspectiva es utilizada como el punto de vista de todos los espectadores, sin importar su género ni orientación sexual.

La paradoja del falocentrismo, en todas sus manifestaciones, es que depende de la imagen de las mujeres castradas para dar orden y sentido a su mundo. La idea de la mujer constituye el eje del sistema: es su carencia lo que produce el falo como una presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa. (Mulvey, 1989: 14)

Desde una lectura superficial de Mulvey, podemos simular que entendemos la fascinación ejercida por *Music to Watch Dead Girls By*, pues confrontamos la fantasía falocéntrica llevada a su máxima expresión: la mujer es reducida al estado máximo y definitivo de pasividad y silencio, despojada de todo rastro de agencia, de toda posibilidad de voz, de arma y defensa. Esta mirada, que se enfoca en la lectura de la obra desde el placer, es, sin embargo, ingenua.

A pesar de su impecable edición, la obra de Joskowicz proyecta un naturalismo engañoso: el movimiento continuo de la cámara es imposible, y su efecto resulta de una meticulosa edición que invisibiliza intencionalmente los cortes mediante fundidos en blanco. Además, debe advertirse que, aunque

vemos una muchacha muerta en cada una de las tres escenas, se trata de una sola actriz, vestida cada vez de manera distinta. En otras palabras, una sola mujer se itera y reitera, se deconstruye y reconstruye, mimetizándose en tres tipos femeninos distintos mediante un acto básico de prestidigitación teatral, mejor dicho, performativo, y ejerciendo lo que Judith Butler explica como “una suerte de ‘práctica citacional’ mediante la cual los sujetos sexuados e incluidos dentro de las categorías de género se constituyen continuamente”

(Butler, 1997: 10). Este acto se basa en explotar la naturaleza fluida del género como construcción para, en el caso del video de Joskowicz, usar el *drag* femenino-a-femenino para burlar y confundir la mirada panóptica esencialista, tratando el cuerpo como texto, reescribiendo su feminidad median-

**Podemos simular que entendemos la fascinación ejercida por *Music to Watch Dead Girls By*, pues confrontamos la fantasía falocéntrica llevada a su máxima expresión: la mujer es reducida al estado máximo y definitivo de pasividad y silencio, despojada de todo rastro de agencia, de toda posibilidad de voz, de arma y defensa.**

te un repertorio camaleónico y estratégico, que brinda una innumerable cantidad de posibilidades performativas. Este repertorio, por ejemplo, incorpora tipos como el de la mujer masculinizada –como aquella que, en el baile del caporal, es ascendida de chola-esclava a caporal–, pasando por la andrógina, hasta la mujer hiperfemenina. En el video, la actriz encarna tres tipos hiperfemeninos: tanto la actriz como la directora son cómplices de este ardid, ya que, para optimizar la ilusión de que se trata de tres mujeres desconocidas abiertas a la mirada, Joskowicz evita todas las tomas frontales del cuerpo de la(s) muchacha(s) en escena. La fantasía del espectador se encarga de llenar los vacíos.

La escritora Franny Choi nos permite ilustrar mejor este juego performático de la identidad femenina, desde su experiencia como mujer queer:

La primera vez que realmente pude visualizar la feminidad como un poder fue mientras miraba *Paris is Burning* en la universidad, cuando me encontré por primera vez con el mundo del *drag*. El saber que mi feminidad era algo que yo podía asumir y quitarme, algo con lo que podía jugar y transformarme, me hizo sentir que estaba en control de esta cualidad, y me hizo sentirme empoderada al elegir hacerlo. La capacidad de alterar nuestras imágenes y jugar con la manera en que nos presentamos nuestros cuerpos es un superpoder fundamentalmente queer y femenino... desdibujar los confines de mi propia identidad es una forma de encarnar una suerte de dimensión queer... resiste la categorización estricta. (Quong, 2019)

Darse cuenta de estos artificios requiere sensibilidad. Una que permite que el espectador pueda distanciarse de la obra y considerar el uso de estos recursos dentro del texto, es decir, que se convierta en un lector más avisado, capaz de explorar sin brújula lo que no ha sido dicho, sin contentarse con la euforia precaria de una lectura confortable por inteligible. Debe buscar el intertexto a tientas, abrir un nuevo territorio de lecturas en la ausencia de la sutura. Esto le permite, si es que asume el reto, oponerse conscientemente a los condicionamientos y disciplinas a los que se sometieron su mirada y su identidad misma y, así, trascender el nivel del placer: “El que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura” (Barthes, 1973: xvii), para ingresar en el nivel escritural en la obra de Joskowicz como

texto de gozo: el que pone en situación de pérdida, desmoraliza (incluso hasta un cierto aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (Barthes, 1973: xvii)

Esta posibilidad de evadir la mirada cómplice y complaciente es propiciada por la artista desde el mismo título de la obra, una sinécdoque que presenta la parte por el todo y que permite esquivar la narrativización y propagar múltiples lecturas desde el primer acercamiento al video.

El título descentraliza la lectura: anuncia una pieza musical, pero se nos presenta junto con el video, para el que debería servir de simple acompañamiento y no de elemento protagónico. El título ha sido codificado intencionalmente por la autora para desfasarlo de la obra, obligarnos a establecer conexiones entre cadenas semióticas y, de esta manera, socavar la unidad estructural del texto: brinda al espectador una de muchas posibilidades, para que este deconstruya el placer y reconfigure su mirada, para lo cual precisa activar y emplear una forma de conciencia opositiva contra las posibilidades tradicionales de lectura.

El carácter no narrativo de *Music...* no solamente es una ruptura tajante con el cine tradicional dirigido a la visualización placentera. También instaura un distanciamiento crítico que contribuye a replantear la narrativa aristotélica en general. Aristóteles, recordemos, propuso que una obra debe imitar una acción individual en su totalidad, con un inicio, un medio y un final (Aristóteles, 1450b27), figurándose como un arco dramático: surge una situación, esta se hace tensa, llega a un clímax y, finalmente, mengua. Así, los espectadores viven la catarsis, una purga de emociones inducida por el arte.

El estilo del cine hollywoodense surgió de la traducción perfecta del esquema del arco dramático en guiones para películas diseñadas para cautivar a millones de espectadores, mediante la codificación erótica y la explotación de condicionamientos culturales como la preferencia por géneros narrativos familiares y predecibles, las fórmulas del cine *noir*, el *thriller* policial, el romance y el cine musical. Sin embargo, también apelan a obsesiones formativas que rigen el discurso patriarcal, pues, para el crítico Robert Scholes, toda ficción se funda en el arquetipo del “acto sexual (...) el ritmo climático fundamental que va de la tumescencia a la flacidez, de la tensión a la resolución, de la intensificación hasta llegar al clímax y la consumación” (Alison, 2019).

La crítica Susan Winnett complementa esta visión afirmando que “los sentidos generados mediante las relaciones dinámicas de inicios, medios y fi-

**Estas escenas son inspiradas en crímenes de la vida real que han sido dramatizados en programas de la televisión. Partiendo de la noción de que lo real se ha convertido en ficción y de que, por tanto, lo real reproduce la ficción, este video se centra en el lugar de la interpretación y la traducción de las imágenes.**

nales de la narrativa y la narratología tradicionales nunca parecen captar directamente el punto de vista de la mujer” (Alison, 2019). La escritora Jane Alison continúa la crítica de la propuesta de Schole preguntando por qué el sexo, particularmente del tipo que él describe, debe necesariamente constituir el arquetipo de la ficción. Mulvey propone un cine radical fundado, justamente, en oposición a la narrativa, lo cual caracteriza con precisión el cine de Claudia Juskowicz desde 2006 hasta *Los rastreadores* (2014)<sup>8</sup>.

El relato convencional se funda en el movimiento lineal, que concluye en un cambio subjetivo de los protagonistas o de sus circunstancias. Por oposición, *Music to Watch Dead Girls By* se articula desde la iteración y variación de un concepto, unificado estéticamente para construir un solo texto. La artista declara que

estas escenas son inspiradas en crímenes de la vida real que han sido dramatizados en programas de la televisión. Partiendo de la noción de que lo real se ha convertido en ficción y de que, por tanto, lo real reproduce la ficción, este video se centra en el lugar de la interpretación y la traducción de las imágenes. (Juskowicz, 2019)

En síntesis, ella reconstruye reconstrucciones de crímenes reales y, para ello,

levanta un sintagma escrito de la cadena entrelazada en la que se halla o se expresa, sin que pierda todas sus posibilidades de funcionamiento (...) uno puede reconocer otras posibilidades latentes allí, al inscribir este sintagma dentro de otras cadenas. Ningún contexto puede apresar. Tampoco ningún código lo puede hacer, entendiéndose como código, aquí, tanto la posibilidad como la imposibilidad de la escritura, su iterabilidad esencial (repetición alteridad). (Derrida, 1988: 8)

La iteración constituye un elemento estructuralmente vital tanto en el video como en la banda sonora: esta acompaña el movimiento de la imagen y, a su vez, responde a un motivo musical que se funda en la repetición y variación de una frase, conocido técnicamente como *ostinato*<sup>9</sup>. Así, hallamos que incluso el concepto de iteración es iterado en la dimensión sonora, visual y conceptual, confiriéndole a la obra una dinámica fractal: la marca mínima se repite y varía dentro del texto, revelando la verdadera complejidad y riqueza detrás

---

8 Esta última obra, aunque sí constituye un relato, no sigue la estructura tradicional, ya que la artista perturba la fluidez de la historia recurriendo al uso de dos canales de video que muestran las mismas escenas con variaciones, sincronizadas con una voz en off que, más allá de contar una historia, crea imágenes poéticas que, a ratos, convergen o divergen con el texto visual.

9 También se fundan en el *ostinato* composiciones como el *Bolero* (1928), de Ravel, y *I Feel Love* (1977), de Donna Summer y Giorgio Moroder.



de la edición y el montaje minucioso del video: en lugar de fascinación vacía, nos abre un espacio de gozo, de emoción perpetua, donde podemos explorar posibilidades textuales nuevas y renovadoras, pues, al no estar circunscritos por la narrativa, tampoco estamos condenados a la catarsis<sup>10</sup>.

Barthes ilustra esto perfectamente cuando se rehúsa a “ser dirigido por las ilusiones, las seducciones e intimidaciones del lenguaje”; nos dice: “Yo me extraigo a mí mismo de la Narrativa”. Y hace esto pues la “narrativa es la muerte (...) transforma la vida en destino, una memoria en un acto útil, una duración en un tiempo orientado y con sentido” (Barthes, 1973: ix). De esta manera, al distanciarse de las conveniencias de la narrativa, uno se entrega, a la deriva, hacia aquel espacio vital que existe fuera y en los intersticios entre las formas narrativas, donde el sentido vive libre, un espacio de significados en constante transformación que se abren para acogerlo.

De esta manera, los lectores tienen la capacidad de trascender las apariencias: *Music to Watch Dead Girls By* no es un video que banaliza la muerte desde la estetización y erotización de la figura femenina pasiva: es una celebración vital articulada desde el arte.

---

10 Desde su aparición en el circuito del arte contemporáneo, en 2006, esta obra ha sido citada –aunque sin dar en ningún momento la referencia ni el crédito de protocolo a Joskowicz– en spots publicitarios televisivos y dos películas narrativas: *Zona Sur* (2009), de Juan Carlos Valdivia, y *Las Bellas Durmientes* (2012), de Marcos Loayza. El alcance de *Music to Watch Dead Girls By*, sin embargo, en comparación con estas obras de estética derivada, hace innecesaria la referencia: se sobreentiende que las citas constituyen un tributo, una muestra de admiración por el logro de la cineasta. En el caso de *Zona Sur*, la citación se expresa dentro de la estética que rige la puesta en escena: el uso del blanco en la ambientación, objetos atestados contra la pared, el movimiento de la cámara, su aparente capacidad de atravesar los muros en el cambio de escena. A todos los efectos, podemos observar una cita textual de la primera escena de *Music...* en el minuto 4:56, donde una muchacha vestida de blanco lee una revista sobre una cama, también blanca, en una habitación del mismo color, y se prepara para una de las escenas eróticas. Sin embargo, las citas son incluso más evidentes en *Las Bellas Durmientes*, cuya trama se centra en una serie de asesinatos de modelos famosas, todas ellas representadas por miembros de la icónica tropa de maniqués bolivianas conocida como “Las Magníficas”. Todas las escenas de los crímenes remiten incuestionablemente a *Music to Watch Dead Girls By*, a pesar de que Loayza, al igual que Valdivia, recontextualiza la marca de Joskowicz, es decir, aquel elemento escrito por la autora y “que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción, y que puede llevar a una iteración tanto en la ausencia de, como más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que, en un contexto dado, la emitió o produjo” (Derrida, 1988: 117). Levantan la marca particular y reconocible de Joskowicz para injertarla dentro de obras narrativas convencionales, en función de satisfacer la mirada masculina heterosexual: esto se nota en la manera en que la cámara recorre el cuerpo de las mujeres, que exhiben sus atributos físicos femeninos de manera frontal.



*We must remember this: a kiss is just a kiss*

Casablanca

De acuerdo con antropólogos, médicos y psicólogos que estudiaron el origen del beso, se cree que este comportamiento vestigial primitivo deriva del acto de comer, de asimilar algo considerado bueno o deseable. Sin embargo, no es una práctica universal, ya que era desconocida en muchos de los pueblos premodernos en Asia antes de que fuera introducido por europeos. Incluso hay testimonios antropológicos que describen el horror con el que gente de la China presenció un beso por primera vez, reaccionando como si fuera un acto de canibalismo. Para ser justos, si leemos con detenimiento la descripción que hace Freud del beso, al hablar de actividades sexuales preliminares, pareciera que él también hallaba el beso erótico de mal gusto.

**Desde su aparición en el circuito del arte contemporáneo, en 2006, esta obra ha sido citada –aunque sin dar en ningún momento la referencia ni el crédito de protocolo a Joskowicz– en spots publicitarios televisivos y dos películas narrativas: *Zona Sur* (2009), de Juan Carlos Valdivia, y *Las Bellas Durmientes* (2012), de Marcos Loayza.**

El beso es una de las imágenes más recurrentes en la literatura y la historia del arte. Incluso en la antigüedad solía ser compartido públicamente entre hombres y mujeres, así como entre varones en entornos diplomáticos, ceremoniales, de juramento o acuerdos de paz. En el medievo, el beso se representaba frecuentemente en la mejilla en lugar de en la boca, parcialmente debido al

deseo de retratar los rostros de tal forma que se puedan ver en su totalidad o en un ángulo de tres cuartos. Este beso puede observarse en muchas escenas... mostrando el beso de Judas o el tema de la Anunciación, donde nuevamente no hay duda de que la intención es referirse a un beso real, aunque, para mostrar la mayor parte del rostro como era posible, rara vez se muestra el contacto labio a labio. (Perella, 1969: 79)

En el cine apareció por primera vez en 1896, en una producción de Thomas Edison dirigida por William Heise: *El beso de May Irwin*. En este, una pareja victoriana, con una gran pero brevísima ceremonia preambular que incluye un grandioso acicalamiento de bigote, comparten no uno sino tres besos sucesivos. El corto dura 18 segundos, pero la magnitud épica de esta escena no solamente hizo que fuera denunciada como chocante y obscena:

la Iglesia Católica solicitó su censura, ya que besarse en público estaba penado por ley. Así, Edison tuvo el dudoso honor de agregar otro mérito a su dilatada lista de logros: es considerado, en la actualidad, como el fundador del entretenimiento adulto cinematográfico.

Aunque para los estándares occidentales la escena en cuestión podría considerarse tierna e incluso cómica, un crítico de la época escribió que:

el espectáculo de rumiar prolongadamente labio a labio ya era suficientemente bestial proyectado en tamaño real en el escenario, pero, magnificado a proporciones gigantescas y repetido tres veces seguidas, es absolutamente asqueroso. (s/n, 1896: 240)

El beso y las reacciones pueden parecer graciosos en retrospectiva, cuando ya las nuevas generaciones ni recuerdan lo ocurrido hace dieciséis años, en las premiaciones VMA 2003, cuando Madonna se besó en vivo con Britney Spears y Christina Aguilera, un escándalo montado para elevar los *ratings* del evento. En contraste con el beso de May Irwing, este beso tripartito del VMA es una subversión cómoda, prefabricada, negociada con los atavíos del glamour y la moda y los textos de la celebridad, un síntoma de la cosificación de la experiencia GLBTQIA, una iteración reducida a simulacro y diluida para explotar y ampararse en el goce de la mirada masculina heterosexual, que admite las escenas de sensualidad lésbica en función de su eros y fantasía.

**El beso es una de las imágenes más recurrentes en la literatura y la historia del arte. Incluso en la antigüedad solía ser compartido públicamente entre hombres y mujeres, así como entre varones en entornos diplomáticos, ceremoniales, de juramento o acuerdos de paz.**

### **El momento exquisito**

Un caso específico dentro del arte contemporáneo boliviano permite contrastar el uso de representaciones de sexualidades alternativas sometidas a un discurso de la cosificación con un planteamiento verdaderamente contestatario. Me refiero a *La artista y su musa* (2004), de Valia Carvalho. La obra consta de una serie de seis fotografías en las que Valia se retrata a sí misma como artista y musa en distintas situaciones que, al parecer, se constelan narrativamente, sobre todo gracias a la foto en la que las protagonistas se besan.

Sin embargo, la promesa implícita en el título se desdibuja al confrontarse con los textos que pueblan el conjunto fotográfico, ya que la artista no ofrece muchas pistas sobre los roles que ejercen las protagonistas de la obra. ¿Cuál es la activa? ¿Cuál es la pasiva?

El espectador queda a su suerte si desea determinar su identidad, y debe recurrir a las concepciones y clasificaciones de la estética normativa que se utiliza para distinguir los roles dentro de la ideología binaria masculino/femenino. Así, podría atreverse uno a decir que resulta obvio que la figura de rojo, vestida con una suerte de túnica griega improvisada, es la musa: arquetipo de la mujer pasiva y sumisa, cuyo cuerpo dócil recibe y depende de la mirada del artista, rol tradicionalmente masculino, que connota un rol intelectual.

Así, Edison tuvo el dudoso honor de agregar otro mérito a su dilatada lista de logros: es considerado, en la actualidad, como el fundador del entretenimiento adulto cinematográfico.

Así, por oposición, se puede deducir que la figura que viste los pantalones y la camisa –en realidad, una blusa rosada con volados– encarna este segundo rol, pues es, en cierto modo, *más masculina*. Esta admisión, empero, es precaria, ya que, desde las convenciones occidentales actuales, ambas son igual de femeninas. La foto de dos mujeres sobre un fondo rojo,

donde la supuesta musa mira al costado, hacia la artista, puede servir de evidencia para continuar con esta especulación. Pero el detalle de la blusa incomoda y genera sospecha. Así, una lectura ingenua del conjunto puede llevar a la suposición de que la obra representa la narrativa trillada del artista y la musa, un romance que se inicia en el encuentro de ambos personajes; el enamoramiento de la parte sumisa hacia la activa, la creación de una obra a costa de la vida y/el alma de la musa. Y luego, ¿qué?

Las convenciones narrativas requieren que esta historia acabe en tragedia: preferiblemente la muerte de la víctima del drama, una conclusión catártica en la que se liberen las tensiones acumuladas desde el inicio. Sin embargo, resulta imposible encuadrar –“normalizar”– el conjunto de fotografías dentro del arco narrativo aristotélico. Las fotos no tienen ningún título ni número en que se deban ordenar para crear una narrativa. Sus componentes pueden separarse y recombinarse en 720 permutaciones posibles, y cada uno sostenerse como una obra/texto, separándose del conjunto. No existe catarsis, solo tensión constante. La obra es polimorfa.

Insistir en la naturaleza narrativa de *La artista y su musa* debe conducir a pensar en términos de sexo, género e identidad sexual. La dinámica entre las protagonistas rezuma tensión erótica-afectiva. ¿Es, entonces, lésbica? Tal vez se trata incluso de gemelas: incesto. No obstante, es la misma persona, desdoblada, iterada con variación. ¿Sería más concreto hablar de autoerotismo? Se podría, finalmente, optar por una salida más segura: pensar que el beso, ese *punctum* sobre el cual se articula la dinámica narrativa con la que se puede intentar controlar y canalizar la obra, no es más que eso. Un beso casto.



Asexual. Después de todo, se trata de una fotografía digital manipulada. Pero nuestras lecturas, una vez inscritas, dejan huellas indelebles. Óptese por una lectura erotizada o no, la obra deviene, ineludiblemente, perversa.

## 28 segundos preciosos

En el cine o el arte, un beso es solo un beso –o puede serlo– si compartido por una pareja heterosexual, en cuyo caso tiene la posibilidad de ser casto, inofensivo, banal, un contacto afectuoso e íntimo y, también, claro, una promesa voluptuosa, apasionada, un precursor de lo que vendrá. Este beso se decodifica según el contexto, tomando en cuenta factores como la relación entre los participantes, el público, la duración o la presión ejercida. Sin embargo, no es necesario vivir en la era victoriana para escandalizarse ante un breve pico-teo en los labios.

El beso homosexual, particularmente el que se hace público, difícilmente es percibido como casto o banal, como se puede ver en *Contacto* (2009), de Julio González Sánchez, obra que incluye un performance<sup>11</sup> en el cual el artista se besó en varios espacios públicos de La Paz con doña Andrea, vicepresidenta del sindicato de trabajadoras sexuales cholitas travestis, una mujer trans de la tercera edad, que viste la pollera y mantas tradicionales de la chola paceña en su trabajo y su vida cotidiana. La obra quedó registrada en video. El concepto también fue traducido el mismo día del performance en una serie de fotografías del mismo nombre, aprovechando los diversos medios, reacciones y posibilidades sémicas ofrecidos de cada lenguaje artístico para la iteración del acto de besarse. El performance sirvió para alterar, aunque sea por 28 segundos preciosos, el espacio público, por norma heterosexual. El video proporciona un testimonio valioso de la reacción de las personas que presenciaron el beso. Finalmente, la serie de fotos de gran formato con la que Julio complementa la muestra agrava la provocación y la cristaliza.

**Insistir en la naturaleza narrativa de *La artista y su musa* debe conducir a pensar en términos de sexo, género e identidad sexual. La dinámica entre las protagonistas reza: una tensión erótica-afectiva. ¿Es, entonces, lésbica? Tal vez se trata incluso de gemelas: incesto. No obstante, es la misma persona, desdoblada, iterada con variación. ¿Sería más concreto hablar de autoerotismo?**

**Valia Carvalho**, de la serie  
*La artista y su musa*, 2004,  
fotografía digital







Las fotos se pueden componer con perfección dentro de una narrativa convencional: acercamiento preliminar, contacto y culminación del acto. Sin embargo, una pieza de la serie, la más incómoda quizá, es la que más se queda con el espectador, aquella en la que los dos sujetos miran a cámara y, como Carvalho antes que ellos, despliegan juntos el pleno poder de su mirada, en oposición abierta o complicidad expresa con la audiencia.

¿Qué tipo de beso confrontamos? Si tomamos en cuenta el contexto, el cuerpo desnudo y la ambientación –una habitación privada– no podemos decir, de forma alguna, que es un beso sin carga erótica. La inquietud puede incrementarse si consideramos que, por muy íntimo que haya sido el entorno en el que se cometió este acto, se hizo con la intención de exponerse en un espacio público y sentar prueba documental de que ocurrió, por lo cual no puede sino ser un acto público, que carga y recontextualiza el entorno en que se expone. La obra da el golpe de gracia al obligarnos a pensar el beso desde las siguientes categorías:

Si nos valemos de la lógica más estricta, nos hallamos, queramos o no, ante un beso heterosexual, pues fue compartido entre una mujer y un varón, a pesar de que ella no es cisgénero, y él no es no heterosexual. Sus orígenes sociales, étnicos, edades y oficios dispares no deberían ser categorías de juicio. Sin embargo lo son.

Laboral	Sexo asignado al nacer	Etaria	Social	Identidad sexual	Orientación sexual	Étnica
Artista	Varón	Joven	Media	Hombre cis	Gay	Mestizo aimara
Trabajadora sexual	Varón	Tercera edad	Popular	Mujer Trans	Heterosexual	Mestizo aimara

Si nos valemos de la lógica más estricta, nos hallamos, queramos o no, ante un beso heterosexual, pues fue compartido entre una mujer y un varón, a pesar de que ella no es cisgénero, y él no es no heterosexual. Sus orígenes sociales, étnicos, edades y oficios dispares no deberían ser categorías de juicio. Sin embargo lo son, como lo demuestra el video de la obra, ya que el cuerpo desnudo de González, homotextualizado por admisión pública, al verbalizar su orientación sexual desde una obra que construye en continui-



dad con su vida personal, también resulta envuelto por el texto que la mujer trans de pollera trae con ella, así como por el del espacio de exhibición y por el de la subjetividad del espectador.

*Play it again, Sam. Play it again.*

Julio González, *Contacto*,  
2010, fotografía digital



Otro de los riesgos que implica pensar el arte queer es que, para pertenecer a esta categoría, es necesario exponer la intimidad del artista, a veces contra su voluntad. Lo cual resultaría contraproducente si él o ella viven en un contexto donde el imaginario todavía responde a actitudes sociales y religiosas patriarcales anacrónicas, agravadas por un legado político totalitario. Un caso claro de esto fue lo ocurrido a raíz de la muestra *Rey de Reyes*, de Alfredo Müller, realizada en la Casa de la Cultura de Santa Cruz el año 2000, cuando el artista fue físicamente perseguido por un grupo de personas –que incluía a las “damas” cruceñas, el clero y buena parte de la población de la ciudad– a causa de sus cuadros: representaciones de escenas de la Última Cena, uno de los cuales mostraba a Jesús crucificado desnudo, y otro donde este y Judas se acercaban para darse un beso en la boca.

Un incidente similar, en el que las sensibilidades heteronormativas fueron heridas, ocurrió a causa de la exhibición *Hombres*, organizada por la Fundación Igualdad LGBT en julio de 2010, y presentada con el texto siguiente:

HOMBRES –siete artistas, siete miradas– evita los clichés, las consabidas recetas. Al contrario, nos confronta con nuevas posibilidades estéticas, artísticas y eróticas (algunas de ellas tiernamente apelativas, otras perturbadoras, pero todas provocativas) en torno al hombre visto por el hombre.

HOMBRES –siete artistas, siete miradas– invita al público a reevaluar el cuerpo masculino en tanto objeto estético y, a tiempo de cuestionar nuestras ideas y emociones al respecto, pretende una sensibilización del observador. Como dijo Julio Cortázar, lograr el “ablandamiento de las asperezas”.

HOMBRES –siete artistas, siete miradas– evidencia también el objetivo de hacernos pensar, permitir nuevas percepciones y cogniciones acerca de la construcción de lo masculino y la estereotipificación de la masculinidad. Pero dicho enriquecimiento de nuestra percepción y comprensión de lo masculino funciona más a partir de la sensibilidad y en la inteligencia emocional que a partir de opiniones predefinidas o prejuiciosas. (Valcárcel, 2019)

**Las secuelas de la controversia dejaron una profunda huella en los participantes, así como en la comunidad GLBTQIA, heridas que no solo permanecen inexploradas, sino también vigentes, a pesar de que constituye uno de los mayores y más documentados casos de censura y homofobia institucionalizada en Bolivia.**

La exhibición reunió obras de artistas reconocidos –Alfredo Müller, Roberto Valcárcel, Rodrigo Bellott, Galo Coca, Óscar Barbery, Bluebox y Julio González– en el espacio de arte Manzana Uno, en Santa Cruz, en una muestra anunciada como “una inquietante pero irresistible atracción” (El Día, 2010). La inclusión voluntaria del adjetivo *inquietante* en la invitación oficial explicita la naturaleza ansiógena de la muestra, y a la luz de los eventos, se puede entender como un intento anticipativo por aplacar cualquier posible ofensa a las sensibilidades de la población o, tal vez, por justificar una reacción anticipadamente. El espacio Manzana Uno prohibió el ingreso de menores de edad y condicionó el acceso a la presentación de documentos de identidad, confiriendo a la muestra, de acuerdo con un testimonio directo obtenido para esta investigación, el aire de “un espacio traumatizado”. Resulta poco probable que se hubiera tenido que valer de una estrategia similar si la exhibición se hubiera dedicado a mostrar desnudos femeninos.

Desafortunadamente, el texto obró como una suerte de profecía autorrealizada. No se esperó ninguna reacción de la audiencia, pues intervino la Defensoría del Menor y obligó a retirar tres obras, una de Julio González, *El triunfo de lo inesperado*, y dos de Óscar Barbery, *Sustento* y una obra sin título.

Las secuelas de la controversia dejaron una profunda huella en los participantes, así como en la comunidad GLBTQIA, heridas que no solo permanecen inexploradas, sino también vigentes, a pesar de que constituye uno de los ma-

**El espacio Manzana Uno prohibió el ingreso de menores de edad y condicionó el acceso a la presentación de documentos de identidad, confiriendo a la muestra, de acuerdo con un testimonio directo obtenido para esta investigación, el aire de “un espacio traumatizado”.**

yores y más documentados casos de censura y homofobia institucionalizada en Bolivia. Evidencia de esto es que nunca más se volvió a organizar una exposición similar. Pero la Manzana Uno despliega la bandera GLBTQIA en ocasión del desfile anual del Orgullo. Un estudio minucioso desde la recuperación documental y la memoria oral de las partes involu-

cradas resultará valioso para exponer los discursos falaces de la homofobia y gestar una consciencia opositoral compartida entre la comunidad y sus aliados, con miras a recuperar espacios de expresión y representación.

### La narrativa masculina

*Sustento*, de Óscar Barbery, muestra dos muchachos jóvenes en un patio, iluminados por una luz dorada sobre un fondo nocturno. Uno de ellos, con un esfuerzo visible, sostiene en sus brazos al otro, su hermano. Los ojos y

la configuración de los rostros delatan el parentesco. El tono canela de la piel de ambos demuestra que están acostumbrados a jugar al aire libre y al calor. La forma en que se aferran entre sí también revela la complicidad de los compañeros de juego. Ambos confrontan a la cámara, sin reservas ni miedo. La foto captura un instante tierno y fraternal, y adquiere, gracias a la magistral iluminación, un aire de profunda nostalgia.

La candidez de las expresiones de los jóvenes, así como la de su lenguaje corporal, entra en franco contraste con el díptico *Amarillo*, donde se ve a dos obreros fornidos sentados en una cantera oscura e interpelando a cámara con recelo. Usan ropa de trabajo: botas y cascos de seguridad, pantalones de lona gruesa. La curva de los hombros y los bíceps del hombre de la foto izquierda delatan masa muscular real y no cosmética, construida a lo largo de años de trabajo físico y no mediante el banal entrenamiento diario en el gimnasio.



**Óscar Barbery,**  
 "Sustento",  
 de la serie  
*El patio, posturas  
 para no caer*, 2009,  
 fotografía digital

Las fotografías fueron tomadas en el mismo lugar, con la misma silla y con el mismo tratamiento estético tenebrista para crear un montaje de dos sujetos dispares; aunque ambos se encuentran en el mismo espacio, se hallan aislados entre sí.





Óscar Barbery, ST, de la serie *El patio, posturas para no caer*, 2009, fotografía digital

En la distancia entre *Sustento* y *Amarillo*, se extiende la narrativa masculina tradicional, en la que se pierde la libertad edénica de la niñez en favor de la acumulación sistemática de símbolos y emblemas de hombría; el cuerpo maleable, andrógino, se hace concreto, rígido, y se apuntala abrumándolo de discursos; la vulnerabilidad y la dependencia infantil deben ser reemplazadas por la fortaleza y autonomía del adulto; el juego y los compañeros se dejan atrás en favor de la profesión productiva y los colegas de trabajo. Las fotografías, por sí solas, son obras objetivas, documentales, que registran la naturaleza compleja e inestable de la masculinidad y sus hitos. El tratamiento estético es sobrio, incluso académico, y carecen de todo tipo de carga sexual, salvo la que proyecta una mirada susceptible a la malicia.

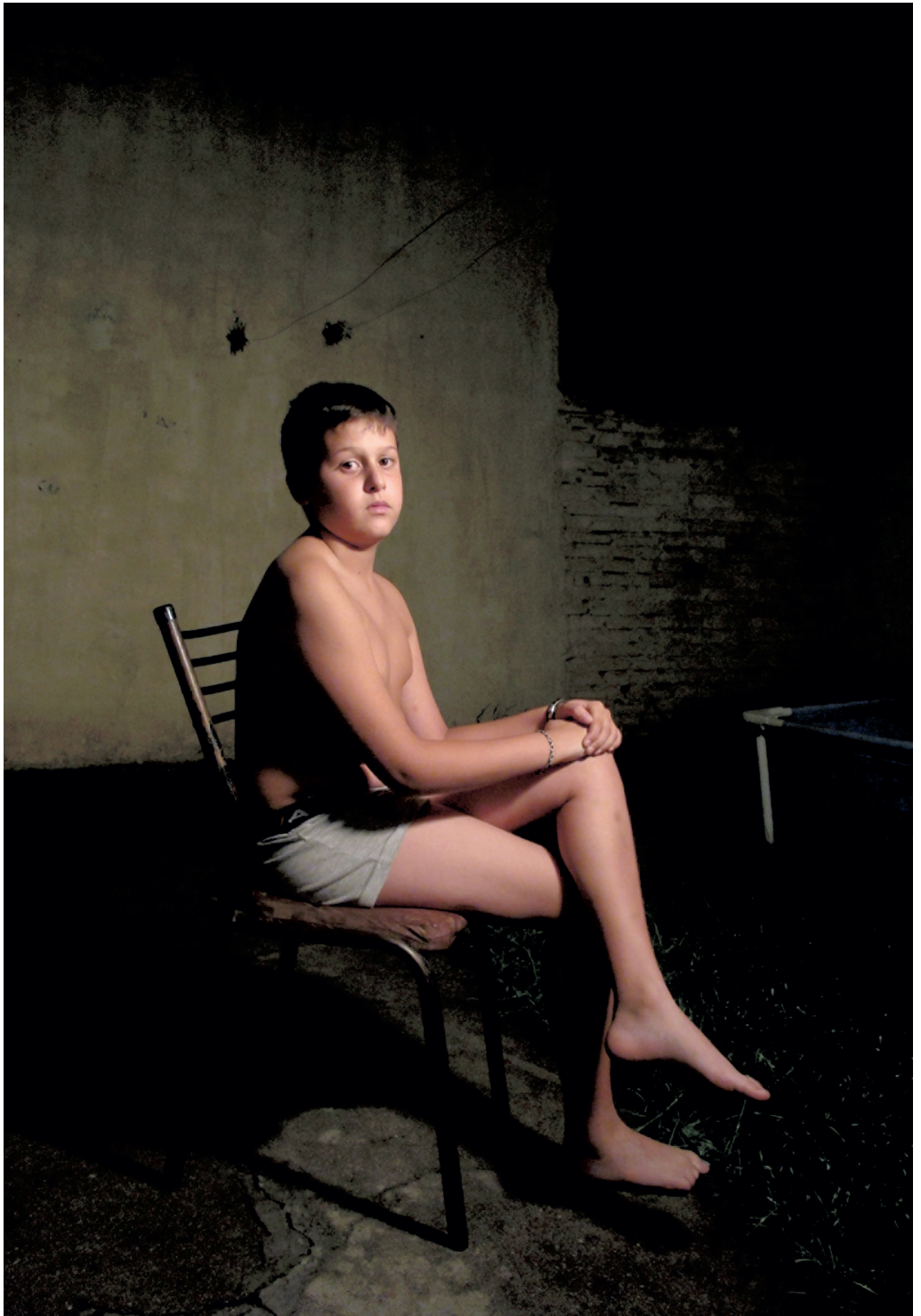
*Sin título* es, quizás, personalmente, la obra que me es más difícil confrontar. El retratado se entrega de lleno a la cámara, sin preocuparse por posar ni aparentar virilidad ni conformarse a las expectativas de nadie. Se sienta cómodamente en la silla, sin importarle las imperfecciones naturales de su cuerpo joven.

El retrato desborda soledad: la mía. No lo conozco, pero ese niño soy yo, acosado por los demás en el patio de escuela a pesar de su tamaño, siempre el último en ser elegido a la hora de jugar, aquel que tuvo que aprender a defenderse con algo más que puños y, por ello, optó por refugiarse en la biblioteca, un lugar que cambió su vida.

Me resulta imposible mirar este retrato y elaborar un discurso impersonal sobre la estética o la pericia técnica del fotógrafo, ni buscar a un autor que me ayude a leerla. Y a pesar de ser yo el adulto, siento que la mirada de este niño en su silla, tan seguro de sí mismo a pesar de la soledad circundante, de su vulnerabilidad manifiesta, es la que me ofrece consuelo.

Aquí está el niño que alguna vez fui, aquel que creció en la dictadura mirando películas para gente grande, que se transformaba, durante momentos fugaces, cuando no había nadie a su alrededor, en la estrella más glamorosa del KitKatKlub de Berlín, la sensación internacional, Fräulein Sally Bowles, de *Cabaret*, aquella que lanzaba patadas acrobáticas al aire y le cantaba a un público imaginario que se deshacía en aplausos cuando ella, al final de su número, se desplomaba sobre la silla, instantes antes de caer el telón.

**El cuerpo maleable, andrógino, se hace concreto, rígido, y se apuntala abrumándolo de discursos; la vulnerabilidad y la dependencia infantil deben ser reemplazadas por la fortaleza y autonomía del adulto; el juego y los compañeros se dejan atrás en favor de la profesión productiva y los colegas de trabajo.**





Alison, J. "Beyond the Narrative Arc". *The Paris Review*, 27 de marzo de 2019.

Recuperado el 25 de abril de 2019, de: <https://www.theparisreview.org>

Anónimo. "'Hombres': exposición de arte en la Manzana Uno". *El Día*, 7 de julio de 2010. Recuperado el 6 de mayo de 2019, de

[https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=397&pla=3&id\\_articulo=37149](https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=397&pla=3&id_articulo=37149)

Anónimo. "Caporales: Una danza sensual". *La Patria*, 1 de marzo de 2014.

Recuperado el 13 de junio de 2019, de <http://lapatriaenlinea.com/?nota=174805>

Barthes, R. *El placer del texto y Lección inaugural*. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973).

Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (London-New York: Routledge, 1990).

----- . *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of 'Sex'*. (New York: Routledge, 1993).

----- . *Excitable Speech: A politics of the performative*. (New York: Routledge, 1997).

Caputi, M. "National Identity in Contemporary Theory". *Political Psychology*, 17(4), 1996, 683-694. doi:10.2307/3792133

Derrida, J. *Limited Inc*. (Evanston: Northwestern University Press, 1988).

Ellenzewig, A. *The Homoerotic Photograph*. (New York: Columbia University Press, 1992).

Foucault, M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. (New York: Vintage Books, 1983).

----- . *El orden del discurso*. Trad. A. G. Troyano. (Buenos Aires: Tusquets, 1992).

Goldstein, R. "The hate that makes men straight". *Village Voice* , 32, 1998.

Hanke, T. *Descripción del Perú*. 1901. Recuperado el 13 de 06 de 2019, de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/descripcion-del-peru/html/ff3e7032-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_5.html#l\\_8\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/descripcion-del-peru/html/ff3e7032-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#l_8_)

hooks, b. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectator". En: A. Jones, *The Feminism and Visual Reader*. (New York: Routledge, 2003), 94-105.

Joskowicz, C. "Music to Watch Dead Girls By (2006)". *Claudia Joskowicz*, página web de la artista. Obtenido el 6 de Junio de 2019 de <http://joskowicz.com/en/music-to-watch-dead-girls-by/>

Kuga, M. "From Joan of Arc to Murray Hill, Drag Kings have Redefined Queer Culture".

- GQ, 2019. Obtenido de <https://www.gq.com/story/drag-kings-sasha-velour-roundtable>
- Moreira, C. A. "Movimiento gay se muestra en la danza". *Página Siete*, 13 de septiembre de 2013. Recuperado el 15 de junio de 2019, de <https://www.paginasiete.bo/sociedad/2013/9/23/movimiento-muestra-danza-1115.html>
- Mulvey, L. Introducción. En *Visual and Other Pleasures*. (New York: Palgrave, 1989), 7-15.
- , "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and other pleasures*. (New York: Palgrave, 1989), 14-26.
- Perchuk, A. "Pollock and Postwar Masculinity". En: A. Perchuck, & H. Posner (Edits.), *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. (Cambridge, Massachusetts: the MIT Press, 1995), 31-42.
- Phelps, J. "Judith Butler on Performativity and Performance". *CounterPulse.Org*, 18 de septiembre de 2017. Recuperado el 1º de julio de 2019, de <http://counterpulse.org/judith-butler-gender-performativity/>
- Quong, S. "Queerness, Cyborgs, and Cephalopods: An Interview with Franny Choi". *The Paris Review*, 2019. Recuperado el 26 de junio de 2019, de <https://www.theparisreview.org/blog/2019/05/21/queerness-cyborgs-and-cephalopods-an-interview-with-franny-choi/>
- Sandoval, C. *Methodology of the Oppressed*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).
- Sartre, J. P. *The Psychology of Imagination*. Trans. Bernard Frechtman. (New York: Washington Square Press, 1966).
- Selden, N. *La teoría literaria contemporánea*. (Barcelona: Ariel, 1987).
- Sontag, S. "Notes on Camp". En F. Cleto (ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002), 53-65.
- Taylor, C. "Foucault and Familial Power". *Hypatia*, 27 (1), 2012: 201-218.
- Valcárcel, R. "Hombres. Siete artistas. Siete miradas". *Manzana 1 Espacio de Arte*, Santa Cruz de la Sierra, 6 de Mayo de 2019. Obtenido de <http://manzanauno.org.bo>:  
<http://manzanauno.org.bo/es/pasadas/2010/hombres-siete-artistas-siete-miradas/>
- VandenBos, G. (ed.). *APA Dictionary of Psychology*. (Washington DC: American Psychological Association, 2007).



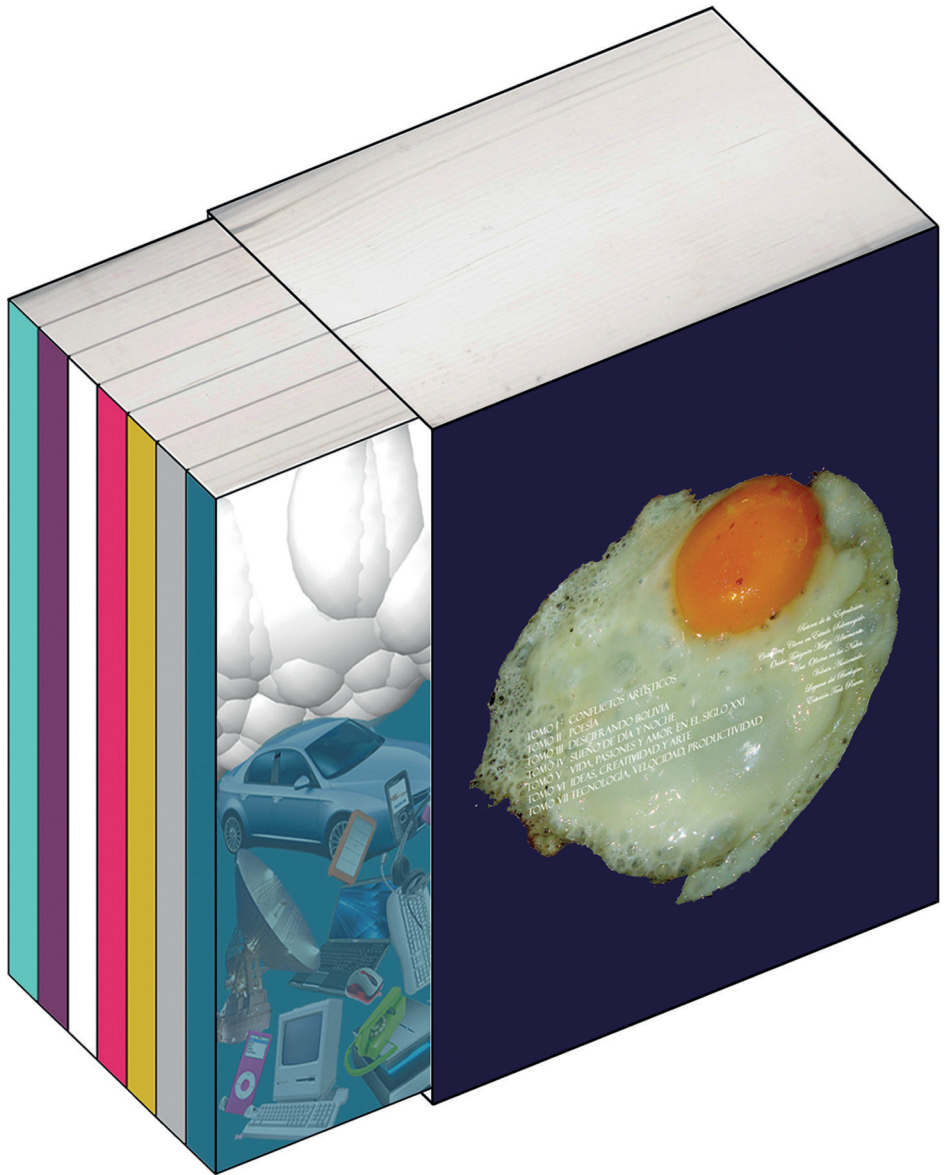
# Expedición a la Isla Clara of Understanding: Mi lugar en el mundo y oficina en el siglo XXI

*Narda Alvarado*

Sumergida en los océanos de información producidos en estos tiempos globalizados, vi la necesidad de mantener “mi lugar en el mundo” a flote. Es así que creé una isla imaginaria cuya geografía conceptual abarca los territorios o temas que me interesan entender, causan curiosidad o me preocupan como ser humano del siglo XXI, como investigadora, artista y mujer. Además, como miembro de una sociedad —la boliviana— cuya cultura puede entenderse como moderna y no-moderna, y occidental y no-occidental, a la vez. La isla me permite desarrollar un cuerpo de pensamiento y trabajo (obra) que incluye perspectivas artísticas, científicas, feministas, espirituales y filosóficas acerca de diversos aspectos de la vida contemporánea. Todo esto basándome en una metodología cuya finalidad consiste en vivir la vida para entender el mundo, siendo ésta, sus tiempos y sus modos, los que gobiernan sobre mi producción artística, y en la que el arte no es más que un instrumento.

En este libro se publican por primera vez algunos materiales del proyecto, iniciado en 2103: diseño gráfico general, tapas y contratapas de los siete volúmenes, instrucciones de uso, una imagen-mapa y uno de los textos del volumen dos.



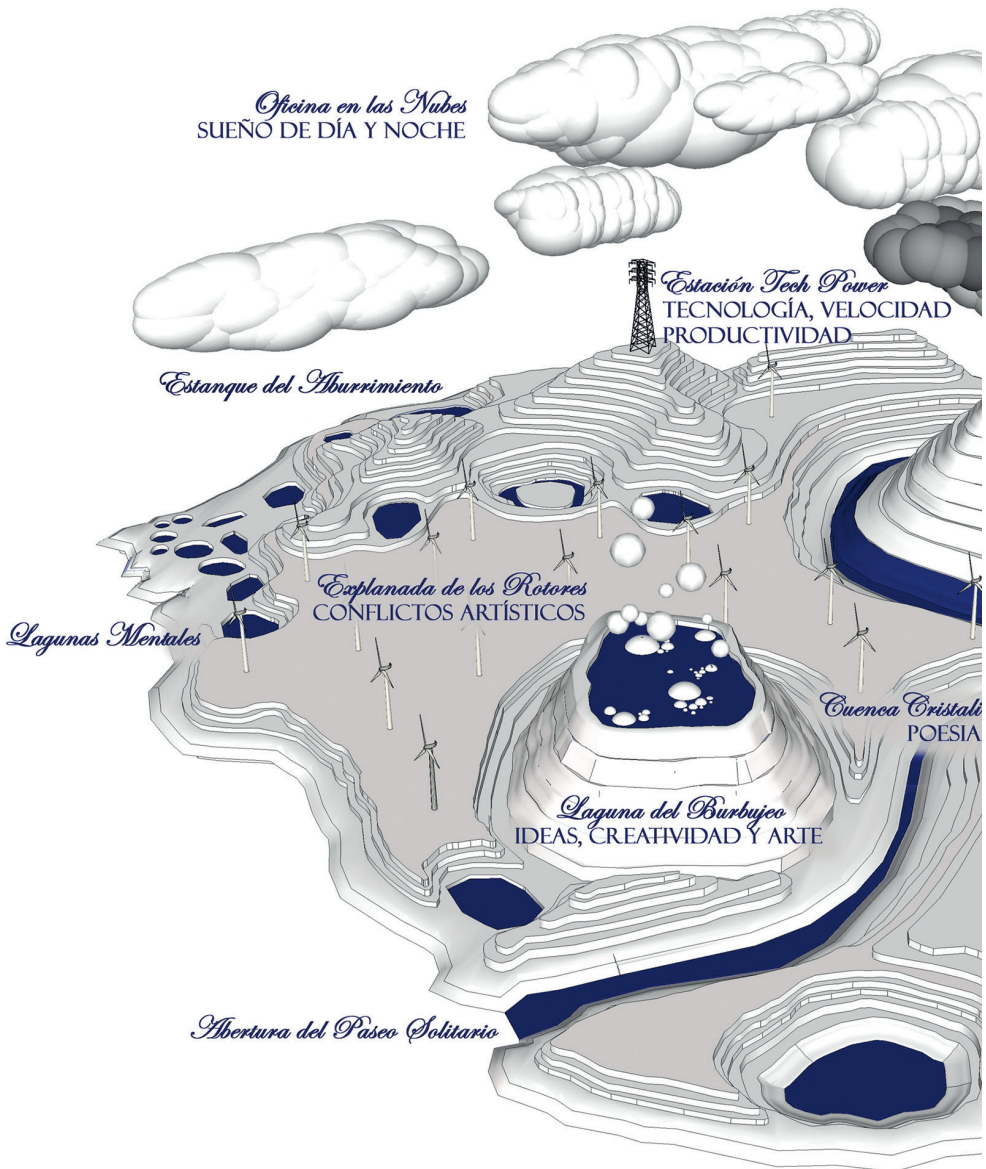




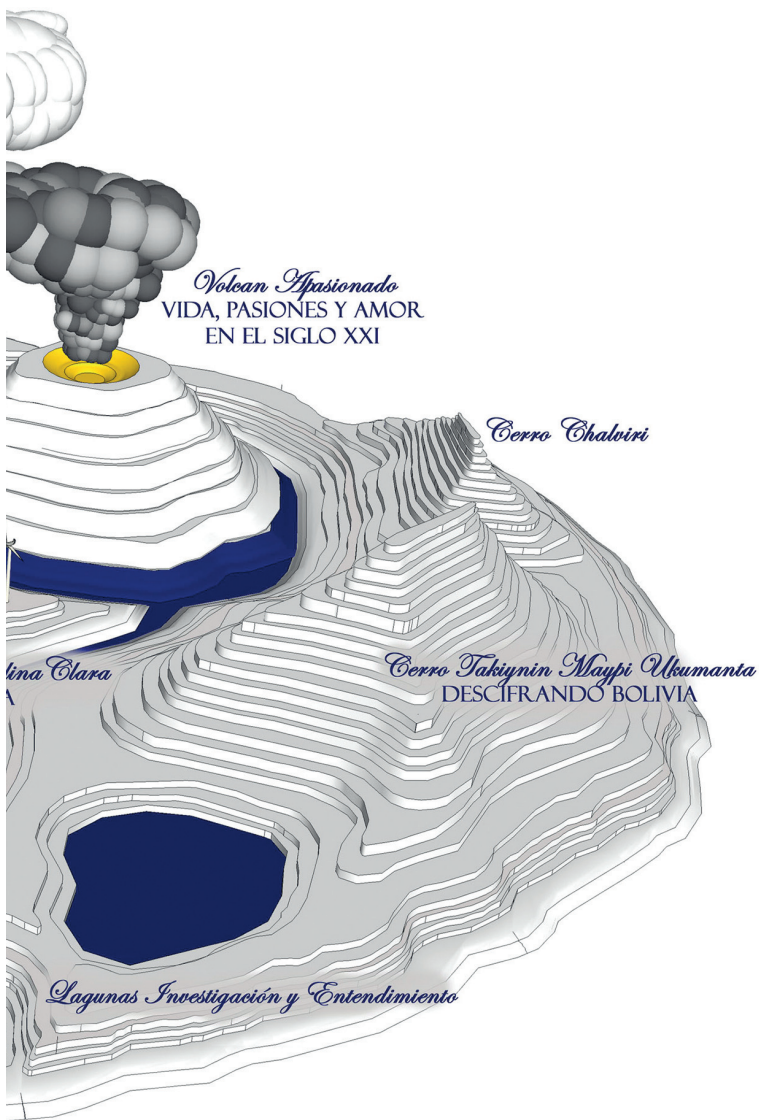




## GEOGRAFÍA CONCEPTUAL ISLA



# CLARA OF UNDERSTANDING

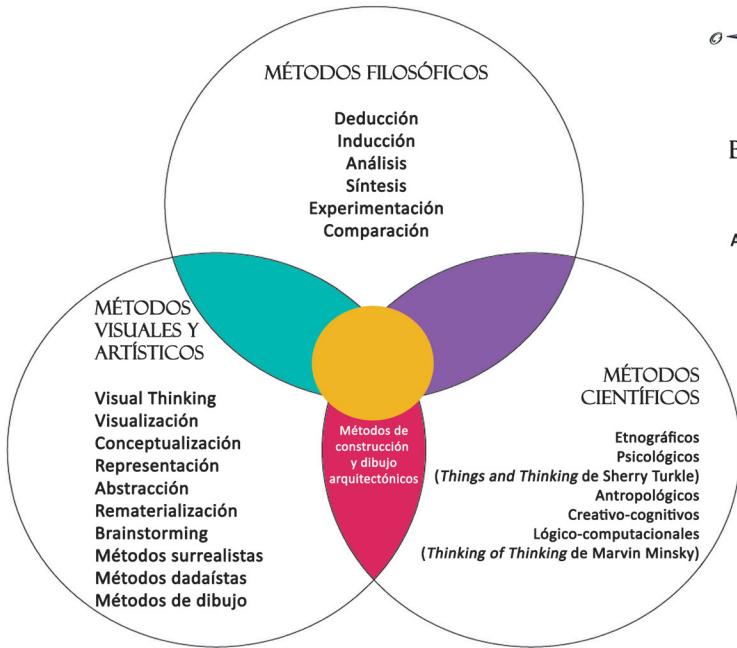


*Océano de Información, Conocimiento y Tecnologías*



# HERRAMIENTAS PARA LA EXPEDICIÓN

## A. METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN



## B. BRÚJULA

Intuición  
Introspección  
Autoexploración  
Subjetividad

## C. REFERENCIAS DEL ARTE

Dadaísmo, surrealismo, futurismo, romanticismo alemán, arte conceptual, conceptualismo, arte colonial y precolombino, Conceptual Romanticism.

## D. TEORÍAS Y CONOCIMIENTOS

Filosofía de la mente, del amor, del arte, de la creatividad, del aprendizaje, de la ciencia y del aburrimiento. Fenomenología. Teorías de Creative Cognition. Computer Science. Feminismo. Descolonización. Espiritualidad (andina y otras). Budismo. Homo Aestheticus (Ellen Disenayake).

## E. FORMATOS, MEDIOS ARTÍSTICOS Y NO ARTÍSTICOS.

Dibujo a mano y digital, video, acción, objeto, música, sonido, instalación, rituales, fiestas, video juegos, fotografía, intervención, animación, cocina, tejido, peinado, ropa, Internet, medios de comunicación y de transporte, talleres, presentaciones, charlas, viajes, paseos, residencias.

## F. VISUALES

Metáforas, diagramas, visualizaciones, gráficos, planos, imágenes, postales, collage, láminas, recortes, ilustraciones, diseño.

## G. TEXTUALES

Libros, ensayos, artículos, textos, poemas, citas, listas, entrevistas, tesis, canciones, palabras, conversaciones, recetas.

## H. CONCEPTOS IMPORTANTES

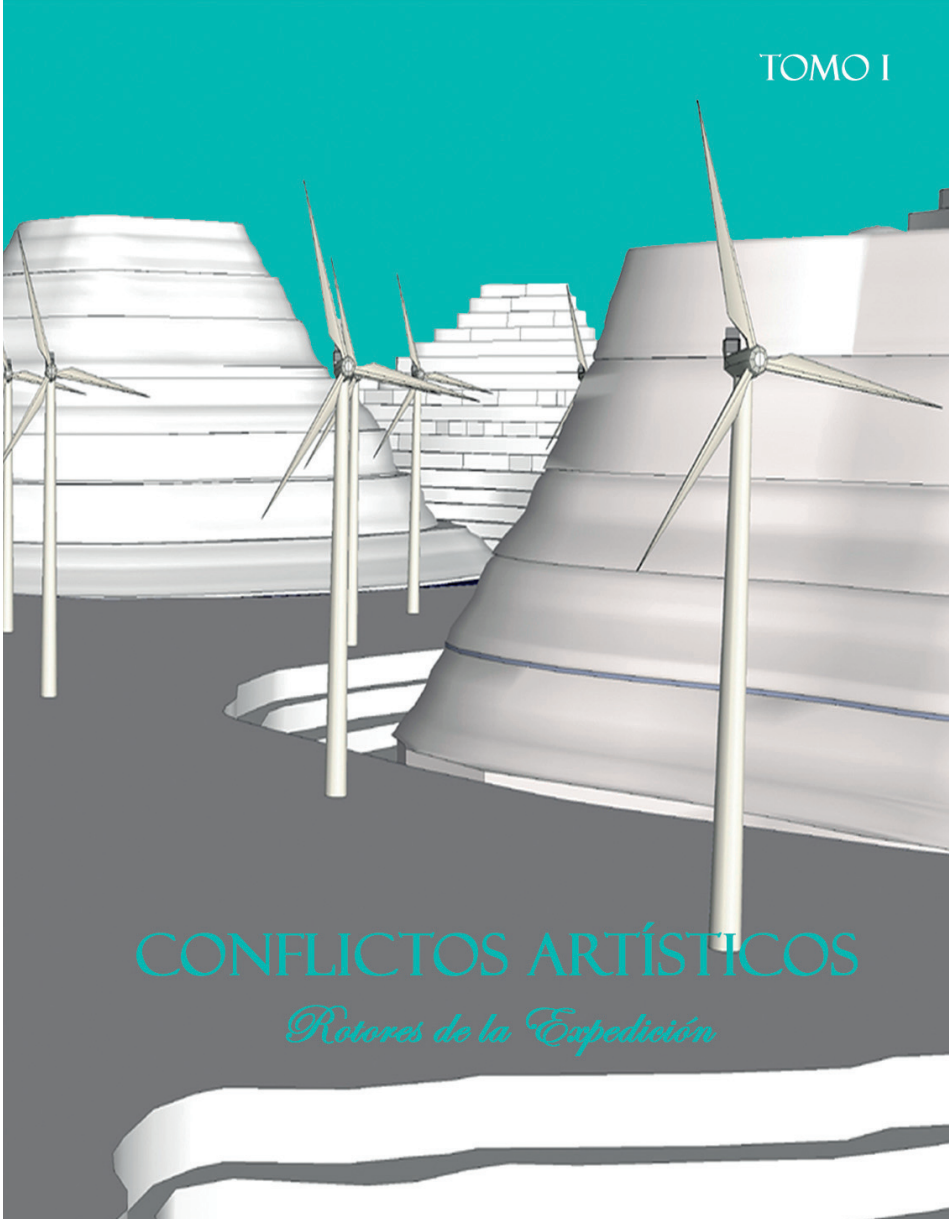
VIVIR, explorar, entender, investigar, aprender, experimentar, traducir, amar, meditar, construir. Contradicción, absurdo, conflicto, cuestionamiento. Imaginación, fantasía, ficción, creatividad, realidades, sincronicidad, *radical transparency*.



TOMO I

# CONFLICTOS ARTÍSTICOS

*Rotores de la Expedición*



## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN.** Un Conflicto es un Motor Poderoso.

**METODOLOGÍA**

**CAPÍTULOS**

**A Cuestiones del arte**

- Arte: producto integral del ser.
- ¿Qué arte hacer en el siglo XXI?
- ¿Existe lo universal?
- Arte, “arte”, arte contemporáneo y “arte contemporáneo” (2017).

**B Tribulaciones acerca de la práctica artística**

- Vivir como metodología artística (2013 - presente).
- Fascinación y aburrimiento, dos caras de una misma moneda.
- Filosofía de la búsqueda, no todos los que buscan están perdidos (2004 - presente).

**C Batallas a librar y campañas libradas (imágenes y texto)**

- Artista vs. institución del arte y mundo del arte.
- Arte efectivista vs. arte libre y necesario.
- ¿Producir obras de arte o hacer arte?

**D Cosas del artista**

- Propuesta de un modelo de artista para el siglo XXI.
- Mi familia espiritual: árbol genealógico y ejercicios.
- El problema del *subject matter*: ¿de qué trata mi trabajo?

**CONCLUSIONES:** El futuro de mi práctica y nuevos retos.

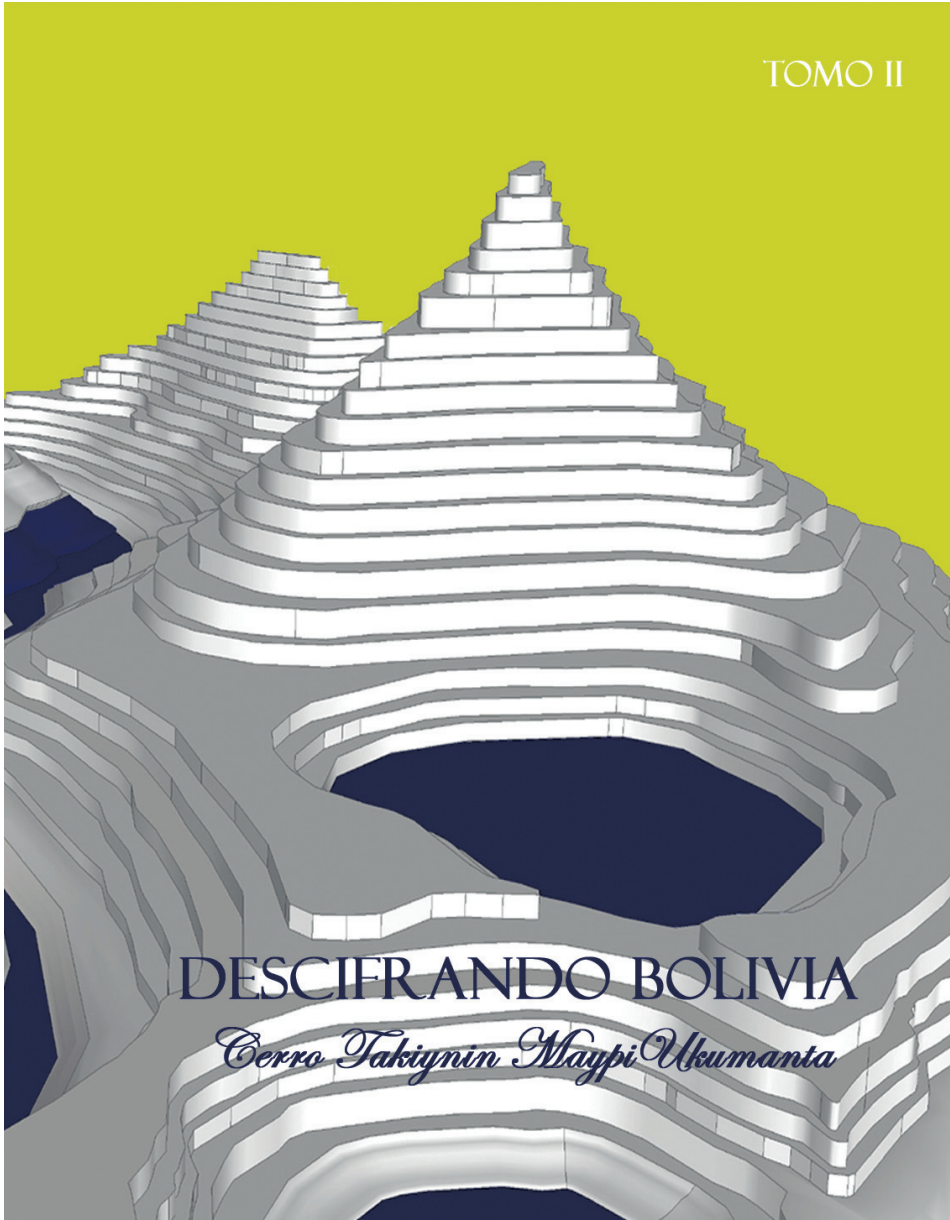
**MÚSICA:** Sugerencia de música o sonido para acompañar la experiencia de este libro.

**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**

TOMO II

DESCIFRANDO BOLIVIA

*Cerro Takiynin Maypi Ukumanta*



## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN.** “El Cerro que Canta desde lo más Hondo” (Traducción del título en quechua).

### **METODOLOGÍA**

#### **CAPÍTULOS**

##### **A Cultura**

- El boliviano olvida el futuro, el pasado está presente: “El Espíritu de las Cosas que Vendrán”, un ejercicio-proyecto de investigación para pensar el futuro (2015 - presente).
- Marchas, protestas y bloqueos: el pan duro de cada día (seguimiento con calendario).

##### **B El arte en Bolivia (2013-presente)**

- ¿Qué es arte para lxs bolivianxs? ¿Qué arte funciona aquí?
- Institucionalización de la fiesta para discutir el arte de Bolivia (2015-presente).
- Planteamiento del modelo de artista útil para la sociedad boliviana.
- “Autocuestionamiento”, autoentrevista en torno a mi relación con el arte y su institución, dentro y fuera de Bolivia (2019).

##### **C Bolivia y el mundo occidental**

- Descolonización y poscolonialismo: ¿qué entiendo?
- España: la relación con el pariente incómodo que hay que superar.
- Las dificultades (o imposibilidad) de explicar Bolivia afuera.
- El mundo occidental para una *cosmopolita*\*.

##### **D Naturaleza y belleza del territorio boliviano**

- La Chiquitanía y nuestra Amazonía (me) arden.

##### **E Mi casa**

- Imaginarios de mi familia materna:
  - a) Proyecto de investigación “Potosí: Magnánima Olvidada” (2017-presente).
  - b) Las fincas de Potosí: Chaviri, La Oroya, Juruna y Tapipaya.
- El trópico boliviano en la sangre de mi familia paterna.

### **CONCLUSIONES**

**MÚSICA:** Sugerencia de música o sonido para acompañar la experiencia de este libro.

### **BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**

\* Rodrigo Bellot.

TOMO II

POESIA

*Cristalina Clara en Estado Sobrecogido.*





## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN.** Un manantial en los desiertos de la realidad

**METODOLOGÍAS**

**CAPÍTULOS**

### **A Poesía**

- Poesía: un statement de belleza, claridad y precisión.
- La palabra: materia de la poesía.
- Tratar de hacer de la vida poesía y hacer poesía con la vida.
- La poesía despierta un territorio dormido en mi cabeza.

### **B Poetas**

- Poeta: paradigma de ser humano sensible que la sociedad necesita. Ayrton Senna, el poeta de la velocidad (2012-presente).
- Siguiendo a poetas por tierra, vientos y mar: Fernando Pessoa, Vicente Huidobro, Armando Uribe, Vinicius de Moraes, Emily Dickinson y Edmundo Camargo.
- M de Medianoche: recorrido nocturno en micro x las calles de los poetas (2016).
- ¿Cómo viven el amor los poetas?
- Decepción inesperada: encuentro con un poeta narcisista (2015).

### **C Música y músicos**

- La música flota por el aire y llega hasta las esquinas más recónditas.
- El arte visual de la música: videoclips, tapas, conciertos y el "look" de los músicos.
- Viajes a la voz de espíritus poderosos: músicos poetas (2013-presente).

**CONCLUSIONES**

**MÚSICA:** Sugerencia de música o sonido para acompañar la experiencia de este libro.

**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**





TOMO IV

SUEÑO DE DÍA Y NOCHE

*Oficina en las Nubes*

## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN.** Los Sueños son los Recreos de la Mente.

### **METODOLOGÍA**

### **CAPÍTULOS**

#### **A Referencias a estudiar**

- Cita con los grandes soñadores, esos señores del surrealismo.
- Los sueños despiertos de Fernando Pessoa.
- *The Dreaming Brain*, de Allan Hobson.

#### **B Sueño de Día**

- Daydreaming Schedule.
- Sueños escapistas: nubes que rozan las palmeras de la mente.
- Imágenes de ensueño desde el avión: nubes y más nubes (2008-presente).
- Taller de pensamiento artístico-filosófico "Atrapa Nubes" (2013-2017).
- Manual de viaje "Para Soñar Despiertos con las Nubes" (2013-presente).

#### **C Sueños de Noche**

- My Dreaming C.V.
- Cabalgata sobre la almohada: imágenes, metáforas y abstracciones de sueños.
- Paseo virtual de investigación por *Dreambank.net*

#### **D Dormir**

- Casos de estudio del *Síndrome de Bella Durmiente* (cuando la gente se queda dormida en pleno día).
- La necesidad biológica de dormir: no duermo mucho, sólo duermo lento.
- Sonámbulos, insomnes y pájaros nocturnos.
- ¿Cómo hacer arte mientras duermo? [ejercicios y ejemplos] (2011).

### **CONCLUSIONES**

**MÚSICA:** Sugerencia de música o sonido para acompañar la experiencia de este libro.

### **BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**



TOMO V

VIDA, PASIONES  
Y AMOR EN EL SIGLO XXI

*Volcán Apastolado*

## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN.** The Story of My Life.

**METODOLOGÍA**

**CAPÍTULOS**

### **A Varios vida**

- La anarquía de lo insignificante: los pequeños gestos del diario vivir.
- Asunto pendiente con la iglesia católica: mi excomuni3n (2008-presente).
- Sincronicidad, budismo y espiritualidad (2018-presente).
- Fascinada por el universo, los planetas, las estrellas, los astronautas y los viajes espaciales.
- Investigando mi identidad por dentro y por fuera:
  - a) navegante, marinera y albatros;
  - b) mi apariencia: peinado, vestimenta y accesorios.
- Buscando coleccionistas de tapacoronas.

### **B Pasiones**

#### **F3rmula 1**

- Ensayo filos3fico "El Valor Axiol3gico de Ganar en la F3rmula 1: ¿gloria, heroismo, triunfalismo o caballerosidad?" (2014).
- Ejercicio fenomenol3gico: ¿qu3 se siente ser un *racing driver*?

### **C Amor en el Siglo XXI**

- ¿Qu3 implica ser mujer en el siglo XXI?: desaf3os y vida diaria.
- ¿Qu3 clase de feminista soy? ¿A qu3 feminismo me adscribo?
- ¿C3mo reinventar(se en) el amor a partir de una desilusi3n? (2015-2018).
- Proyecto de investigaci3n "Arquitectura del Amor 1.0" (2019).
- Alquimia para el amor: p3cimas, rituales y recetas.

**CONCLUSIONES**

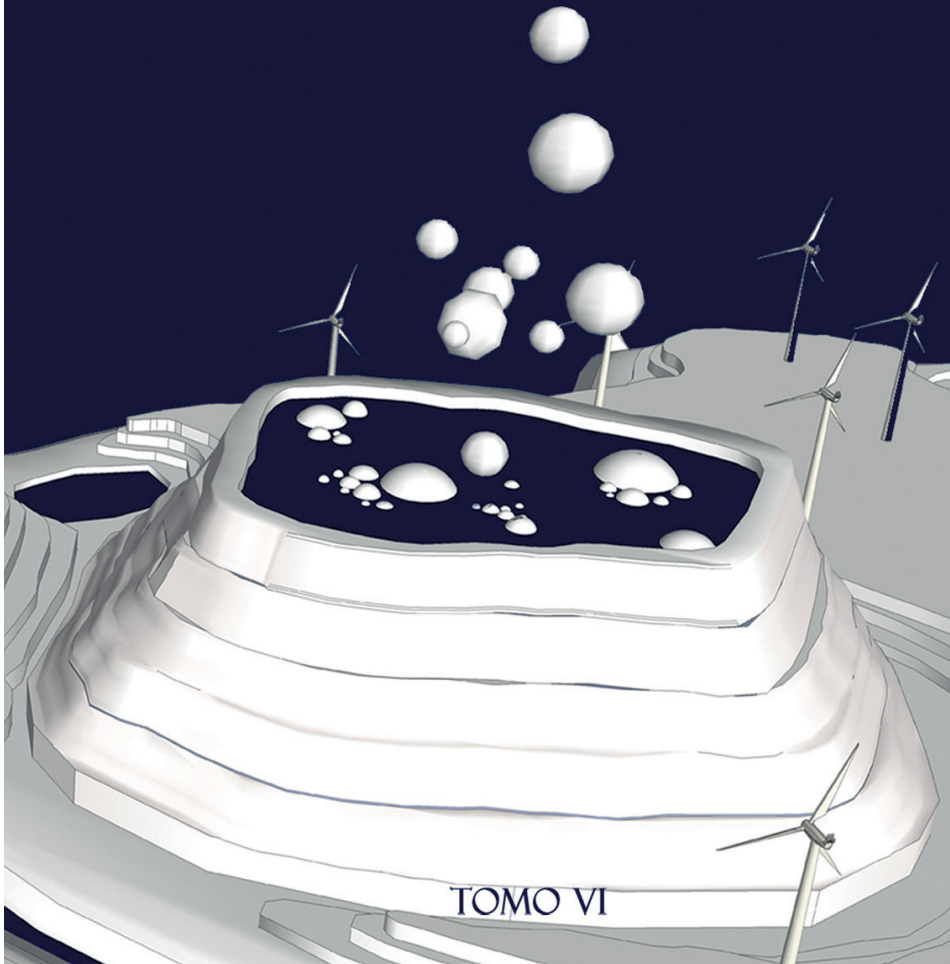
**MÚSICA:** Sugerencia de m3sica o sonido para acompa1ar la experiencia de este libro.

**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**



# IDEAS, CREATIVIDAD Y ARTE

*Cuando el Cerebro Burbujea*



## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN.** Ideas, una Constante en mi Práctica.

**METODOLOGÍA**

**CAPÍTULOS**

### **A Ideas**

- Teoría especulativa de las ideas: ¿qué es una idea? ¿Dónde están las ideas? Clasificación y tipos.
- Las ideas como instrumentos para lidiar con el mundo (John Dewey).
- Aproximación a la teoría de las ideas de Platón.
- Tomando notas de *Ideas: Historia Intelectual de la Humanidad*, de Peter Watson.
- Arquitectura conceptual: cada idea un ladrillo (2006-presente).

### **B Creatividad**

- Creatividad: un taller en el cerebro.
- Creatividad, imaginación y fantasía.

### **C Creatividad aplicada**

- Métodos creativos para organizar el pensamiento.
- Ejercicios a partir de los métodos “Thinking of Thinking” (Marvin Minsky) y “Things & Thinking” (Sherry Turkle). Proyecto “XXIst Century Messenger” (2015).
- Manos y mente: mi experiencia en el M.I.T. (2010-2012).
- Taller de formación artística para jóvenes artistas: “Manos a la Mente y la Mente en la Masa” (2017).

**CONCLUSIONES**

**MÚSICA:** Sugerencia de música o sonido para acompañar la experiencia de este libro.

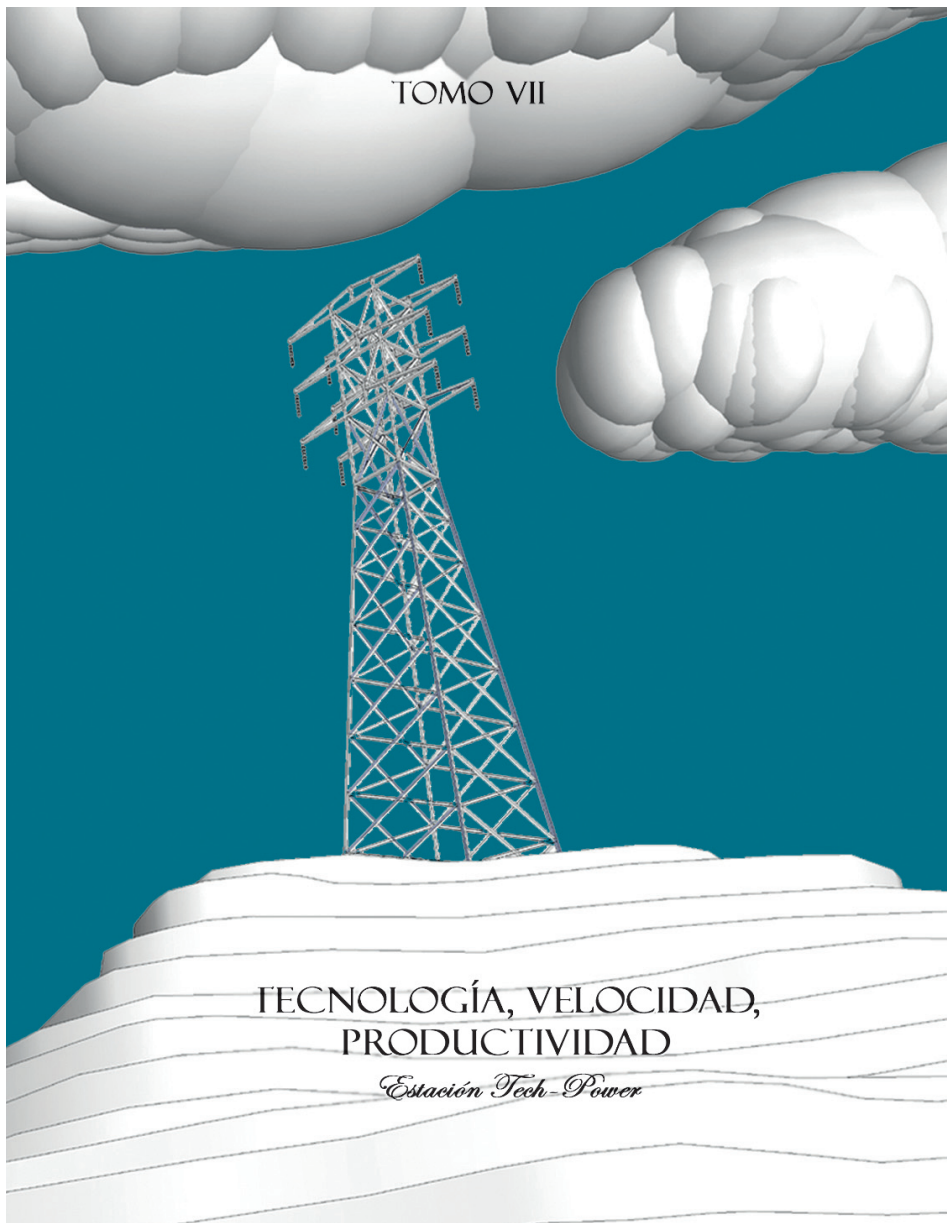
**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**



TOMO VII

TECNOLOGÍA, VELOCIDAD,  
PRODUCTIVIDAD

*Estación Tech-Power*



## TABLA DE CONTENIDOS

**INTRODUCCIÓN. De un Lápiz a un Satélite Mágico.**

**METODOLOGÍA**

**CAPÍTULOS**

### **A Internet y sus tecnologías**

- “Goodbye Facebook”: por qué no quiero tener 1.000.000 de amigos (2007-presente).
- I still love *YouTube*.
- I got mail: correo electrónico y vida diaria.
- La F1 en data: cuando no se puede pagar para ver una carrera.

### **B Medios y tecnologías de la comunicación y del transporte**

- Proyecto “Radio ALAs A Mérica”, experiencia radiofónica en Bolivia (2014).
- Programa de T.V. “Tecnologías del Hogar”, La Victoria, Chile (2017).
- ¿Puedo enviar una señal al universo a través del satélite Tupac Katari?
- Micro, taxi, trufi, flota, minibus, Puma Katari, teleférico y radio taxis.
- Avión, tren, barco, tranvía, bicicleta.

### **D Velocidad y tecnología**

- La velocidad de la vida tecnologicizada.
- Las altas velocidades como formas de viaje (ejemplo: la F1).
- La fascinante *slow motion*.
- Velocidad y video juegos de carreras (2011-presente).

### **E Productividad**

- ¿Cómo hace la gente con el exceso de información? (2019-2020).
- Ocio, trabajo y productividad en la era de la información.
- Mi relación uña y mugre con la computadora.

### **F Tecnología y espiritualidad**

- Proyecto de investigación “Tecnologías Simbólico-mágicas para este Tiempo y el Futuro” (2015-2019).

**CONCLUSIONES**

**MÚSICA:** Sugerencia de música o sonido para acompañar la experiencia de este libro.

**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES**

*Narda Alvarado*

*Antes que nada, cierro los ojos para imaginar que este ejercicio autoindagatorio transcurre en Chacaltaya, una montaña cerca de la ciudad de La Paz, a 5421 m.s.n.m. Antes del calentamiento global, este nevado era la pista de esquí más alta del mundo. Hace quince años empezó a perder nieve. Ahora, es el primer glaciar tropical en Sudamérica en no serlo más. Es justo decirlo. Yo he subido a la punta del Chacaltaya caminando en varias ocasiones, antes o después de hacer un viaje largo. Voy a saludar o a despedirme. Las montañas llaman, pues, a sus hijxs desde las alturas. “De aquí eres y aquí vas a volver”, te dicen. Así, en ese espectacular agasajo, va entrando un aire frío a los pulmones. Y con el sol calentando hasta la médula misma del hueso, el cielo photoshepea un azul eléctrico impoluto, el viento abraza fuerte y el silencio imperativo ordena a los ojos a perderse en la cordillera. Son Los Andes, y desde esa punta q’alata se ven los aún nevados Illimani, Mururata, Tuni Condoriri, Huayna Potosí y demás guardianes. Más allá está el Lago Titicaca, más acá la ínclita La Paz y la revolucionaria El Alto, ciudad aimara. A lo lejos, lejos, está el Sajama. Y por allá, más allá todavía, se intuye el trópico y la amazonía, y al otro lado, el Cerro Rico de Potosí, el Salar de Uyuni y las calientes tierras del Chaco...*

*Entonces, desde aquí me autocuestiono:*

## **¿Cómo se siente ser artista boliviana?**

Se siente de dos maneras: una, estando en Bolivia, y dos, estando fuera. Estando en Bolivia, me siento parte de un gran proyecto en construcción. Tomo como una responsabilidad el tener que contribuir a materializarlo. Hay tanto, tanto, tanto por hacer aquí, que la vida adquiere un propósito de manera muy clara. ¿Cómo perderse? No puedo “colgarme” en el arte por el arte. Tengo que utilizar sus herramientas de las formas que se puedan para construir lo más posible. Ese es y será mi arte, cosa que me hace sentir re importante y valiosa, porque puedo participar en la transformación de un sistema, o en el renderizado de un orden, a partir del cual puedo incidir en

**Así, en ese espectacular agasajo, va entrando un aire frío a los pulmones. Y con el sol calentando hasta la médula misma del hueso, el cielo photoshepea un azul eléctrico impoluto, el viento abraza fuerte y el silencio imperativo ordena a los ojos a perderse en la cordillera.**

uno más grande aún, exterior a este. Imagino que tener este sentimiento de empoderamiento es poco común en el mundo del arte contemporáneo, más allá de que las transformaciones se hagan visibles o no. Solo basta con que esta energía tenga movimiento y, sobre todo, que exista. Algo de esto aprendí en Islandia (fui, pues, en dos oportunidades con la Rijksakademie). Como boliviana, me sentí identificada con la idea de la metáfora que los islandeses (aproximadamente 50% de la población hace arte de algún tipo) utilizan para describirse a sí mismos. Con sus troles, elfos y creencias míticas, consideran que Islandia es el libro debajo de la pata coja de una mesa (el mundo). Bolivia tal vez sea como una cajita de piedra envuelta con papel de regalo, llena de magia y mixtura, perdida en el rincón de uno de los bolsillos del mundo.

Estando afuera, como artista, siempre me siento huérfana, porque carezco de donde asirme cuando viajo a lugares donde el arte está consolidado como escena, como sistema. Lo digo con cariño y orgullo, porque lo asumo como un sentimiento que revela la condición de pertenencia a un país que no ha proyectado su arte en la esfera internacional, sea moderno, en el pasado, o contemporáneo, en el presente. Sin mega referencias de artistas,

Hay tanto, tanto, tanto por hacer aquí, que la vida adquiere un propósito de manera muy clara. ¿Cómo perderse? No puedo “colgarme” en el arte por el arte. Tengo que utilizar sus herramientas de las formas que se puedan para construir lo más posible. Ese es y será mi arte.

teóricos o curadores, ni publicaciones, eventos o exposiciones... inada!, menciono a mis colegas y explico lo que puedo, esperando contextualizar un poco la cosa. Pero siempre es un mar de explicaciones que se convierten en un extraño sentimiento de alienación y frustración resignada. Ahora, lejos de ser este un “lamento boliviano” (aprovecho para decir que odio esa canción de los Enanitos Verdes), lo tomo como una celebración. Pertenecer a un con-

texto que —sin importar en este punto los motivos— se escabulle, en pleno siglo XXI, de los caprichos capitalistas y de las sofisticadas formas de ser del mundo del arte internacional, tiene un toque muy romántico.

Lo que resulta poco romántico, y que es más bien duro y difícil, es cuando unx visita ese sistema. En mis primeras incursiones internacionales, el lenguaje mismo usado entre especialistas me sobrecogía (ya en castellano, y con mayor razón en inglés). Me costaba entender el vocabulario y desconocía las problemáticas imperantes. Por dar un ejemplo, no comprendía los alcances del término “discurso”. Para hacerme entender y entender ese universo, he apuntado a mi educación y me he formado sacrificando mi estabilidad económica.

Hoy, cuando me preguntan cosas sobre Bolivia, me siento como embajadora, pero pongo también los puntos sobre las íes cuando percibo paternalismos o condescendencias... aprovechando que no estudié diplomacia. Me ha tocado lidiar, en varias ocasiones, con el desconocimiento que occidente tiene de mi contexto. Lxs artistas bolivianxs somos como una especie de *underdogs* heroicos del sistema. Hay algo de heroico en nadar solitariamente, o a contracorriente, en un mar de estereotipos, ideas equivocadas y/o prejuicios primermundistas. No obstante, reconozco que, como cualquier océano, este tiene también islas de la curiosidad, playas de calidez humana y arrecifes de resistencia.

### ¿Cómo es o cómo funciona la escena boliviana del arte?

Para empezar, es bastante democrática, inclusiva y de fácil acceso. Su funcionamiento es orgánico, espontáneo y libre. Se ha desarrollado principalmente gracias a iniciativas de artistas, gestores culturales y a inversores particulares amantes del arte. No se ha internacionalizado. Su crecimiento es pausado e intermitente. Pese a que se inserta en una sociedad de carácter comunitario o colectivo, está conformada por personas que trabajan individualmente. Podría decirse que se trata de una especie de individualismo comunitario. Está fuera del sistema de producción capitalista, en el sentido de que no ha generado un mercado, ni un coleccionismo, interno ni externo, y tampoco se ha constituido como industria. Desde mediados del siglo XX —cuando se fundó la primera galería, que además no era comercial— no se han creado, realmente, galerías con fines exclusivos de lucro. Aquí no se le ve el negocio al arte, ni para bien ni para mal.

Además, este recibe muy poco apoyo del Estado, actualmente en la forma de algún concurso nacional con fines político-propagandísticos. Recientemente, se ha abierto también un fondo del Gobierno Municipal de La Paz que, aunque es un aporte, no abastece, por lo que la producción artística depende casi en su totalidad de la economía de los artistas (quienes autofinancian su práctica), de los trabajadores del arte y de las instituciones culturales y artísticas privadas.

**Lxs artistas bolivianxs somos como una especie de *underdogs* heroicos del sistema. Hay algo de heroico en nadar solitariamente, o a contracorriente, en un mar de estereotipos, ideas equivocadas y/o prejuicios primermundistas. No obstante, reconozco que, como cualquier océano, este tiene también islas de la curiosidad, playas de calidez humana y arrecifes de resistencia.**

Es cierto que en los últimos años el Gobierno Plurinacional ha mostrado un inusitado interés por el arte, quizás debido a su proyecto de Revolución Cultural, planteado en el marco de su política decolonial, anticapitalista y supuestamente antipatriarcal. Este proyecto es un misterio para la escena y para todxs, porque ignoramos los principios de dicha revolución, las intenciones con que la plantean, sus alcances culturales, políticos, económicos, etc. La expresión “revolución cultural” circula mucho, pero desprovista de información, así que no sabemos si los funcionarios tienen claro

**Una verdadera revolución tendría que rechazar absolutamente cualquier lucha por el poder y estar fundada, idealmente, en el pensamiento feminista y en la espiritualidad.**

el rol que el arte (¿cuál?, ¿cómo?) tendría que cumplir en ese marco. Parece que el objetivo es desafiar el sistema capitalista, o las formas establecidas por “el Imperio”, creando un bloque alternativo de poder en el mundo. Lo que me preocupa es que la ideología detrás de estas intenciones está irremediabilmente anclada en el viejo modelo patriarcal hegemónico, lo que,

de paso, reproduce el modelo neoliberal. Una verdadera revolución tendría que rechazar absolutamente cualquier lucha por el poder y estar fundada, idealmente, en el pensamiento feminista y en la espiritualidad. Si no, es la misma vaina de siempre, con variaciones.

En cuanto a la educación artística, está fundada en el modelo francés de Academia de Bellas Artes del siglo XIX, con cierta proximidad al arte moderno europeo, y las universidades nacionales carecen de carreras de Teoría, Crítica e Historia del Arte. Así es como nuestra escena del arte tiene una mínima producción teórico-crítica e investigativa, escaso registro y documentación histórica, con un número ínfimo de estudiosos, y la mayoría de lxs artistas son autodidactas, aunque algunxs se forman en el extranjero, y muchxs vienen de diversas disciplinas, cosa que hace más interesante a nuestra escena y arte. Yo justo ando sugiriendo a lxs jóvenes que no estudien arte sino cualquier otra carrera, sea de humanidades, de ciencias o de lo que se les antoje.

Estas mismas carencias engendran un sistema desligado de las restricciones, ataduras, imposiciones y correctitudes del mundo académico e institucionalizado del arte, y de las ideologías del arte *mainstream*. Por esto, veo nuestra precariedad como una condición idónea para la constitución de un modelo alternativo de funcionamiento —claramente anárquico— con reglas, soluciones y dinámicas propias, distintas a las del sistema del arte internacional capitalista. Habitar “conscientemente en el ‘limbo’ que se sitúa entre el querer tener una presencia en la escena internacional



del arte y, al mismo tiempo, el querer existir de manera independiente respecto a esta”<sup>12</sup> nos brinda gran libertad creativa, política e ideológica.

Esta exclusión, hasta cierto grado autoimpuesta, nos señala una oportunidad histórica para desarrollar un prototipo de sistema que opere a nivel ideológico, existencial, epistemológico y metafísico —desde y para Bolivia, y el mundo— que manifieste otras formas de existencia artística. Contamos, pues, con una vasta riqueza cultural sincrética a partir de la que podríamos reinventar la realidad haciendo uso de las diferentes estrategias del pensamiento ritual-mágico.

**Contamos, pues, con una vasta riqueza cultural sincrética a partir de la que podríamos reinventar la realidad haciendo uso de las diferentes estrategias del pensamiento ritual-mágico.**

Luego, en este contexto, el arte no es considerado un generador de pensamiento o conocimiento. Es más una experiencia, y tiende a asociárselo con la libertad, la locura, la creatividad, el desenfado, la resistencia a lo establecido o a las estructuras de poder. Es bien común que lxs artistas quieran hacer “cosas locas”. Quizás este antojo, o necesidad, estén marcados por el íntimo vínculo que lxs bolivianxs tenemos con la fiesta, la danza, las celebraciones religiosas y espirituales, la ritualidad andina y las manifestaciones político-sociales como marchas, bloqueos y huelgas, que forman parte de nuestro imaginario colectivo cotidiano.

Nuestra escena está regida también por las particularidades de la idiosincrasia boliviana: creatividad frente a la precariedad, un sentido del tiempo más holgado que el occidental, una forma de no tomar la existencia tan en serio, la experiencia de vivir entre dos culturas, las “fuertes relaciones intrafamiliares” (como dice Alfredo Coloma), es decir, el hecho de que todos nos conocemos. Y también, la típica informalidad boliviana, la falta de introspección crítica, la ley del mínimo esfuerzo, nuestros conformismos, la viveza criolla y el poco interés en el conocimiento y la lectura.

### Si digo *white cube*, ¿qué piensas y qué sientes?

Pienso, como cualquiera, que un *white cube* termina siendo una especie de templo del arte, y que un museo, por tanto, equivale a una iglesia del arte. Ahora, puedo tratar de explicar lo que siento, pero me cuesta. Su apariencia prístina y su existencia tan abstracta me causan sensaciones muy extrañas.

---

12 Extracto de texto escrito junto con mi colega, el artista boliviano Alfredo Coloma, en el marco de nuestro proyecto de colaboración denominado *Affaires Invisibles* (2018-2019).

Por eso me hago la pregunta. Para sacarme la espina. Pasó que durante los primeros años en los que hice arte tenía muchos deseos de exhibir en *white cubes* y museos de arte contemporáneo, precisamente porque en La Paz no había ninguno que realmente lo fuera.

Durante mis estudios en la Rijksakademie (2004-2005), mi percepción y relación con estos espacios paradigmáticos mutó. La academia tenía cuatro *white cubes* llamados “*project rooms*”. En ellos presenté mi trabajo en un par de ocasiones, individual y colectivamente, a modo de darme el gusto de usarlos. Así, la idea misma de lo que son materialmente y de lo que representan simbólicamente se convirtió en disonancia cognitiva. Comprendí que su aspecto ascético y sus características asépticas, que en un principio veía como ideales para la presentación de objetos artísticos, los convertían en espacios cuya artificialidad me resultaba perturbadora. Al mismo tiempo, me gustaba mucho ingresar y trabajar en ellos. Sentía como si entrara a un compartimento específico de la mente, en el que el arte puede pensarse

Pienso, como cualquiera, que un *white cube* termina siendo una especie de templo del arte, y que un museo, por tanto, equivale a una iglesia del arte. Ahora, puedo tratar de explicar lo que siento, pero me cuesta. Su apariencia prístina y su existencia tan abstracta me causan sensaciones muy extrañas. Por eso me hago la pregunta. Para sacarme la espina.

y sentirse con más claridad, como si estuviera en un cuaderno blanco.

También me sucedió que tuve la ventura (o desventura, aún no lo sé), mientras estaba en la Rijks, de visitar una de las colecciones privadas más importantes de Europa: el Shaulager, en Basilea, una especie de contenedor, diseñado por los arquitectos Herzog y De Meuron, donde cientos de obras de arte, principalmente europeo (no tenían piezas de arte latinoamericano cuando fui), se almacenan y conservan perfectamente montadas o instaladas. Y

que, además, pertenecen a los dueños de Roche Pharma, una de las empresas más poderosas de la producción de fármacos del mundo. El hecho de que tales objetos estuvieran colgados o dispuestos entre muros blancos, con la finalidad de ser observados solo las contadas veces al año en que hubiera gente, y que luego permanecieran ahí, como si durmieran, sin tener ningún movimiento en la obscuridad de la luz apagada, ni efecto fuera de ese edificio, me causó angustia existencial. Podría decir que ese día perdí mi inocencia artística irrevocablemente. Entendí, de un solo vistazo, el poder económico que reside en la producción de arte contemporáneo occidental, y cómo un *white cube* puede contener tal poder. Todo esto cambió mi percepción, no solo del arte, sino también de las sociedades en las que existen estas construcciones. Me pregunté en qué contextos estas

tenían sentido, y si estaba interesada realmente en hacer “cosas” para un constructo ideológico que me desvinculaba de mi realidad social y cultural concreta. Recuerdo haber retornado a Ámsterdam en tren pensando en el mundo en el que había nacido y en el que terminé estando. Nunca volví de ese viaje. A raíz de aquella disonancia, fantaseé por un tiempo con la idea de un museo de arte contemporáneo “tercermundista”, con paredes internas y externas de ladrillo visto, y techo de calamina con piedras, para evitar las embestidas del viento; de ese que tenemos aquí, en el altiplano andino.

### **Más o menos, ¿qué características tiene la práctica artística de unx artista bolivianx?**

Para empezar, lxs artistas bolivianxs que nos dedicamos plenamente al arte contemporáneo lo hacemos de forma libre y autónoma porque nos es urgente, o porque es lo único que queremos o podemos hacer. Llegado un momento en nuestras vidas, tomamos la decisión (radical) de dedicarnos a una actividad desconocida por la sociedad en general, incluso mal vista por nuestrxs padres y madres, olvidada por el Estado, desestimada por colegas de otras ramas, sin perspectiva laboral o mínima estabilidad económica. Por tanto, producimos arte con lo que tenemos y con lo que no tenemos: ahorramos, invertimos, buscamos fondos, nos prestamos o encontramos maneras para producir y lo hacemos. El que quiere, lo logra. Aprovechamos los eventos, concursos, convocatorias y oportunidades que se presenten. Una buena parte de nosotrxs tiene un trabajo de medio tiempo, algunos de tiempo completo en rubros de la cultura y el arte, y muy pocos en campos ajenos él. Hay también artistas que se sustentan haciendo arte decorativo, abstracto, figurativo, objetual/escultórico, porque este tipo de arte tiene un pequeño mercado.

En términos formales y de contenido, especulo que cada artista define su práctica siguiendo su intuición, respondiendo a sus intereses y necesidades, y de acuerdo con su poder adquisitivo y el tiempo que tenga disponible. Cada unx construye su discurso, y hace su obra, en base a su propio conocimiento, ideología, experiencia, estudios, etc. No hay, pues, movimientos o corrientes, sino producción artística de individualidades que responden a una “subjetividad” o imagina-

Entendí, de un solo vistazo, el poder económico que reside en la producción de arte contemporáneo occidental, y cómo un *white cube* puede contener tal poder. Todo esto cambió mi percepción, no solo del arte, sino también de las sociedades en las que existen estas construcciones. Me pregunté en qué contextos estas tenían sentido, y si estaba interesada realmente en hacer “cosas” para un constructo ideológico que me desvinculaba de mi realidad social y cultural concreta .

rio colectivo. En conjunto, nuestras prácticas son diversas y multifacéticas, puesto que los modos y tiempos de producción están ligados a nuestra vida cotidiana. Nos resultaría difícil trabajar ignorando la realidad concreta y social de este contexto. De hecho, casi nadie tiene un estudio para abstraerse en las disquisiciones más sofisticadas del pensamiento artístico.

En el ámbito exclusivamente del arte contemporáneo, la mayor parte de los artistas utilizamos todo tipo de soportes, medios y formas. Creo que no hay videoartistas, dibujantes, escultorxs, pintorxs, performerxs, sino solo artistas. Luego, no siempre exponemos, pero siempre estamos produciendo. Hay poca retroalimentación, y las prácticas avanzan un poco en la oscuridad. Lo mejor de todo es que, al obedecer a una pulsión existencial, este tipo de prácticas nos hacen (bastante) libres como artistas e íntegros como seres humanos. No trabajamos realmente para el sistema capitalista. ¡Que esto no cambie!

### **¿Qué diferencias ideológicas encuentras entre el mundo del arte internacional y la escena boliviana?**

Cuando planteé esta pregunta, no pensé mucho en las variantes que tendría que considerar para poder responderla. Sin embargo, trataré de hacerlo por puro deporte y con la conciencia de que, al estar fundada en mi visión subjetiva y experiencia empírica, mi respuesta consistirá en una especie de reducción o generalización inevitable. Para empezar, tendré que ¿recordar? que el mundo del arte internacional opera, hoy por hoy, dentro del sistema capitalista. Por tanto, se enmarca en un paradigma de pensamiento muy distinto al de la escena boliviana del arte que, por lo explicado anteriormente, se desenmarca sutilmente de ese sistema... para bien y para mal.

Puede ser que esté equivocada, pero tengo la impresión de que, en la escena internacional, se da por sentado que el término “arte” existe y “significa” lo mismo para todo el mundo (sin hablar de la metarreflexión acerca de lo que el arte es, o no, o cuándo lo es). Por tanto, arte es un término hegemónico, y en su uso radica una gran diferencia ideológica. Entonces, debido a que el concepto “arte” no ha sido completamente asimilado en el contexto boliviano —dicho sea de paso, la palabra “arte” no existe en aimara, como tampoco la palabra “historia”—, trabajar como artista implica saber que una gran parte de nuestra población no tiene relación alguna con lo que hacemos. Por esto comprendo en profundidad el sinsentido de llevar “arte” a las comunidades rurales.

Luego, una parte del público cultural critica nuestro rubro porque lo asocia negativamente a lo foráneo, a lo que “no es de aquí”, a lo occidental. Aunque esto conlleva una gran contradicción (es inútil negar lo evidente), puesto

que tenemos mucho de occidente en la cultura “boliviana”. En fin, por el motivo que sea, somos conscientes de ese desconocimiento generalizado y justificado en relación con nuestra práctica.

Otro punto a tomar en cuenta son las manifestaciones populares, festivas, folclóricas, que pueden llamarse artísticas, y que son más relevantes para la población y el público que lo que lxs artistas hacemos. Por esto, he aprendido que es mejor evitar usar la palabra “arte” cuando se quiere colaborar con ciudadanos ajenos al arte y a la cultura, o cuando se desea tener un público masivo, porque la gente se esfuma.

En referencia al uso del concepto arte, caí en cuenta recientemente —haciendo una investigación sobre la historia de las galerías de arte en Bolivia desde 1900, gracias a una observación de la historiadora Silvia Arze— que en muchos hogares bolivianos, lxs propietarixs han decorado sus casas, durante generaciones, con tejidos andinos, recipientes de plata, espejos/lunas y arte colonial. Aunque en mi casa siempre he visto estos objetos, nunca los había conectado con el hecho de que en Bolivia no haya mercado para el arte contemporáneo. Incontables posibles coleccionistas ven el valor de un objeto en su antigüedad, en el material en el que están hechos y, principalmente, en el lugar que ocupan en la historia de su familia. Especulando abiertamente, puedo inferir, entonces, que no heredaron el concepto “arte”, o la idea de adquirirlo.

Lxs artistas también trabajamos confrontando la resistencia natural o ignorando la oposición hacia nuestro rubro, que ha dado lugar a interminables pugnas entre dos visiones distintas de conceptualizar el término *arte contemporáneo*: una cronológica y la otra histórico-conceptual. Ahora comprendo que estas batallas ideológicas para determinar cuál es el arte “más” contemporáneo son fútiles, y acepto las dos posiciones como igualmente válidas. Tengo la impresión de que en el mundo del arte hay poco espacio para esta clase de diferencias.

**Tengo la impresión de que, en la escena internacional, se da por sentado que el término “arte” existe y “significa” lo mismo para todo el mundo... Por tanto, arte es un término hegemónico, y en su uso radica una gran diferencia ideológica.**

**¿Por qué cuestionas la pertinencia de la práctica del arte contemporáneo en Bolivia?**

Si bien el arte contemporáneo tiene herramientas muy útiles, cuestiono la pertinencia de su práctica, en este contexto, cuando dichas herramientas son empleadas exclusivamente para producir obras de arte (contemporá-

neo), que luego son exhibidas en espacios de arte. Este tipo de producción cobra total sentido en un contexto cuyo sistema del arte cuenta con una escena artística sólida, infraestructura necesaria, una colectividad pensante, políticas culturales eficientes, apoyo estatal y/o privado, financiamiento, coleccionismo, educación artística adecuada y actualizada, etc. Pero, en Bolivia, donde las cosas funcionan de otra manera, hacer *contemporary art* solo para ser expuesto puede devenir en despilfarro de creatividad y energía.

Si bien crear o hacer arte es imprescindible, hay muchas otras cosas que se pueden hacer a la par, que respondan a las necesidades y demandas del medio artístico y de la sociedad boliviana. Necesitamos, principalmente,

Si bien el arte contemporáneo tiene herramientas muy útiles, cuestiono la pertinencia de su práctica, en este contexto, cuando dichas herramientas son empleadas exclusivamente para producir obras de arte (contemporáneo), que luego son exhibidas en espacios de arte.

En Bolivia hacer *contemporary art* solo para ser expuesto puede devenir en despilfarro de creatividad y energía.

producir pensamiento, teorías, currículos académicos, mejorar la producción formal y de contenidos de los medios de comunicación, revisar nuestra historia, mejorar el sistema administrativo, plantear una ley marco factible y útil para los diversos sectores culturales y artísticos, etc. O sea, necesitamos producir no solo para unx, sino para la comunidad, porque al final las obras de arte, luego de ser expuestas para unas cuantas personas, quedan en el olvido de los portafolios sin ser estudiadas, criticadas, adquiridas, conservadas ni documentadas. Creo que hay que preguntarse: ¿qué tipo de arte y artistas produce y demanda la sociedad boliviana? ¿Será el *arte contemporáneo* el arte que Bolivia necesita? ¿Qué rol cumple este en la

sociedad boliviana? Y para complejizar el asunto: ¿cómo es la “realidad” en la que se produce *arte contemporáneo*? ¿Cuál es “nuestra” idea de arte? ¿A qué orden cultural, social, económico, ideológico obedece “nuestra” producción artística? ¿Cómo es el *espíritu del arte* en Bolivia?

Para ilustrar estos planteamientos menciono que, en La Paz, sede de gobierno, había hasta hace poco un museo de arte contemporáneo con características particulares. Su dueño era un médico boliviano que hizo fortuna trabajando en Estados Unidos. Este señor bien intencionado y generoso compró una casa del siglo XIX en El Prado y le puso Museo de Arte Contemporáneo Plaza porque, revisando las listas brindadas por la institución que emitía el permiso de funcionamiento, se percató de que dicha denominación estaba disponible. Lo que exhibían ahí era arte contemporáneo



en el sentido cronológico: arte tradicional, moderno, realista, indigenista, costumbrista, etc., producido en el presente. Estaban en su pleno derecho. Por esto me cuesta imaginar aquí un museo como los hay en otros países. Tener uno implicaría entrar en una lógica de producción y consumo de arte ajena a nuestra economía y cultura.

Más que un museo de arte contemporáneo precisamos urgentemente, por decir algo, un protestódromo (bien equipado) como contenedor y reproductor de las marchas, bloqueos, manifestaciones, etc., que suceden casi todos los días del año (en serio), en varios puntos de la ciudad. Sería ideal construirlo, porque el ciudadano paceño está podrido de los congestionamientos y pérdidas de tiempo que las protestas diarias ocasionan, del mismo modo que las movilizaciones sociales tienen demandas que deben ser escuchadas y atendidas. Podría ser conceptualizado y diseñado por artistas visuales y sonoros, estos últimos para que el sonido de los petardos y dinamitazos tenga un efecto más impactante. Una vez en funcionamiento, las autoridades aludidas tendrían la obligación, por ley, de asistir al protestódromo de la ciudad. En días festivos podría abrirse para entradas folklóricas, desfiles cívicos, etc. Claro que es contradictorio que se construya un protestódromo para evitar las molestias de los embotellamientos, pero que a la vez genere molestias sonoras. La idea es potenciar la contradicción.

Nuestra escena no termina de comulgar con el mundo del arte internacional, ni hoy, ni ayer y quién sabe a futuro. La cosa es entender por qué el arte “boliviano” no ha sido absorbido por el gran sistema. Y por qué lxs mismxs artistas nos resistimos a que tal cosa suceda. Quiero averiguar si hay algo en la manera en que lxs bolivianxs entendemos el concepto arte, que lo hace, hasta cierto punto, inmune a la globalización.

**Cuando planteas la necesidad de que se revele el orden inherente al arte en Bolivia, ¿a qué te refieres?**

Me refiero a que es necesario entender cómo funciona la escena artística contemporánea y las dinámicas de producción del arte en Bolivia. Así como resultaría útil revelar los modos en que ese funcionamiento obedece a las lógicas determinadas por el orden inherente a la idiosincrasia y cultura bolivianas, y al devenir de nuestra historia. Es probable que ese orden sea inmanente a la forma de concebir la vida y de ver el mundo que tenemos lxs bolivianxs –basada en “nuestra” propia construcción o interpretación cultural, metafísica y epistemológica de la “realidad”– y a la que tenemos,

seguramente, lxs que estamos involucradxs con el arte contemporáneo.

Nuestra escena no termina de comulgar con el mundo del arte internacional, ni hoy, ni ayer y quién sabe a futuro. La cosa es entender por qué el arte “boliviano” no ha sido absorbido por el gran sistema. Y por qué lxs mixxs artistas nos resistimos a que tal cosa suceda. Quiero averiguar si hay algo en la manera en que lxs bolivianxs entendemos el concepto *arte*, que lo hace, hasta cierto punto, inmune a la globalización. Es decir: ¿qué ideologías laten inherentemente a esta resistencia? ¿Qué sistema de creencias aísla “nuestro” *arte* del resto? ¿Por qué nuestro arte y su “institución” funcionan como funcionan? ¿Por qué carece de institucionalidad? O ¿por qué aún no se ha construido intencionalmente una estructura teórico-concep-

**Hay escenas artísticas similares entre sí, puesto que se adhieren a una lógica común, como la del pensamiento moderno occidental, capitalista y neoliberal. El “caso boliviano” difiere de esta porque la configuración abigarrada y sincrética de la sociedad boliviana se ha constituido, ideológica y culturalmente, como occidental y no-occidental, y premoderna y moderna a la vez.**

tual, ideológica, cultural, económica con características propias, en la que el *arte (contemporáneo)* pueda enmarcarse o encontrar su lugar, o no?

Ahora, cuando planteo la necesidad de construir un sistema, sugiero la construcción de un modelo alternativo, posiblemente utópico. Es decir, el de una posibilidad fundada en ese orden inherente, con la finalidad de potenciarlo y de hacer brillar sus singularidades, tomando en cuenta sus contingencias, siempre. Es cierto que el arte de cualquier contexto obedece a su propio orden o funcionamiento. Sin embargo, hay esce-

nas artísticas similares entre sí, puesto que se adhieren a una lógica común, como la del pensamiento moderno occidental, capitalista y neoliberal. El “caso boliviano” difiere de esta porque la configuración abigarrada y sincrética de la sociedad boliviana se ha constituido, ideológica y culturalmente, como occidental y no-occidental, y premoderna y moderna a la vez.

**¿Cómo es una sociedad no-occidental y occidental, y premoderna y moderna al mismo tiempo?**

Aclaro que esta definición de nuestra sociedad es de mi colega y gran amiga Tatiana Fernández (artista pedagoga boliviana). Tenemos conversaciones sobre el tema desde hace más de una década, pero yo nunca llegué a describirla de una forma tan simple como ella. A ver, es difícil de explicar a los que

no son de aquí... de Bolivia. Por tanto, me responderé de forma subjetiva.

En una sociedad “netamente” occidental, dos formas distintas de ver la vida, de percibir la realidad y de estar en este mundo se fusionan y se convierten en una sola. En el contexto boliviano, dos culturas distintas se mezclan y conviven técnicamente: la occidental y la de los pueblos originarios de este territorio sudamericano. Yo recibí educación occidental, por ejemplo, pero puesto que siempre viví en La Paz, tengo conocimiento empírico y cierta relación con la cultura aimara. Por el hecho de que mi familia materna es de Potosí, tengo alguna conexión con la quechua (mi abuelita hablaba quechua perfectamente). Y, como mi familia paterna es de Santa Cruz, de cruceña también tengo un tanto. No podría decir que me identifico como aimara o quechua, pero tampoco podría decir que, siendo andina, no tengo un poquito en mí de las dos culturas.

Ahora, en una sociedad premoderna y moderna a la vez, sus miembros tienen creencias ancestrales, efectúan rituales tradicionales con absoluta fe y sin cuestionar su eficacia. Resulta normal que se celebren fiestas (y prestes) durante todo el año, en el contexto urbano y rural. De hecho, acá hay dos canales de televisión cuya programación se basa en transmitir durante todo el día (sin exagerar) fiestas de carácter religioso-no monoteísta que se realizan en ciudades como La Paz, El Alto, Oruro y Cochabamba. Así, pues, en esta sociedad la fiesta es tan importante como el trabajo o como cualquier otra actividad productiva. Incide en lo existencial y es nuestra forma de “estar” en este mundo: siempre celebrando por algún motivo.

Hemos estado al borde de la guerra civil o de grandes desmadres políticos o sociales en incontables ocasiones, pero estos se han apaciguado o suspendido por las fiestas, incluyendo bloqueos, conflictos internos, movilizaciones sociales, declaración de leyes. Por tanto, Bolivia es un país bastante fiestero, para el cual la celebración es sagrada porque opera como una bisagra. Occidente ve esto como un signo de “atraso”, cuando lo triste es que existan sociedades tan atrapadas en las lógicas del progreso, de la productividad y del crecimiento económico, que olvidan que la vida está también para celebrarla. Tanto es así, que un porcentaje considerable de sus habitantes sufre de soledad, depresión o enfermedad mental, se suicida, etc. Por haber emitido este juicio, debo decir que el alcohol que se consume aquí, con cualquier pretexto, hace bastantes estragos también en la salud mental y física de lxs bolivianxs. Acepto que la fiesta tiene un lado *down*, como todo.

Otra característica clave de esta sociedad dual boliviana es que, aunque parezca lo contrario, es terriblemente organizada socialmente. Todxs pertenecen a alguna fraternidad, club, sindicato, gremio, junta, comparsa, aso-

ciación, etc. Ahora, parecería que reinara el caos, pero en realidad todo está “fríamente calculado”. Esto se refleja en la vida privada y en la pública. En la privada se observa que “todxs” lxs miembros de un entorno se conocen de alguna manera o de algún lado. Da la impresión de que se tratara de un pañuelo de sociedad, porque funciona de forma comunitaria. Este tipo de organización, basada en las costumbres rurales comunitarias, se traduce también en las urbes. La Paz parece un mercado, porque las calles están llenas de vendedores de todo tipo, que pertenecen a algún gremio o asociación. ¡Ni qué se diga de El Alto! Por algo esta ciudad, auto-reconocida como aimara, aloja todos los jueves y domingos una de las ferias de comercio informal a cielo abierto más grandes de Latinoamérica: la Feria 16 de Julio, con 40.000 vendedorxs afiliadx, reuni-dxs en cuarenta cuadras a la redonda aproximadamente, que generan un movimiento económico de decenas de millones de dólares por semana. En occidente, el uso del espacio público es distinto; está destinado a lxs peatonxs, a los ciudadanxs, no al comercio.

**Estoy convencida —aunque me urgen las explicaciones— de que las interacciones sociales entre los seres que habitamos este planeta no se limitan al plano de la realidad tosca o concreta. Las personas vivas estamos conectadas espiritualmente unas con otras. Existen señales de estas conexiones, que tendrían que aceptarse como hechos .**

Creo que he dado algunos ejemplos, sin poder explicar a cabalidad cómo es una sociedad premoderna y moderna, y occidental y no-occidental, simultáneamente...

**¿Por qué la realidad tosca te resulta limitada en relación con tu experiencia personal de la realidad posible?**

Porque, en mi experiencia, suceden muchas más cosas de las que podemos ver con los ojos, o comprobar con la tecnología existente, o aplicando los métodos de la física clásica. Es decir, de aquella física que se encarga de estudiar los fenómenos observables, naturales y del universo, y que es distinta de la física cuántica. Estoy convencida —aunque me urgen las explicaciones— de que las interacciones sociales entre los seres que habitamos este planeta no se limitan al plano de la realidad tosca o concreta. Las personas vivas estamos conectadas espiritualmente unas con otras. Existen señales de estas conexiones, que tendrían que aceptarse como hechos. Ocurren todo el tiempo y no son casualidades; son sincronicidades. Los científicos denominan “ano-

malías” a estos eventos para ellos inexplicables. Asimismo, las personas que dejaron este mundo se comunican con nosotros de otras formas. Esto porque, además de materia, somos espíritu, conciencia y energía.

Yo creo en estas comunicaciones “subterráneas” o “etéreas” (incluso en la telepatía) porque las he vivido tan contundentemente que me basta para considerarlas reales, además de posibles. ¿Cómo inventarme o imaginar algo así? Por todo lo dicho, diferencio la realidad tosca de la(s) realidad(es) posible(s).

### ¿Por qué te interesa enmarcarte en la lógica trivalente aimara (andina)?

Porque me brinda más posibilidades que la lógica aristotélica (bivalente) para explicar ciertos eventos que suceden en la vida, extendiendo así mi conocimiento y percepción de la realidad. Encuentro improbable que las cosas sean únicamente verdaderas o falsas. Algunas son simplemente inciertas o desconocidas. Como la sincronicidad, por ejemplo, en la que creo absolutamente. La lógica aristotélica puede llegar a ser limitante, porque obliga de alguna manera a escoger entre dos posiciones. Por eso algunos dilemas son redundantes, y por eso la ciencia queda corta para explicar algunos fenómenos o anomalías. De hecho, está trancada/basada en un sistema binario que exige pruebas de verdad. La experiencia o los hechos le resultan insuficientes. Ahora, ¿por qué escoger entre una cosa y la otra, si pueden ser las dos al mismo tiempo? Es bastante lógico, si lo pensamos abiertamente.

La palabra aimara “inasa”, retomada por Silvia Rivera Cusicanqui, quiere decir “puede ser sí y puede ser no”. Es una especie de tal vez inclusivo, porque presenta la posibilidad de que las cosas sean y no sean al mismo tiempo. El sincretismo religioso, por ejemplo, opera de esta forma trivalente. Un buen número de bolivianxs son católicxs, por tanto creen en un dios único, pero también en otras divinidades. Pueden bendecir y orar a un San Expedito, a un Ekeko o a una Virgen María, indistintamente. Entonces son monoteístas y politeístas simultáneamente.

**Encuentro improbable que las cosas sean únicamente verdaderas o falsas. Algunas son simplemente inciertas o desconocidas... La lógica aristotélica puede llegar a ser limitante, porque obliga de alguna manera a escoger entre dos posiciones. Por eso algunos dilemas son redundantes, y por eso la ciencia queda corta para explicar algunos fenómenos o anomalías.**

## ¿Qué rol puede el arte entre la ciencia y la espiritualidad?

El arte puede operar como una bisagra entre la ciencia y la espiritualidad, con la finalidad de configurar una especie de conocimiento integral para explorar esas posibles realidades mencionadas antes. Por un lado, las metodologías de investigación del arte, que parten primordialmente de la subjetividad, y que no siguen un orden pre-establecido ni buscan un fin en particular, como encontrar la verdad —a diferencia de las metodologías de la ciencia—, pueden generar herramientas y métodos muy útiles para

La palabra aimara “inasa”, retomada por Silvia Rivera Cusicanqui, quiere decir “puede ser sí y puede ser no”. Es una especie de tal vez inclusivo, porque presenta la posibilidad de que las cosas sean y no sean al mismo tiempo. El sincretismo religioso, por ejemplo, opera de esta forma trivalente.

la ciencia y su desarrollo. El arte tiene la virtud de plantear preguntas que la ciencia ignora o evade, y de meterse en problemas que, probablemente, la ciencia evita. Por tanto, es una gran fuente de conocimiento. Por otro lado, las herramientas conceptuales y visuales del arte pueden brindar modos alternativos para comprender y acercarnos a esas dimensiones de la realidad que la espiritualidad, como campo del conocimiento, estudia. Lo bueno es que la espiritualidad está abierta a emplear cualquier saber que le sea útil para sus

finés. Quiero pensar que de la combinación entre arte, ciencia y espiritualidad pueden surgir tecnologías muy útiles y eficaces. Se me ocurren medios de comunicación telepáticos y de transporte interdimensional para realizar viajes astrales, para entrar al mundo de los sueños, para comunicarnos con los animales, para prever acontecimientos futuros, para viajar al pasado, para descifrar señales del universo, etc. Y, sobre todo, para conocer nuestra conciencia, individual y colectiva. Quizás algún día podamos entrar energéticamente a los mundos que los artistas construyen y que ahora tienen forma de imágenes y objetos. Tal vez sea posible construir nuevas realidades.

### ¿Por qué habría que pensar seriamente en una noción alternativa de realidad?

Mira, en las paredes del boliche anarcofeminista paceño *Almatroste*, la artista trans sudaca Susy Shock pegó un poster que dice: “No queremos ser más esta humanidad”. Y a mí esta expresión de inconformismo me resuena hasta el tuétano. Yo comparto la idea de que nuestra sociedad global necesita un cambio de paradigma epistemológico, sociocultural, ético, tecnológico. Pensadorxs, filósofxs y poetas afirman que nuestro mundo necesita



una revolución. Algunxs ya la están haciendo, poco a poco, en modo misión individual con fines colectivos, o en modo colectivo con iguales fines, sobre todo desde el pensamiento feminista y desde la espiritualidad, puesto que ambxs rechazan la búsqueda de dominación y de control, y promueven el amor y la protección de la vida y de la tierra. Ha llegado nomás la hora de pasar la página al modelo imperante, patriarcal, capitalista, neoliberal, racionalista, científicista, consumista, obsesionado con el poder.

Entonces, tratando de responder a las preguntas: ¿qué mundo necesita este mundo?, o ¿qué sociedad necesita nuestro mundo?, yo supongo que una noción más amplia o alternativa de la realidad abriría las puertas a otras formas de pensar y de ser de nuestra humanidad. Así, ese “nuevo” paradigma que necesitamos y que nuestro planeta pide a gritos podría construirse colectivamente en menor tiempo. Ignoro otra solución para desligarnos del paradigma actual.

Si lxs humanxs lográramos entender que nuestra relación con el universo es connatural y que, en efecto, nuestra conciencia incide en la materia, haríamos las cosas de otra manera: estaríamos más interesados en desarrollar nuestras capacidades psíquico-espirituales. El consumismo nos parecería automáticamente absurdo y el sistema del arte rehusaría adscribirse al capitalismo. Por tanto, la práctica artística no consistiría en producir objetos u obras de arte para ser presentados en espacios expositivos, que son observados por grupos de especialistas. El lenguaje del arte cumpliría una función ancilar, probablemente. Lx artista cumpliría un rol socio-espiritual, presumo. Su trabajo consistiría en desarrollar todo tipo de tecnologías o herramientas epistemológico-espirituales, objetos e imágenes con el fin de relacionarse con esta y el resto de las realidades. Claramente, estoy proyectando mis deseos. Y espero que se cumplan.

**Mira, en las paredes del boliche anarcofeminista pacheño Almatroste, la artista trans sudaca Susy Shock pegó un poster que dice: No queremos ser más esta humanidad. Y a mí esta expresión de inconformismo me resuena hasta el tuétano. Yo comparto la idea de que nuestra sociedad global necesita un cambio de paradigma epistemológico, sociocultural, ético, tecnológico.**



# Ni lo uno ni lo otro: ¿un arte mestizo-cholo-*ch'ixi*?

Valeria Paz

Dos preguntas orientan mis reflexiones en torno al mestizaje en el arte: ¿de qué manera(s) el arte boliviano contemporáneo perturba (pone en tensión o problematiza), reitera o busca alternativas al orden político, económico, sexual, religioso, instaurado de la mano de una nación (y pre-nación colonial) mestiza-criolla o criolla-mestiza? Y, ¿de qué manera el arte contemporáneo pone en cuestión o suspende una tradición estética que gira en torno a la identidad mestiza?

Si bien el mestizaje como tema atraviesa el pensamiento, la cultura y el arte bolivianos del siglo XX (aunque, algunas veces, por omisión explícita), su tratamiento en el arte contemporáneo es más reciente. El tema, con diferentes connotaciones semánticas y enfoques, se ha manifestado en los trabajos de curadores y artistas bolivianos solo en los últimos años.<sup>13</sup> En estas exposiciones se introdujeron alternativas y provocaciones sobre lo que constituye lo *chojcho* (el “mal gusto” cholo), lo *ch'ixi*, la estética neopop chola y el travestirse de chola. Se vislumbra en ello una celebración del mestizaje, en una acepción más cercana a lo cholo, en la que se congregan múltiples estéticas, sentidos, cuerpos, creencias y deseos.

**¿De qué manera(s) el arte boliviano contemporáneo perturba (pone en tensión o problematiza), reitera o busca alternativas al orden político, económico, sexual, religioso, instaurado de la mano de una nación (y pre-nación colonial) mestiza-criolla o criolla-mestiza? Y, ¿de qué manera pone en cuestión o suspende una tradición estética que gira en torno a la identidad mestiza?**

---

13 Me refiero a *Chojcho Men* (2014), galería de la Alianza Francesa, La Paz, con curaduría de José Ballivián; *Grindio* (2015), Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño, Cochabamba, y Museo Nacional de Arte, La Paz, curada por Rodrigo Rada y Ramiro Garavito; *Lo Normal* (2016), Centro Cultural de España, La Paz, curada por Matecha Rojas y Marisabel Villagomez; y *Mezcladito* (2018), galería Nube, Santa Cruz de la Sierra, y Artespacio CAF, La Paz, curada por Rodrigo Rada. Se presentaron obras relacionadas con el tema (la cultura urbana pop, específicamente) en la exposición *La feliz muerte del arte*, curada por José Bedoya y presentada en Artespacio CAF, La Paz, y en Manzana Uno (parte de la exposición *Curadores*), Santa Cruz de la Sierra, 2015.

Según la clasificación colonial, los cholos eran los hijos que resultaban del acoplamiento de mestizos e indias (normalmente en ese orden de género) y, como todo mestizo, estaban en un lugar indefinido, y excluidos de un tejido social conformado por dos repúblicas: una de españoles y otra de indios. Dentro del estamento mestizo, los cholos eran, sin embargo, los que esta-

**¿Cómo explicar el tránsito de una sociedad cholofóbica a una cholofílica, a la celebración de lo cholo en el siglo XXI, que se manifiesta, por ejemplo, en el exacerbado entusiasmo por la moda chola y por los cholets de Freddy Mamani?**

ban más cerca del mundo indígena y, por ello, no gozaban de los mismos privilegios, en cuanto a educación y oficios, de los mestizo-criollos insertos en el mundo español. Representaban igualmente una amenaza al orden económico colonial: usaban distintas estrategias —eran indios que se vestían de españoles o se inscribían con apellidos españoles (con la ayuda de compadres criollo-mestizos)— para ser declarados mestizos y no

tener que realizar los trabajos y pagar los tributos impuestos a los indios por la Corona (Barragán, 1992: 94). Eran los que podían levantarse contra el régimen español y, con ellos, un número infinito de indios que, a fin de cuentas, eran sus parientes.<sup>14</sup> Eran los que migraban de sus comunidades rurales a la ciudad y se desempeñaban en oficios artesanales y comerciales, por ejemplo, que les permitían contar con cierta autonomía económica.

Ser cholo, hoy en día en Bolivia, mantiene muchas de las características del término en su acepción colonial. Según Mauricio Sánchez Patzi, los bolivianos hoy conciben a los cholos como “aquellos que, fenotípica y culturalmente provienen del mundo indígena, pero que se encuentran en proceso de ascenso social y que ostentan los emblemas de su ascensión” (Sánchez Patzi, 2014: 8). En una sociedad que se sostiene en relaciones de clase y raza, “cholo” tiene una larga historia como término peyorativo e incluso insulto<sup>15</sup>. Entonces, ¿cómo explicar el tránsito de una sociedad cholofóbica a una cholofílica, a la celebración de lo cholo en el siglo XXI, que se manifiesta, por ejemplo, en el exacerbado entusiasmo por la moda chola y por los

---

14 Así describe esta amenaza el visitador Acosta, en 1585: “Y así con facilidad, se podrán levantar con una ciudad y levantados con una sería infinito el número de indios que se les juntaría, por ser todos de una casta y parientes y que se entienden los pensamientos por haberse criado juntos... Y juntándose tantos tomar todas las ciudades de este reino una a una...” (Citado por Bouysse Cassagne y Saignes, 1992: 133).

15 En 1623, un vasco usa el término para insultar a un criollo. (Bouysse-Cassagne y Saignes, 1992: 139).

cholets<sup>16</sup> de Freddy Mamani? Si bien el estamento cholo es un fenómeno colonial, su participación ha sido clave en las rebeliones independentistas (y las que las precedieron), y en términos poblacionales se ha incrementado exponencialmente a lo largo de la historia republicana, es un grupo poco reconocido y solo recientemente estudiado. Su actual visibilidad económica y política es fruto de un largo y complejo proceso de ascensión social y lucha política, que se inicia en la Colonia y se desarrolla más visiblemente en el siglo XX. Empieza a adquirir una identidad política en los grupos de artesanos socialistas y anarquistas en la primera década del siglo XX (Rivera C. y Lehm, 1988), se acelera con la revolución del 52, se visibiliza en los partidos políticos Conciencia de Patria (Condepa) y Unidad Cívica Solidari- dad (UCS) en los años noventa, y cobra notoriedad en el actual despliegue de enormes recursos económicos de los magnates cholos del siglo XXI.<sup>17</sup> Los cholos han ejercido oficios comerciales desde la Colonia, labor a la que derivaron por necesidad, para luego convertirse en ventaja con respecto a los criollos y a los indios.

Desde esa actividad, sumada al lugar ambiguo y versátil que implica ser y no ser indio, ser y no ser criollo<sup>18</sup>, los cholos han encontrado medios para sobrevivir ante la adversidad y prosperar. Durante la República, en la economía de libre mercado y en el capitalismo global, su ingenio comercial se ha materializado en ricos y exitosos negocios desde la economía informal. Su poder económico, social y político se refleja hoy en ostentosos edificios en las principales ciudades del país, y en el despliegue de recursos estéticos y económicos en la fiesta chola más importante: El Gran Poder. En 2019, resulta imposible pensar el mestizaje y la estética en Bolivia sin tomar en cuenta al numeroso y poderoso sector cholo, largamente soslayado en los estudios académicos (con algunas significativas excepciones) e incluso en los discursos y estrategias políticas.

---

16 Neologismo creado a partir de las palabras “chalet” y “cholo” para describir edificios como los diseñados por Freddy Mamani en El Alto, construcciones de estética vistosa que cuentan en su último piso con una casa en estilo chalet.

17 Me adscribo al uso de este término que hace Sánchez Patzi (Sánchez Patzi, 2014: 6) para referirse a una clase de nuevos ricos, prefiriendo usar este concepto en lugar de “burguesía chola”, anteriormente propuesto por Carlos Toranzo (1991).

18 El término aymara “huayqui”, equivalente a cholo-mestizo, lo define como el “advenedizo que no reconocía cacique” y no era “ni bien español, ni bien indio” (Bouysse Cassagne y Saignes, 1992: 131).

## Una primera imagen de nación mestiza

El mestizaje atraviesa la construcción de la nación boliviana y está implicado en la edificación de una identidad nacional hegemónica y, de maneras muchas veces poco visibles, en las subjetividades y las múltiples relaciones



Anónimo (Escuela cuzqueña). *Desposorio de Beatriz Clara Coya y don Martín García de Loyola, y de la hija de ambos Ana María con don Juan Enriquez de Borja, 1718*, óleo sobre lienzo, 175,2 x 168,3 cm, colección Museo Pedro de Osma, Lima

de poder que se instauran en la sociedad. Una imagen de nación, antes de su existencia republicana, apunta a la unión de español con india de linaje inca como paradigma de orden social: el *Desposorio de Beatriz Clara Coya y don Martín García de Loyola, y de la hija de ambos Ana María con don Juan Enriquez de Borja*, de autor anónimo, y del cual existen varias versiones. Este matrimonio refleja el *modus operandi* de los españoles para mantener el



poder: establecer alianzas de sangre con los descendientes de los incas y la aristocracia local. Quedan estas imágenes como testimonio del pacto entre la realeza inca y su linaje y el reino de España. Detrás de ellas, que parecieran representar el comienzo de una feliz historia de amor y nación, subyace la violencia implicada en la imposición de una cultura, régimen y religión sobre otra, pero también una violencia de género: la mujer es entregada al vencedor como botín de guerra. Entrega que supone igualmente una traición de parte de la ñusta Beatriz a los suyos (se casa con el captor de su tío Túpac Amaru, decapitado por los españoles, con quien estaba destinada a unirse), que viene acompañada de la instauración y legitimación de un orden y poder masculino<sup>19</sup>, español, católico y de clases privilegiadas. Esta imagen es, al mismo tiempo, la imagen oficial de la institución del mestizaje como orden social, en el que prevalece la cultura española y que sostiene la colonización de América. Queda establecido en el casamiento, en España, de la mestiza Ana María de Loyola Coya, hija de la ñusta Beatriz y de García de Loyola, con el español Don Juan Enriquez de Borja, que aparece pintado en el mismo cuadro. No es un detalle menor el hecho de que estos matrimonios por conveniencia involucraran beneficios para los implicados, como tierras y títulos de nobleza. A pesar de estos réditos, podemos suponer que la novia tuvo más que sentimientos encontrados, en una sociedad en la que carecía de voluntad propia y en la que su prole era posiblemente resultado de violación. Se constituye así una nueva elite criollo-mestiza gobernante, conformada a partir de la victoria y la derrota, de los réditos y la traición, del poder y la violación.

**Quedan estas imágenes como testimonio del pacto entre la realeza inca y su linaje y el reino de España. Detrás de ellas, que parecieran representar el comienzo de una feliz historia de amor y nación, subyace la violencia implicada en la imposición de una cultura, régimen y religión sobre otra, pero también una violencia de género: la mujer es entregada al vencedor como botín de guerra.**

Este tipo de imágenes busca contribuir, sin duda, a la legitimación de un orden español y católico (y de la orden ignaciana en este caso, al tratarse de parientes de Ignacio de Loyola en ambos matrimonios), y aplacar los deseos e intentos de sublevación que, no obstante, se materializarán, con los levantamientos de Túpac Amaru y Túpac Katari y el subsiguiente Cerco de la ciudad de La Paz, en 1781<sup>20</sup>.

19 En el régimen colonial, solo los hombres podían ocupar posiciones públicas y de mando (ver Mendieta, 2014: 366).

20 La escena del cuadro se representa in vivo hasta 1741 en la Iglesia de la Compañía de Cuzco (ver Chang-Rodríguez).

Si bien en la unión entre conquistador y descendiente de inca queda validado el orden criollo-mestizo en la Colonia, los cholos-mestizos, resultado de la unión de indios y mestizos, ocupan un lugar liminal en la sociedad. Conforman una tercera república, entre y al margen de las de españoles e indios. Aparecen, además, negativamente representados, hacia 1781, en el estamento de los sastres, plateros y artesanos, y, según el oidor Francisco Tadeo Diez de Medina, son poco confiables y traidores<sup>21</sup>. El visitador Arreche, encargado de la represión pos rebelión de 1781, describe en términos

Si bien en la unión entre conquistador y descendiente de inca queda validado el orden criollo-mestizo en la Colonia, los cholos-mestizos, resultado de la unión de indios y mestizos, ocupan un lugar liminal en la sociedad. Conforman una tercera república, entre y al margen de las de españoles e indios.

similares a los cholos o “misti-indios”, “de sumo perjuicio al estado esta clase media que por lo general ni sigue al español ni quiere al indio...” (Bouyssel-Cassagne y Saignes, 1992: 140).

En esta imagen queda igualmente establecida la unión de parejas a partir del matrimonio religioso, que se constituye, a su vez, en institución base del orden colonial. Dos versiones de este cuadro fueron pintadas para iglesias de colegios en los que se educaban los hijos y las hijas de los caciques indígenas: la Compañía de Cuzco y el Beaterío de Copacabana de Lima. En las instituciones femeninas se observaba una rigurosa castidad, las niñas aprendían el castellano y la doctrina cristiana. Se esperaba que la educación de descendientes de caciques y mestizos fuera útil en la conversión de los indios infieles<sup>22</sup>. Con ello se buscaba además erradicar comportamientos “bárbaros”, como el culto a los muertos y la poligamia<sup>23</sup>.

La ñusta Beatriz fue precisamente educada en una de esas instituciones religiosas, el convento de Santa Clara de Cuzco, y estaba, por lo tanto, preparada para asumir el papel de esposa de un español, en un matrimonio arreglado, ofrecido e incluso instruido por el Virrey Toledo. La moral católica que subyace en este modelo social (y su instrumentalización para mantener el poder) explica el horror de Diez de Medina frente al entramado de relaciones complejas entre los sexos del lado rebelde de la sublevación

21 Diez de Medina acusa a los cholos de pasar información a Túpac Katari durante el cerco de La Paz (ver Mendieta, 2014: 359).

22 Alaperrine-Bouyer, 2007, Capítulo 8. Hijas de caciques, párrafos 23 y 26.

23 Alaperrine-Bouyer, 2007, Capítulo 1. Los caciques: entre encuentro y convivencia, párrafo 12.

Sisa-katarista de 1781<sup>24</sup>, en el que dos mujeres tienen participación determinante como líderes y acompañantes de Túpac Katari y Tomás Amaru. Si bien Bartolina Sisa, esposa de Túpac Katari (Julián Apaza), encabeza junto con él la rebelión en La Paz, éste mantiene relaciones amorosas con mestizas, mientras que su hermana Gregoria Apaza, líder también, tiene como amante al cabecilla de la rebelión en Sorata, Tomás Amaru<sup>25</sup>.

### Una identidad nacional moderna en la que se soslaya el mestizaje

El mestizaje, incluso a veces por omisión, está igualmente presente en la conformación de un arte boliviano moderno, donde tiene una historia del arte propia, que cobra fuerza y se impulsa hacia 1925, con la conmemoración del centenario de la Independencia, y en 1929, con la llegada de Europa del pintor Cecilio Guzmán de Rojas. El pensamiento de Franz Tamayo ha sido influyente en ese sentido. A partir de la observación y análisis de contexto, Tamayo deduce que el mestizaje biológico y cultural es el horizonte inevitable de Bolivia, y propone, en 1910, un modelo educativo que una las cualidades que considera más sobresalientes en el mundo indígena con las del mundo occidental, creando una suerte de mestizaje cultural compuestas por la fuerza y la ética indígena y la inteligencia del criollo-occidental.

Las ideas de Tamayo se vislumbran en el pensamiento estético de Guzmán de Rojas, particularmente en la representación, hacia 1928, de indios fuertes y de cuerpos musculosos. Se debate por entonces la inclusión del indígena en la nación, en un contexto intelectual influido aún por el darwinismo social y por una idea de nación indisociable de la idea de raza. Así se refleja en *Europa y América*, un cuadro pintado en España, de paradero desconocido, en el que se ve, sobre una balsa de totora, a un indio vestido y una mujer europea desnuda: es la pareja fundacional en términos de nación. Imposible no asociar este cuadro con el film *La profecía del Lago* (1925), de José Velasco Maidana, censurado antes de su debut a causa del argumento, basado en un hecho real: una historia de amor entre la esposa criolla de un hacendado y el indio aimara encargado de cuidar su propiedad (Alfonso Gumucio Dagron). La imagen de Guzmán de Rojas es perturbadora, sin embargo, porque representa a una mujer desnuda en una escena en la que todo indica que ella se encuentra allí contra su voluntad. En esta pintura se

24 En lugar de "katarista", uso el término "Sisa-katarista", referido por Ari para dar cuenta de la importancia de la presencia femenina en las rebeliones indígenas de 1781 (Ari, 2016: 67-93).

25 Bartolina Sisa capitaneó la rebelión acompañando a su esposo, que tenía como amante a la mestiza María Lupiza (Mendieta, 2014: 365).

invierte la representación, prevaleciente en el imaginario de la época y reproducida en la literatura nacional, de la mujer india violada por el español o el criollo-mestizo. *Wara Wara* (1930), una película de Velasco Maidana, en apariencia diferente, actualiza el mito de la historia de la fundación de una nación con desenlace feliz, similar al de la ñusta Beatriz y Martín García: una princesa india se une por amor a uno de los conquistadores. Excepto que, en el título de la película, tomado del nombre de la protagonista y víctima de violación de la novela *Wata Wara* (1904), de Alcides Arguedas, está latente una referencia a la normalización, en los albores del siglo XX, de actos violentos en contra de las mujeres indígenas por parte de los criollos-mestizos. Este poco conocido cuadro de Guzmán de Rojas<sup>26</sup>, del que no se deduce un final feliz, no es representativo de su obra ni del camino creativo que em-

**En este cambio de paradigma de padres de nación, de una pareja de raza y cultura diferente que engendra mestizos, a una pareja india vinculada con Tiwanaku como ideal, se traduce la intención de Guzmán de Rojas de crear un arte vinculado con una nación fuerte. Esta visión idealizada y esencialista está motivada por la imagen de un país débil y una baja autoestima colectiva en vista de las pérdidas territoriales y la propaganda en contra de Bolivia que Paraguay hace, a nivel internacional, en los albores de la Guerra del Chaco.**

prende a su retorno de Europa a Bolivia. Guzmán de Rojas opta por el camino menos turbulento y más edificante de su *Triunfo de la naturaleza* (1928), óleo en el que retrata a una pareja cosmogónica indígena, de cuerpos musculosos, que ilustran la asociación que Tamayo establece entre el indio y la fuerza. Es significativo que estas figuras estén recostadas sobre símbolos indígenas, y particularmente ídolos de Tiwanaku, una civilización que, en esos años, según las influyentes teorías del arqueólogo Arthur Posnansky, se consideraba superior. La pareja que está por levantarse aparece prendida

a la tierra y del mundo indígena (los ídolos de Tiwanaku y un aguayo). Si a esta constatación se suman las ideas de Tamayo, el triunfo al que alude el título de la obra señala el despertar de una raza india fuerte, que se nutre de la energía de los Andes. Su despertar significa fundar una nación indígena.

En este cambio de paradigma de padres de nación, de una pareja de raza y cultura diferente que engendra mestizos, a una pareja india vinculada con Tiwanaku como ideal, se traduce la intención de Guzmán de Rojas de crear

---

26 Esta obra fue pintada en España. Su ubicación es desconocida y, al parecer, no fue nunca expuesta en Bolivia. Aparece reproducida en Kuon Arce et. al., 2008: 123.

un arte vinculado con una nación fuerte. Esta visión idealizada y esencialista está motivada por la imagen de un país débil y una baja autoestima colectiva en vista de las pérdidas territoriales y la propaganda en contra de Bolivia que Paraguay hace, a nivel internacional, en los albores de la Guerra del Chaco (Villarejos, 1929). La propuesta de un indio y una india como los nuevos padres de la patria está igualmente sugerida en los retratos de jóvenes y bellas criollas-mestizas “indianizadas” (en atuendos de princesas incas) y de indios fuertes y poco expresivos. Es el caso de los autorretratos del propio pintor y de su *Cristo aymara*. Más que una mestización, tengo la impresión de que lo que Guzmán de Rojas busca marcar como horizonte nacional es la “indianización” de lo occidental y de lo criollo-mestizo.

El pensamiento de Tamayo se vislumbra igualmente en la historiación del arte colonial. En su obra, los historiadores del arte José de Mesa y Teresa Gisbert han buscado reconocer una estética propia en la región, a la que se han referido como “barroco mestizo”. De Mesa y Gisbert fueron los primeros en plantearse qué constituiría un arte hispanoamericano en territorio boliviano. Habiendo estudiado con Diego Angulo, uno de los primeros historiadores del arte español interesados en Hispanoamérica, señalan en sus primeras publicaciones los aspectos que distinguen a la arquitectura virreinal, y luego hacen lo propio con la pintura. En los años 1980, en su *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert publica los resultados de una investigación en la que se manifiesta un entendimiento más profundo de la visión y la estética indígenas, y donde propone una lectura del arte virreinal a partir de los mitos prehispánicos (Gisbert,

Cecilio Guzmán de Rojas, *El triunfo de la naturaleza*, 1928, óleo sobre lienzo





1994). La motivación es señalar y proponer un arte americano (boliviano *avant la lettre*), pero también, a medida que avanzan sus investigaciones, la subsistencia de lo indígena como estrategia de resistencia al orden colonial. Para el historiador trotskista Carlos Salazar Mostajo, sin embargo, no hubo realmente un arte mestizo durante la Colonia, sino un arte colonizador, de características occidentales, que deja de existir con la independencia, y que solo “puede favorecer a una ideología conservadora, interesada en el inmovilismo en el arte, equivalente al inmovilismo en la sociedad”<sup>27</sup>.

### Deconstrucción de una identidad nacional mestiza e india en el arte



Cecilio Guzmán de Rojas, *América y Europa*, 1928, paradero desconocido

- 
- 27 Salazar Mostajo escribe: “Y bien, el arte en la colonia no fue sino un arte hispano, español en sus orígenes, por su morfología, por sus estilos, por sus finalidades de dominio, por su carácter religioso. Es un arte occidental, colonizador, de conquista y sometimiento, y la prueba es que cesa en cuanto cesa el dominio peninsular. Llega la independencia, y el arte desaparece casi repentinamente, de pronto, como cortado de cuajo. España se retira y se lleva su arte. Que me perdone la ilustre historiadora Teresa Gisbert, pero preguntaré: ¿Qué queda del llamado ‘arte mestizo’? Nada en absoluto, probando que fue un arte español, hispanizante, aunque, sin duda, con las modificaciones morfológicas que todo medio impone (dadas las influencias, todo arte vendría a ser mestizo), pero que de ninguna manera afectan su filiación peninsular. Si hubiera sido realmente un arte mestizo, hubiera sobrevivido a la colonia, se hubiera incorporado a la naciente nacionalidad, la cual era también fundamentalmente mestiza. Por otra parte, téngase en cuenta que la denominación ‘arte mestizo’ lleva consigo una proyección niveladora que solo puede favorecer a una ideología conservadora, interesada en demostrar el inmovilismo en el arte, equivalente al inmovilismo en la sociedad. Pero el hecho es que el arte se extingue, y esa es una prueba histórica suficiente. Se dirá que la pobreza del país impedía pensar en manifestaciones artísticas. En efecto, así es, pero eso prueba que lo artístico, lo cultural, está profundamente ligado a la producción material de la vida del hombre y de la sociedad” (Salazar Mostajo, 1989: 26-27).



La visión de nación mestiza o criolla “indianizada” empieza a desarticularse en el discurso académico de la década de 1990. La visible inserción en la política y en las principales ciudades de una nueva clase social de orígenes indígenas coincide con un clima de denuncia de los quinientos años de la conquista y con una Constitución revisada en la que Bolivia se define como un estado multiétnico y pluricultural<sup>28</sup>. Estos fenómenos vienen acompañados de las reflexiones de intelectuales influidos por las teorías de la hibridación y la posmodernidad, que buscan explicar la emergencia económica, política y social de esta nueva clase social. De manera significativa para los fines de este ensayo, esta nueva clase corresponde, en realidad, al estamento cholo tan vilipendiado a lo largo de la historia boliviana<sup>29</sup>.

Toma casi setenta años, después de las afirmaciones de Tamayo (y de Alcides Arguedas)<sup>30</sup>, para que el cholo como tema o motivo se incorpore en el arte. En 1977, en la segunda versión de la importante Bienal INBO (de la que es jurado Gisbert, de manera conjunta con especialistas internacionales), llama la atención la pintura de Raúl Lara, que obtiene uno de los premios<sup>31</sup>. Coherente con esta premiación, en su ensayo publicado en *Pintura boliviana del siglo XX* (1989), editada por Pedro Querejazu, Gisbert destaca la originalidad temática

---

28 Artículo 1o de la Constitución Política del Estado de la República de Bolivia (1994).

29 El cholo es despreciado por Tamayo porque, según él, saca provecho del Estado sin contribuir, se asocia con los “más viciosos y demagogos” y es usurero, “se hace pagar bien y pronto”. En suma, por ser parasitario (Tamayo, 1981: 69).

30 En *Pueblo enfermo*, Arguedas hace un análisis minucioso del país, planteando sus males desde distintos puntos de vista (etnográfico, geográfico y psicológico). En lo que se refiere a la composición étnica, propone que los tres principales tipos de “razas” que habitan el país (el indio, el mestizo y el blanco) poseen enormes defectos. Describe al mestizo, al que se refiere como “la clase dominante del país” (p. 65), de la siguiente manera: “La raza mestiza ha nacido de la fusión entre el invasor blanco y el indio. El cholo, cuando permanece sin salir de su medio, revela, á pesar de los vicios en él ya inherentes, excelentes cualidades de carácter: es altivo, aunque inclinado á la rapiña; valiente, pero holgazán; tímido, á la vez que altanero. Como el blanco, repugna el ejercicio de la voluntad y siente aversión por todo lo que significa esfuerzo. Inteligente, listo, adquiere sin gran trabajo ideas generales; pero tiene el defecto de dejarse llevar por todo dogmatismo intransigente y avasallador. Cuando adquiere cierta cultura, se exaltan sus instintos dominadores, y es ambicioso por cosas vulgares y de poca significación, aficionado al brillo y al fausto, discolo, mordaz, envidioso, agresivo y susceptible en extremo” (Arguedas, 1909: 62).

31 La pintura *Soledad II*, de Raúl Lara, en la que representa una escena dentro de un micro (una fila de asientos y chofer de lentes oscuros que dirige la mirada al espectador por el retrovisor) fue reconocida con uno de los cinco premios de la Bienal. El jurado estaba compuesto por la historiadora de arte y coleccionista estadounidense Barbara Duncan, el crítico e historiador de arte argentino Damián Bayón, el crítico de origen ruso radicado en Rio de Janeiro Mark Berkowitz, y la crítica argentina radicada en Bogotá Marta Traba, quien en un artículo caracteriza el indigenismo como un “error superado” (Traba, 1983).

de la pintura de Lara, que representa “fornidos mestizos con confeti en los párpados y algo de alcohol en los labios [...] choferes sudorosos que conducen omnibuses”<sup>32</sup>, que se insertan, de manera novedosa, en lo que describe como un aletargado desarrollo de las artes en los años setenta. Esta cálida acogida de la obra de Lara responde sin duda a que, a esas alturas, Gisbert estaba cansada del uso del indio como *leitmotiv* idealizado (incluso como campesino o minero) en el arte boliviano de gran parte del siglo XX<sup>33</sup>.

La emergencia de esta nueva clase social chola ocupa igualmente los análisis de investigadores en la década de 1990. Según el economista Carlos Toranzo, siempre se pensó que el desarrollo económico del país iba a darse a

**Para el historiador trotskista Carlos Salazar Mostajo, sin embargo, no hubo realmente un arte mestizo durante la Colonia, sino un arte colonizador, de características occidentales, que deja de existir con la independencia, y que solo puede favorecer a una ideología conservadora, interesada en el inmovilismo en el arte, equivalente al inmovilismo en la sociedad.**

partir de la minería de la región andina o de la agroindustria del oriente. Sin embargo, a raíz de los cambios generados por la Revolución del 52, se dio una tercera alternativa, que explica el surgimiento de los nuevos ricos cholos: la intermediación comercial, actividad que el cholo asume para ocuparse, cada vez

más y en mayor escala, de la venta de productos y el transporte en el ámbito local e interprovincial (Toranzo Roca, 2006: 652). Toranzo se interesa, ade-

---

32 Gisbert escribe: “Agotada la temática, se carece de fuerza para producir un arte renovado. El Salón Municipal Pedro Domingo Murillo se aferra a formas obsoletas. Se crea la Bienal INBO (1975), lo que determina una renovación de la pintura con nombres como Raúl y Gustavo Lara. Raúl nos lleva a los barrios marginales de las ciudades en día de fiesta, desde el carnaval hasta la procesión del Señor del Gran Poder; con él penetramos a un mundo de hombres y máscaras, de ángeles y demonios; es un mundo irreal cuyos protagonistas son fornidos mestizos con confeti en los párpados y algo de alcohol en los labios; es el mundo de toros y satanes. Raúl Lara recrea ese mundo con una dialéctica de azules y violetas en una realidad que incluye choferes sudorosos que conducen omnibuses increíbles entre cuyos pasajeros podemos encontrar hasta un Simón Bolívar” (en Querejazu, 2019: 448).

33 En una entrevista de 2001, se refiere así a Guzmán de Rojas: “A nosotros nos obligaba a pintar indiecitos, ¡imagínate!, yo pintando indiecitos, nos corregía, todos teníamos que hacer su estilo, te das cuenta, y aquel que no estaba en su onda estaba frito. El excluyó a otros, y como dirigía La Escuela de Bellas Artes y dirigía el Ministerio, dirigía la sociedad, hacía los retratos de todas las señoras famosas de esta ciudad, empezando por el famoso retrato de Aida Cuenca, fue un retrato clásico. Monopolizó el mundo [artístico local]” (Paz Soldán, A. M. et al., 2001: 99-100).

más, por el abigarrado consumo cultural de este sector<sup>34</sup>. El crítico literario Javier Sanjinés (1995), por su parte, plantea que la representación grotesca y visceral que hace el acuarelista cochabambino Darío Antezana en *Complicidad* (1988) apunta a la inminente emancipación del cholo del modelo de nación mestizo. Más adelante, Sanjinés se refiere a la mirada “barroca contraelitista” y al rechazo de la visión moderna totalizante (el mestizaje como modelo ideal de nación) implícita en la pintura de Arturo Borda —el artista está asociado con los movimientos anarquistas de la segunda década del siglo XX, en los que participan artesanos—. En esta lectura de la pintura de Borda como negación del mestizaje como ideal (atribuido por el autor a Guzmán de Rojas) estaría implícita una crítica al proyecto de nación de la élite criollo-mestiza (Sanjinés C., 2005). A fines de los noventa, el literato Guillermo Mariaca señala a Lara como el pintor de una nueva nación (de la que el cholo es la figura paterna), y se acerca a la definición de cholo desde la interculturalidad, concepto vigente en los debates intelectuales de la época —fue parte central de la Reforma Educativa que empieza a implementarse—, proclamado en la Constitución de 2009 y “puesto en práctica” desde entonces en la creación del Viceministerio de Interculturalidad (a muchos del sector cultural no nos queda claro cómo)<sup>35</sup>. Para Mariaca, el cholo encarna una “contradicción” cultural fascinante, en tanto:

**Esta cálida acogida de la obra de Lara responde sin duda a que, a esas alturas, Gisbert estaba cansada del uso del indio como leitmotiv idealizado (incluso como campesino o minero) en el arte boliviano de gran parte del siglo XX.**

Duerme en un hotel intercontinental de cinco estrellas con la misma facilidad que encima de un cuero de oveja en una choza; navega en internet con la misma naturalidad que reitera el rito de sus tradiciones orales; maneja el dinero plástico con la misma convicción que las obligaciones de la reciprocidad, ch’alla su casa financiada a 15 años plazo; requiere cirugía plástica como solicita mesas blancas y

34 En referencia al término “abigarrado” de René Zavaleta (cuyo pensamiento retoma Silvia Rivera Cusicanqui para describir lo heterogéneo en la sociedad), dice: “No hay duda de que el abigarrado zavaletiano, para explicar una sociedad compleja como la nuestra, estaba bien encaminado, pero requiere ser ampliado porque debe remitirse ahora a una heterogeneidad más vasta [...]” (Toranzo Roca, 2006: 649-650).

35 Desde su creación en 2009, el Ministerio ha funcionado más como un brazo de propaganda política del Movimiento al Socialismo. Si bien existe la posibilidad de que haya algún proyecto serio sobre el tema de la interculturalidad, este no es conocido (no ha sido difundido) y tampoco es asumido por el sector cultural.



**Raúl Lara,**  
*De Quillacas a Toro Toro* (díptico),  
2000, óleo sobre lienzo

negras a los *kallawayas* de Curva. El cholo ha hecho de las máscaras de identidad el único rostro que ama, el rostro maleable de la interculturalidad. De esa interculturalidad que consiste simultáneamente en la capacidad de traducir lo global o lo local y en la persistencia de articular las identidades locales en torno a sus propias autodeterminaciones. (Mariaca, 1998: 95)

Esta visión idealizada del cholo y de la pintura de Raúl Lara como emblemática de Bolivia se mantuvo vigente hasta hace unos años. Así lo expresó el ex presidente Carlos D. Mesa (hijo de Mesa y Gisbert) en un texto en el que exalta el carácter erótico y carnal (e implícitamente sexista) de sus lienzos. En este ensayo, escrito en homenaje a Lara con motivo de su muerte, Mesa describe su pintura como una “abierta invitación al sexo desinhibido” (Mesa, C. D., 2011), sin sorprenderse de que los hombres estén siempre vestidos y las mujeres desnudas, lo que refuerza la clásica mirada y fantasía masculina que reitera a la mujer como un simple objeto sexual.

Es justamente en los noventa, años en los que el fenómeno cholo llama la atención de los intelectuales y en que se incentiva y florece un populismo étnico en el ámbito político<sup>36</sup>, que Roberto Valcárcel presenta exposiciones de su Grupo Valcárcel, entidad ficticia que le permite dar espacio a sus “múltiples personalidades”. Con una calculada estética kitsch, de colores fuertes y contrastantes y estética industrial<sup>37</sup>, el Grupo Valcárcel exhibe las estéticas y concepciones artísticas de cinco de sus siete artistas, de otras tantas nacionalidades (de Italia, Rusia, EE.UU., Alemania, Inglaterra e incluso –presumimos– Bolivia, cuyo representante es Max Poma, artista de apellido indígena que se dedica a las acciones), de distintos sexos (hay una mujer) y orientaciones sexuales (uno murió de sida)<sup>38</sup> que conforman el Grupo.

---

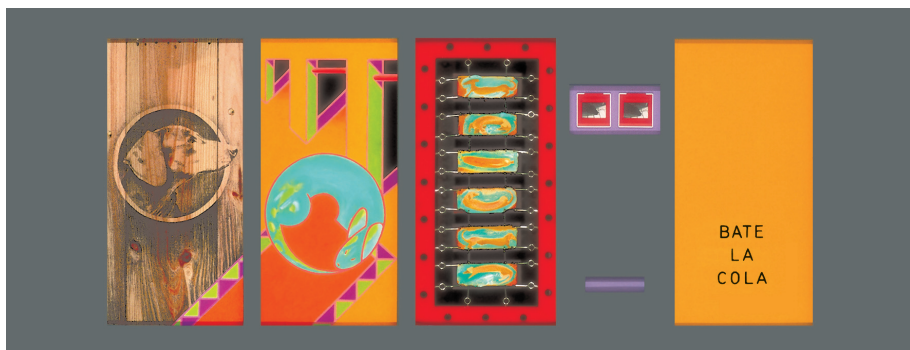
36 Sánchez Patzi describe este momento fundacional en la reivindicación e idealización del indio (Sánchez Patzi, 2013: 12).

37 Sánchez Patzi establece cualidades principales de estética chola de los micros, afiches, salones de fiesta, arquitectura y puestos de mercado (Sánchez Patzi, 2013: 21-24).

38 Si bien el VIH no ataca exclusivamente a la población homosexual masculina, a finales de los años 1980 y principios de los 1990 cobraron notoriedad los rumores y casos de estrellas famosas de la cultura popular (Freddie Mercury) diagnosticadas con el virus. Pienso que Valcárcel está consciente de las connotaciones que ha adquirido el sida en la cultura popular y particularmente en una sociedad tradicional como la boliviana, en la que no se discute abiertamente acerca del sexo o la sexualidad. Con esta referencia da a entender su orientación sexual de manera ambigua, siguiendo el patrón que caracteriza su obra y las afirmaciones en las que alude al tema.

Si bien estas obras pueden concebirse como una analogía irónica de lo que sucede en el país, en ellas también hay una crítica implícita al hecho de que el reconocimiento oficial de lo multiétnico y pluricultural ignora, por ejemplo, la diversidad de orientaciones sexuales y la complejidad de los individuos. Por otro lado, Valcárcel encuentra que el arte boliviano de la época no logra reflejar el concepto “plurimulti”, y sugiere que la dificultad de dar cuenta de una identidad boliviana ya se manifiesta en el Escudo Nacional (decimonónico), que “cuenta con más de una docena y media de objetos completamente disímiles agrupados incoherentemente en un espacio que, aún en términos de una heráldica muy tolerante, resulta extremadamente sobrecargado y confuso”<sup>39</sup>.

En otra serie de la época, constituida por arcángeles pistoleros y dinamiteros, integra elementos de categorías tradicionalmente antagónicas como presente y pasado, masculino y femenino, para hacer lo que se podría describir (en palabras del artista) como “un G.I. Joe con rasgos de efeto y alas de guacamayo, o un angelote con atuendo militar diseñado por Gianni Ver-



Roberto Valcárcel, *Bate la cola* (díptico), 1994, óleo acrílico sobre tablero calado

- 39 Valcárcel escribe al respecto: “El innegable carácter multiétnico y pluricultural de Bolivia, recientemente tan alardeado por los dos últimos gobiernos, se expresa muy bien en abstracciones lingüísticas y en términos propagandísticos, pero adquiere en la pintura la forma de una confusa profusión de aportes parciales y nada integradores. La deliberada búsqueda y/o afirmación de una identidad cultural parece ser una de las mayores preocupaciones de nuestros artistas pero, hasta el momento, no han surgido obras que expresen, resuman, sintetizen ese tan montado [sic] carácter multifacético. / ¿Cómo integrar camiones, computadoras, cóndores y palmeras con el Dios Sol Inti, el narcotráfico y la Iglesia Católica? ¿Cómo armonizar la abrumadora profusión formal y cromática del cálido oriente con la sutileza y parquedad del altiplano? ¿Cómo simbolizar visualmente un país de características tan contradictorias? / Un desesperado y, a mi criterio fallido intento de solución a este antiguo problema lo constituye el Escudo Nacional de Armas, diseñado en los albores de la República y que cuenta con más de una docena y media de objetos completamente discímiles [sic] agrupados incoherentemente en un espacio que, aún en términos de una heráldica muy tolerante, resulta extremadamente sobrecargado y confuso. ¿Una premonición?” (Valcárcel, 1995: 38-39).



sace<sup>40</sup>. Estos ángeles con cualidades estereotípicamente femeninas y masculinas, inspirados en la estética de los micros<sup>41</sup>, no son ni lo uno ni lo otro, o son los dos al mismo tiempo. De manera similar, un cuadro de ca. 2000 con un largo título *–Inequivocos expertos eruditos autóctonos cuantifican el grado de belleza y discrepan acerca de la calidad de un delicado tejido amerindio producido en Taiwán–* alude a las paradojas y alcances de la interculturalidad no tomadas en cuenta ni por los intelectuales ni por los políticos (Valcárcel, 2008: 390-391).

### Travestismos culturales: ser indio en 2019 (cuando todo indica lo contrario)

Hemos visto que este proyecto de orígenes elitistas es problemático en muchos niveles. Cabe ahora preguntarse por su representación: en qué medida el autoritarismo que muchas veces lo sostiene —en su racismo, su sexismo, su esencialismo, su racionalismo, su mercantilización— está señalado, suspendido, negado, reimaginado en el arte contemporáneo boliviano.

El artista Roberto Mamani Mamani se autodenomina “indio” pero se mueve con estrategias cholas, es decir, en la lógica del mundo indio y occidental urbano. Baila y pinta mantas para la fraternidad del Gran Poder y presenta una gran exposición (y un libro sobre su obra) en el Museo Nacional de Arte de La Paz. Un caso similar es el de Freddy Mamani, que incluye murales de Mamani Mamani en su arquitectura y se ha insertado, con su obra archi-

---

40 Sobre los arcángeles como motivo de inspiración para el arte boliviano, Valcárcel escribe: “Son militares. Están armados. Llevan instrumentos de agresión. Armas punzantes, cortantes y de fuego. Espadas, picas, alabardas, arcabuces. Símbolos fálicos, diría Freud. Son mundanamente coquetos. Dan muchísima importancia a su apariencia. Están elegantemente vestidos. Llevan finísimos ropajes. Se ven tan pulcros. Son bellos jóvenes imberbes. Delicados. Son de raza blanca y rasgos finos. Piel tersa y sonrosada. Boquitas coloradas. Abundantes, onduladas y bien cuidadas cabelleras. Actitudes serenas, expresiones mesuradas. Son peligrosos (están armados). Son seductores (elegantemente vestidos). Son inofensivos, decorativos. Vuelan (tienen alas de intensos colores, alas de ave tropical). Tienen armas para herir o matar. Son letales, son fatales, son hermosos... / ¿Alitas coloridas y traje militar? Es como si hoy pintase un G.I. Joe con rasgos de efebo y alas de guacamayo, o un angelote con atuendo militar diseñado por Gianni Versace. ¡Qué locura, qué absurdo, qué delicia! Este absurdo es en sí algo por lo cual un artista se apasionaría. Y es esta multivalencia la que posibilita también su vigencia a lo largo de la historia. Cada nueva época puede resignificarla” (Valcárcel, 1995: 47-48). La exposición fue conformada a partir de la elección de obras de un concurso realizado por la galería La Paz, y luego en Mall Galleries, Londres.

41 Valcárcel clasifica estas obras como neoneopop, categoría que describe como “Imágenes prestadas de la iconografía publicitaria barata, etiquetas autoadhesivas y calcomanías, figuras pintadas en los buses o taxis bolivianos, uno que otro arcángel colonial, o cualquier producto popular” (Valcárcel, 2008: 258).

tectónica, en el sistema del arte internacional. Así se evidencia en su reciente participación en la exposición *Geometrías del Sud: de México a la Patagonia* (2018), en la Fundación Cartier de París, y en una charla reciente en un simposio de arquitectura en el Museo Metropolitano de Nueva York<sup>42</sup>. Tanto Mamani Mamani como Freddy Mamani se identifican con la cultura indígena y no así con la mestiza o chola.

Es sintomático, en ese sentido, que Freddy Mamani no se haya sentido cómodo, en un principio, con el término “cholet” —suponemos por las connotaciones negativas que continúa teniendo, a pesar de su mercantilización y conversión en nuevo símbolo boliviano— y que haya preferido “arquitectura andina”<sup>43</sup>.

De manera similar, el presidente Evo Morales, de origen aimara campesino, se asume públicamente como indio, si bien en él predomina una cultura mestiza.

**Valcárcel encuentra que el arte boliviano de la época no logra reflejar el concepto “plurimulti”, y sugiere que la dificultad de dar cuenta de una identidad boliviana ya se manifiesta en el Escudo Nacional (decimonónico), que “cuenta con más de una docena y media de objetos completamente disímiles agrupados incoherentemente en un espacio que, aún en términos de una heráldica muy tolerante, resulta extremadamente sobrecargado y confuso”.**

De ello dan cuenta, por ejemplo, su machismo y autoritarismo de cuartel, su corte de cabello al estilo setentero (de cuando era joven) y el hecho de que no hable ninguna lengua indígena. Quizás, a todos ellos les vendría bien el ejemplo de Silvia Rivera Cusicanqui, que se asume como *ch'ixi*, concepto que considera el más adecuado para definir “la mezcla abigarrada que somos las y los llamados mestizos” (Rivera Cusicanqui, 2010: 69).

En el gobierno de Morales son notables los paradójicos resultados de

la política indigenista-descolonizadora en la imagen de los funcionarios públicos. Por ejemplo, aunque el vicepresidente es de cultura occidental criollo-mestiza, su identificación con la emancipación del indio se manifiesta en el traje de novia inspirado en las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala (un traje similar al de la ñusta Beatriz, precisamente), que su esposa, criollo-mestiza y presentadora de televisión, vistió en la celebración de su matrimonio en el sitio ceremonial de Tiwanaku.

42 *In Our Time: A Year of Architecture in a Day*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 19 de enero de 2019.

43 Anónimo, 2014. A juzgar por el título de la película *Cholet: The Work of Freddy Mamani* (2018), que coproduce con Isaac Niemand, su director, hoy en día Mamani no tiene problema con el término.

El gesto de la esposa del vicepresidente es diametralmente opuesto al de la belleza superproducida, según los dictámenes de la industria de la belleza, de Gabriela Zapata, exnovia de Morales y probable madre de un hijo suyo<sup>44</sup>. Es sintomático que la exnovia del presidente haya sufrido una transformación según los parámetros de la industria cultural, pues contradice su autopercepción como indígena y señala así el gusto del mandatario por el prototipo de mujer que se impone en los medios de comunicación masiva: cabello teñido de rubio platino, implantes en los labios (y probablemente en los senos) y pestañas postizas.

Con esto queda claro que, a pesar del discurso político, subsiste el deseo del hombre boliviano por la mujer blanca y, en general, la necesidad de “blanqueamiento” de la mujer<sup>45</sup>. Este deseo fue elocuentemente aludido en la acuarela *Metamorfosis* (1987), de Alejandro Salazar, y más recientemente en el video-performance *Báñate con leche* (2015), de Serena Vargas.

En la obra de José Ballivián confluyen estas paradojas del mestizaje. En *Chola Nike* (2015), Ballivián interviene el emblemático sombrero de la chola con el logo de la multinacional Nike bordado, asociando una marca del capitalismo global con una estrategia de ascensión económica y social. Esta obra refiere, al mismo tiempo, al intento de “blanqueamiento” como un objetivo que se mantiene inalcanzable. El nexo entre el mundo cholo y la cultura capitalista se reitera en *Chola NY* (2016), un sombrero de chola con el símbolo de los New York Yankees, y *Chola Cola* (2016), un sombrero rojo con la palabra “Chola” escrita con la tipografía de Coca Cola, piezas donde subyace la constatación de que la chola no solo se identifica con la cultura capitalista, sino que además se ha convertido en un objeto de consumo cultural masivo y turístico, como lo evidencian los concursos “Miss Cholita”, las luchas libres de cholitas, los desfiles de moda y, en una escala internacional, su presencia en el

**A pesar del discurso político, subsiste el deseo del hombre boliviano por la mujer blanca y, en general, la necesidad de “blanqueamiento” de la mujer . Este deseo fue elocuentemente aludido en la acuarela *Metamorfosis* (1987), de Alejandro Salazar, y más recientemente en el video-performance *Báñate con leche* (2015), de Serena Vargas.**

44 Al final del escándalo suscitado por la noticia de que Zapata tuvo un hijo con Morales (hecho que no ha sido esclarecido todavía) y que usó esa relación para conseguir millonarios contratos (hecho que sí se estableció), Zapata está ahora en la cárcel por “legitimación de ganancias ilícitas, asociación delictuosa, falsedad ideológica, uso de instrumento falsificado, contribuciones y ventajas ilegítimas y uso de bienes y servicios públicos” (Tedesqui, 2019).

45 Claudia Joskowicz está trabajando en una obra referida a este tema.

Jaime  
Cisneros,  
fachada de  
cholet de  
Freddy  
Mamani,  
2015,  
fotografía  
digital







Arriba: **Alejandro Salazar**, *Metamorfosis*, 1987, acuarela sobre papel, 40 x 40 cm, obra destruida  
Abajo: **José Ballivián**, *Chola Nike*, 2015, objeto intervenido

Fashion Week New York y en la Fundación Cartier<sup>46</sup>. Ballivián es quizás el artista que más ha “capitalizado” el tema de la chola, lo *ch’ixi* y lo *chojcho* en su arte.

### La expansión de la fiesta mestiza

Las fiestas patronales son un aspecto medular de la cultura chola boliviana, que trasciende las ciudades andinas para instalarse, a medida que pasan los años, por ejemplo, en Santa Cruz de la Sierra o Buenos Aires. Sus características principales son los rituales y el exceso, que se plasma en su larga duración (varios días), el exagerado consumo de alcohol, las vistosas formas y colores y los olores y cuerpos que congregan. A estas fiestas católicas subyace una historia de resistencia, siendo el exceso justamente una de sus más claras manifestaciones<sup>47</sup>.

En su obra, Galo Coca ha explorado con mixtura, cohetillos, cerveza y pan de oro (e incluso orín) la dimensión ritual y el exceso de estímulos estéticos, sensoriales y corporales que conlleva la fiesta cholo-mestiza. Con sus acciones busca establecer un vínculo físico con el espacio y el espectador; crear la posibilidad de establecer una conexión con el mundo indígena y cholo, desde la conciencia de que la cultura y los afectos están en permanente construcción. Ilustran esta intención sus acciones *¡Llénalo!*, 2008, en las que reinventa la *ch’alla* y comparte cerveza con el público —parte esen-

---

46 La prensa local también “capitalizó” el viaje e invitación a París de cholos bolivianas. (Anónimo, “La chola paceña hace gala de su belleza en las calles de París”, 2018, y “La chola paceña conquista París”, 2018).

47 En la cultura y en la historia boliviana hay varios ejemplos de esa resistencia a partir de un gesto excesivo que lleva al trance y que subyace a la fiesta. El Taqui Oncoy, explorado por Teresa Gisbert en *El paraíso de los pájaros parlantes* (2001), fue un movimiento indio del siglo XVI en el que, a partir de un rito que incluye baile, alcohol y música, se busca la reinstauración del imperio inca. En *La nación clandestina*, de Jorge Sanjinés, Sebastián Maisman (Mamani) decide bailar como Tata Danzanti hasta morir, en señal de rechazo de la cultura criollo-occidental y en favor de un renacer indio. En su diario, el oidor Diez de Medina expresa su molestia ante el exceso que constata en la celebración de las fiestas patronales por parte de los indios durante el Cerco de La Paz. La historiadora Pilar Mendieta así lo describe: “Las fiestas y griteríos de los indígenas sacaban de quicio al oidor. La mayoría de estas eran parte del calendario católico, que también era festejado en las cercanías de la ciudad sitiada. Embriaguez y libertinaje fueron, según los testimonios, las compañeras de los festejos de los rebeldes. Todo ello disgustaba no solo a Diez de Medina, sino a los españoles y a las autoridades. En 1777, Carlos III trata, como parte de las medidas ilustradas y civilizadas, de evitar los excesos. Se inicia así la publicación de críticas contra las fiestas religiosas y profanas. En Charcas se critica la abundancia de vino, aguardiente y chicha: ‘Por cuanto en todos los regocijos públicos los indios acostumbren antes o después a hacer borracheros o desconciertos para beber [...] lo que resulta el daño y perjuicio en honor a Dios nuestro Señor’. Las mujeres indígenas participaban de estas fiestas y borracheras al igual que sus maridos” (Mendieta, 2014: 363).



cial del ritual de la fiesta—, y *Aquí*, premiada en el SIART 2011, en la que cubre su cuerpo con cohetillos, conformando un traje vistoso al estilo del *ch'uta* (personaje de origen indígena, emblemático del carnaval paceño). A lo largo de esta última acción, Coca va prendiendo los cohetillos con fuego y así se va “cholicando”, asumiéndose también cohetillo, término utilizado por los arquitectos para describir la colorida y ostentosa arquitectura de los nuevos ricos cholos. A medida que estallaban los cohetillos, el ruido y el humo invadían al artista y al público, así como el espacio simbólico del patio del Museo Tambo Quirquincho, edificio colonial situado en un barrio de indios, según la organización de la ciudad de la época, que se dice fue morada del cacique indígena Quirquincha<sup>48</sup>. Con estas acciones y ritos personales, el artista establece una conexión física con el público, a partir de los códigos de la fiesta, generando temporalmente un espacio común intercultural, un espacio cholo<sup>49</sup>.

**La chola no solo se identifica con la cultura capitalista, sino que además se ha convertido en un objeto de consumo cultural masivo y turístico, como lo evidencian los concursos “Miss Cholita”, las luchas libres de cholitas, los desfiles de moda y, en una escala internacional, su presencia en el Fashion Week New York y en la Fundación Cartier. Ballivián es quizás el artista que más ha “capitalizado” el tema de la chola, lo *ch'ixi* y lo *chojcho* en su arte.**

### Pensar y mirar *ch'ixi* como opción descolonizadora

Según Silvia Rivera Cusicanqui, encarnar dos (o más) sentidos y visiones de mundo, conceptualizar el mundo desde lo *ch'ixi*<sup>50</sup>, implica un gesto descolonizador, en tanto supone adherirse a la mirada de mundo indígena en

48 En la imaginación popular, se dice que fue la morada del cacique Quirquincha, antes de la llegada de los españoles, y que incluso recibió como huésped a Alonso de Mendoza, fundador de La Paz. El historiador Rolando Carvajal sostiene que muy probablemente se trate de una leyenda, ya que no se cuenta con ninguna documentación temprana. Solo se sabe que su último dueño indígena, en el siglo XIX, fue Carlos Quirquincha (Carvajal, 2015).

49 “Reconocerse en el otro, ocupar su sitio. Construir momentos alternos, desde lo más íntimo de la identidad individual, que permiten establecer nexos suficientes para establecer una colectividad, la pareja o la nación. [...] Vivimos en un contexto social donde se han desbordado los contenidos sobre sus límites (si alguna vez existieron), donde ahora hay una conversación entre lo ritual, entendido como tradición, y lo construido, comprendido como lo contemporáneo, en nuestras ciudades”. (Coca, 2012)

50 *Ch'ixi* da cuenta de una realidad donde “coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan” (Rivera Cusicanqui, 2010: 7).



**Serena Vargas,**  
*Báñate con leche*, 2015,  
videoperformance



**Galo Coca**, *Aquí*, 2011,  
registro de performance



rechazo del principio de no contradicción aristotélico que ha prevalecido en el pensamiento moderno occidental. La propuesta de Rivera Cusicanqui de recuperar la mirada *ch'ixi* surge en el proceso cultural y político que se viene gestando en las dos últimas décadas, y que está avalado por el Estado en la nueva Constitución sancionada en 2009<sup>51</sup>. Rivera Cusicanqui es crítica del proceso político de descolonización asumido desde el Estado debido a su falta de coherencia entre lo que proclama y las acciones que lleva a cabo en contra de los propios indígenas y de una episteme indígena. En ese marco, y en rechazo a la explicación de la cultura latinoamericana a partir de la hibridación, propone lo *ch'ixi* –un término aimara– como estrategia descolonizadora de la mirada occidental moderna:

La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*), obedece a la idea aimara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (Rivera Cusicanqui, 2010: 69)

En sus reflexiones sobre lo *ch'ixi*, Rivera Cusicanqui establece una distancia crítica con el concepto de hibridación, recurso utilizado por algunos intelectuales bolivianos para describir a las prácticas culturales cholas de los noventa:

[...] lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él. Pero su heterónimo, *chhixi*, alude a su vez a la idea de mescolanza, de pérdida de sustancia y energía. Se dice *chhixi* de la leña que se quema muy rápido, de aquello que es blandengue y entremezclado. Corresponde entonces a esa noción de moda de la hibridación cultural “light”, conformista con la dominación cultural contemporánea.

La noción de “hibridez” propuesta por García Canclini es una metáfora genética que connota esterilidad. La mula es una especie híbrida y no puede reproducirse.

La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una

---

51 La nueva Constitución define Bolivia como un Estado plurinacional, y la libre determinación como el “derecho a la autonomía, al autogobierno, a su cultura, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales, conforme a esta Constitución y la ley” (artículos 1 y 2).

mezcla armónica y ante todo inédita. (Rivera Cusicanqui, 2010: 70)

Tomando en cuenta este análisis, *propone* que un pensar y operar desde lo *ch'ixi* puede ser descolonizador:

El pensamiento descolonizador que nos permitirá construir esta Bolivia renovada, genuinamente multicultural y descolonizada, parte de la armación de ese nosotros bilingüe, abigarrado y *ch'ixi*, que se proyecta como cultura, teoría, epistemología, política de estado y también como definición nueva del bienestar y el “desarrollo”. (Rivera Cusicanqui, 2010: 73)

Esta categoría nos permite, en todo caso, pensar con mayor precisión el arte y la cultura contemporánea boliviana. Los magnates cholos despliegan un consumo cultural *ch'ixi* en su habitar mundos teóricamente opuestos. Ocurre en la celebración de fiestas católicas, en forma de prestes, lado a lado con emblemas de la industria fílmica hollywoodense y otros símbolos occidentales y del capitalismo avanzado. Se aprecia, por ejemplo, en el logotipo de las computadoras Macintosh, en las mantas de una fiesta patronal en El Alto, así como en las pinturas murales de Mamani Mamani, en la cruz cuadrada tiwanakota, los colores de tejidos indígenas, las formas de naves espaciales y de lámparas “francesas” (importadas de la China) de los cholets de Freddy Mamani. Ejemplos de arquitectura *ch'ixi* en El Alto, igualmente sugerentes, son los edificios *Transformers*, *Iron Man* y el hace poco inaugurado salón Libertad, del arquitecto Santos Churata, que ostenta una réplica gigante de la Estatua de la Libertad de Nueva York (de diez metros de altura) y otra de la diosa Themis, además de un helipuerto. Estos edificios también son *ch'ixi* en su funcionalidad: comercios ocupan el primer piso, salones de fiesta el segundo y tercero, departamentos (y ocasionalmente incluso canchas sintéticas de fútbol) los niveles superiores, y una casa en estilo chalet el último.

Estas prácticas culturales *ch'ixi* perturban, sin duda, los esencialismos y los fundamentos de la arquitectura moderna. Si bien la arquitectura de Freddy Mamani es indigenista en discurso, en la práctica son obvias las referencias a la arquitectura posmoderna y a la cultura global capitalista. A partir de esta combinación de elementos antitéticos, al menos a nivel discursivo (“occidentales” e “indígenas”), Mamani diseña y construye edificios que inscriben en el paisaje urbano una estética ciertamente *ch'ixi*: la de los nuevos ricos cholos.

Bajo esta luz puede leerse el video *Dos curadores* (2007), de Alejandra Andrade, en el que un curandero le hace una limpieza al curador holandés del taller de arte contemporáneo internacional *El quinto pasajero*, realizado en el Museo Tambo Quirquincho a comienzos de 2007. Con dos referencias



contradictorias simultáneas, y estableciendo una analogía entre ambos curadores (ni lo uno ni lo otro, y los dos al mismo tiempo), cuestiona el papel del curador respecto del artista y, sobre todo, en un contexto en el que es prácticamente inexistente, poco entendido y quién sabe si necesario. Sugiere, con humor, los malentendidos y resignificaciones que se producen en contextos aislados, economías precarias y de fuerte presencia indígena, el particular no lugar del arte contemporáneo en la sociedad y, por consiguiente, del curador (y su función) en un sistema artístico ajeno a los mecanismos del *mainstream* internacional. Esta propuesta puede igualmente interpretarse como una lectura desviante —intencional— que Sánchez Patzi (2013: 25) sugiere es propio de la cultura chola<sup>52</sup>.



Sandra de Berduccy (Aruma), *Decodifica*, 2015, tejido

En todo caso, estas supuestas contradicciones y malentendidos han fascinado a varios artistas contemporáneos. Es el caso de la ya mencionada exposición *Chojcho Men*, que refiere a la moda chillona y chocante (kitsch) de la movida *under* de La Paz y El Alto de los años ochenta, poco estudiada y recordada, en la que Ballivián, el curador, participó como adolescente<sup>53</sup>.

- 
- 52 El autor se refiere igualmente a la lectura desviante que hace en Cochabamba el arquitecto Martín Pérez, el preferido de los magnates cholos. (Es Carlo Ginsburg, en *El Queso y los gusanos* (1976), quien define la lectura desviante como una “agresiva originalidad de la lectura”). (Sánchez Patzi, 2013: 21)
- 53 José Ballivián se refirió a este tema en el conversatorio que se llevó a cabo en el Artespacio CAF, el 12 de septiembre de 2018, con motivo de la exposición colectiva *Mezcladito*, en la que participó.





Alejandra Andrade, *Dos curadores*,  
2007, registro de performance

El caso de Aruma (Sandra de Berduccy) es singular, pues a lo largo de su obra ha construido un operar *ch'ixi*, recuperando los textiles indígenas, su técnica y pensamiento estético en tándem con los avances de la tecnología electrónica y digital. Aruma estudió en la Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, donde desde los años ochenta predomina una fuerte aversión al arte contemporáneo y sus medios, a los que se considera imperialistas y colonizados —un cuestionamiento desde la línea de pensamiento del crítico Salazar Mostajo—. Esa experiencia, sin duda, marcó la decisión de Aruma de investigar los textiles indígenas en diálogo con el pensamiento del filósofo checo Vilém Flusser.

Resultado de más de veinte años de investigación son sus textiles con fibra óptica, que emiten luces y sonidos a partir, por ejemplo, del movimiento y del contacto. En su búsqueda, ha encontrado puntos de coincidencia entre la lógica de diseño de los textiles y los códigos binario y *Quick Response* (QR). En obras como *Decodifica* (2015), un tejido elaborado según la técnica prehispánica textil de la cultura Tiwanaku-Huari, que puede ser descifrado con tecnología QR, contradice la visión binaria moderna que opone el presente al pasado y relega el legado de los pueblos indígenas como algo relevante solamente en tiempo pasado.

### El machismo mestizo desvestido

La representación del cholo y la chola es sexista y el mundo cholo también lo es. En los cuadros de Raúl Lara, el cholo —hombres gordos de piel oscura, asociados con el transporte público o la música— es representado como un *voyeur* que, detrás de lentes oscuros, mira a menudas, curvilíneas e indefensas jóvenes de tez blanca. La no reciprocidad del deseo es clara en la cosificación de estas mujeres.

La mujer chola aparece en pocos retratos (tres de Guzmán de Rojas)<sup>54</sup> y es representada en la literatura tradicional boliviana como dueña de un negocio, como figura maternal, mujer de libre sexualidad o prostituta. No sorprende que sea precisamente una artista mujer, Agnes Ovando, quien haya retratado con humor a la chola desnuda: dos mujeres sentadas en el piso, de formas abultadas y esquematizadas en la usual pose de vender, una de ellas con el brazo levantado detrás del hombro, a lo *Maja desnuda*. Como tampoco sorprende que esta pequeña y poco pretenciosa pintura, que niega la mirada masculina sobre el cuerpo femenino en el arte tradicional boliviano, haya pasado desapercibida en su historia del arte.

---

54 Es posible que Guzmán de Rojas tenga más cuadros en el que retrata cholos. Sin embargo, no se los conoce, pues no existe un estudio completo de su obra.

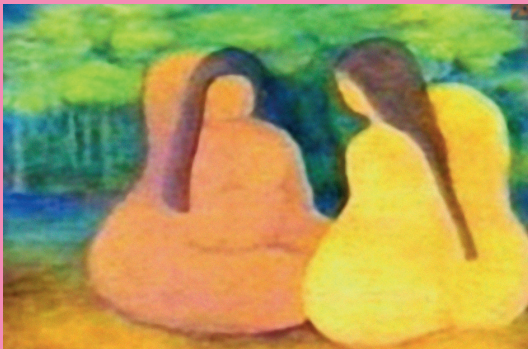
*El Ekeko del desapego* (2017), de Roberto Untertadstaetter, justamente trastoca estas atribuciones sexuales del cholo y la chola. Este personaje, de origen prehispánico, es el ídolo de la fiesta de la Alasita, y a lo largo de los años ha adquirido la fisonomía de un cholo. Si bien se dice que está hecho a imagen del gobernador Sebastián Seguro (el vencedor y opresor español) o de su suegro<sup>55</sup>, el Ekeko actual es un hombre gordo que porta accesorios indígenas (*lluch'u* y abarcas), pero tiene bigotes (los indios son lampiños) y la boca abierta con una gran sonrisa irónica. Además de estos atributos de mundo indígena y criollo, porta una gran cantidad de bienes, lo que enfatiza su asociación con lo cholo<sup>56</sup>. Todo apunta a que es el cholo vencedor y vencido. Su fiesta se celebra en Nuestra Señora de La Paz en conmemoración del fin del Cerco de La Paz, fecha decretada por el mismo Seguro.

Es significativo que sea un artista de Santa Cruz de la Sierra el que desvista al cholo-Ekeko, figura emblemática de una fiesta tan enraizada en La Paz. Por más que no conozcamos su origen e historia con exactitud, queda claro el gesto “sacrílego” que significa quitarle su ropa y atributos. Al “desvestirlo” o presentarlo despojado de sus atributos, Untertadstaetter lo “biologiza” y esencializa (como hizo Guzmán de Rojas con su pareja indígena cosmogónica). Al exponerlo desvestido, lo “feminiza”, convirtiéndolo en objeto que se ofrece con los brazos abiertos al mejor postor. Siguiendo el irónico título de la obra, desnudarlo significa también desapegar al cholo

**La representación del cholo y la chola es sexista y el mundo cholo también lo es. En los cuadros de Raúl Lara, el cholo —hombres gordos de piel oscura, asociados con el transporte público o la música— es representado como un voyeur que, detrás de lentes oscuros, mira a menudas, curvilíneas e indefensas jóvenes de tez blanca. La no reciprocidad del deseo es clara en la cosificación de estas mujeres.**

55 Así lo indica la ficha de catálogo de un Ekeko actualmente en la colección del Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF), datado como anterior a 1800 y una de las versiones más antiguas del personaje (ver Oros Rodríguez, 2017: 37).

56 La investigadora Varinia Oros describe al Ekeko así: “[...] su aspecto es el de un hombre occidental pequeño y regordete de piernas y brazos cortos y amplia sonrisa, su vestimenta es aymara: ch’ullu o gorro, ojotas o sandalias y el chumpi o faja, carga alimentos y prendas indígenas: ajies, chuños, papas, tejidos y otros objetos, propios de la tecnología y de la modernidad: computadoras portátiles, tarjetas de crédito, moneda y billetes de diversos países, celulares. Rigoberto Paredes (1936) lo denomina Ekhako o Ekheko, Dios de la fortuna y la prosperidad, a quien se rendía culto cuando una desgracia turbaba el hogar. Los agricultores le ofrecían frutos raros de su cosecha, y los industriales, objetos de arte” (Oros Rodríguez, 2017: 29).



Arriba: **Cecilio Guzmán de Rojas**, *Cholita paceña*, 1944, óleo sobre tela, 70 x 60 cm  
Abajo: **Agnes Ovando**, *Cholas desnudas*, ca, 1990, paradero desconocido

del mundo material, su fuente de riqueza y atributo principal, y proponerle una práctica más bien budista, ¿o nudista?

Este trastoque de roles sexuales y étnicos (y de la figura paterna de la nación “colla”) está igualmente presente en *Contacto*, de Julio González, parte de una serie en la que posa desnudo en el paisaje urbano y doméstico. En estas fotografías, el artista, hombre “blanco-mestizo” desnudo, aparece lado a lado con una trabajadora sexual trans de piel morena, en actitud de conversación, besándose, apoyado en el hombro o literalmente en los brazos de su pareja. En esta reversión y complejización de roles respecto a lo dado socialmente y reproducido en el arte (particularmente en la obra de los hermanos Lara), el artista-hombre complejiza su subjetividad y deseo, en tanto ensaya diferentes roles “masculinos”, “femeninos”, infantiles y objetuales. Amplía, de esa manera, las posibilidades de género hacia una masculinidad emancipada, una orientación homosexual y el trabajo sexual masculino. Pero abre también la posibilidad de una autopercepción no masculina travesti. Algo similar ocurre en la acción *Beso de chola* (2017), de Adriana Bravo e Ivanna Terrazas, en la que ambas se retratan vestidas de cholitas, dándose la mano y besos en la boca, en distintas locaciones de La Paz. En sus *Vaginas del Gran Poder* (2018), Bravo propone coloridas, alegres (y algunas que parecen dentadas) vaginas para los bordados de la fiesta, perturbando, así, el orden masculino que prevalece en la cultura chola.

No sorprende que sea precisamente una artista mujer, Agnes Ovando, quien haya retratado con humor a la chola desnuda: dos mujeres sentadas en el piso, de formas abultadas y esquematizadas en la usual pose de vender, una de ellas con el brazo levantado detrás del hombro, a lo Maja desnuda. Como tampoco sorprende que esta pequeña y poco pretenciosa pintura, que niega la mirada masculina sobre el cuerpo femenino en el arte tradicional boliviano, haya pasado desapercibida en su historia del arte.

### La chola fetichizada, desarmada y reconfigurada

La chola, con su singular y vistosa apariencia, y con los múltiples sentidos que ha adquirido a lo largo de los siglos (madre, matrona, comerciante exitosa, nana, etc.), ha capturado la imaginación de los artistas contemporáneos bolivianos.

Un ejemplo de la fascinación ejercida por la chola es la acción-instalación *Ultramadre* (2009), en la que el artista Andrés Bedoya, como parte del duelo por la pérdida de su madre, cubre con trenzas de cholitas recostadas en un andamio nada menos que el acceso principal, desde el patio, del



edificio que hoy alberga el Museo Nacional de Arte. Esta clausura temporal inserta literalmente el cuerpo indígena-mestizo cholo-femenino como piel (superficie temporal) de un edificio barroco de piedra que representa el mundo criollo, pues fue construido por el ya citado Francisco Tadeo Diez de Medina. Diez de Medina escribió un diario, a modo de descargo por su actuación como funcionario real, en el que es notable la ausencia de mujeres, excepto Bartolina Sisa, esposa de Túpac Katari, a quien describe como una salvaje<sup>57</sup>. Con esta instalación-acción, Bedoya inserta lo femenino y lo cholo en el museo, una institución que forma parte de un sistema artístico colonial, criollo-mestizo, patriarcal y machista.

### Desarraigos y alienaciones cholas contemporáneas

La suspensión de sentidos, la negación de arraigos culturales y la transformación del cuerpo son temas propios del tránsito entre culturas, así como de la experiencia subjetiva en el mundo actual. En el video *Topofilia. Una*

Al “desvestirlo” o presentarlo despojado de sus atributos, Untertadstaetter lo “biologiza” y esencializa ... Al exponerlo desvestido, lo “feminiza”, convirtiéndolo en objeto que se ofrece con los brazos abiertos al mejor postor... desnudarlo significa también desaparecer al cholo del mundo material, su fuente de riqueza y atributo principal, y proponerle una práctica más bien budista, ¿o nudista?

*máquina crece en mí*, Iván Cáceres se presenta desnudo, excepto por una camisa blanca abierta y un sombrero de chola. Su cabeza y rostro están cubiertos por medias nailon con cortes que dejan espacio para ojos, labios (con bigote), fosas nasales y orejas. El cuello está intervenido por un dispositivo ortopédico para sujetarlo. El video se inicia con este personaje “tomando el té” (en realidad, café) en vajilla de porcelana con bandeja y cubiertos de plata. Luego se desplaza con dificultad, marcando sus huellas por una especie de desierto, se sumerge en la tierra y su cuerpo se transforma y

desdobla. Continúa su tránsito por el desierto, que interrumpe para realizar un baile con pasos de caporal, alrededor de un amontonado de pajas. A ello se suman imágenes surreales de cuerpos recostados sobre camillas flotantes sobre montoncitos de paja (el cuerpo desdoblado del artista) o tres pares de piernas con polleras, que se mueven de formas diferentes y en diferentes direcciones. Así, en *Topofilia*, el cuerpo masculino es deconstruido y reconstruido con prótesis, anclado a la tierra y a un sombrero y pollera de chola

---

57 Pilar Mendieta explica que Diez de Medina asocia a Bartolina Sisa con los mismos rasgos que atribuye a su marido Túpac Katari: “barbarie, tiranía y ferocidad” (Mendieta, 2014: 364).





Andrés Bedoya, *Ultramadre*, 2009, registro de performance

como referentes culturales. Estos elementos, vistos en conjunto, sugieren una alienación con respecto a un cuerpo mestizo-cholo, a una piel, género, sexo y clase. Queda igualmente claro que, como indica el título de la obra, también se alude a una alienación con respecto al hábitat mismo.

Esta suspensión de una identidad étnica y sexual, e incluso humana, a partir de las múltiples subjetividades que la obra de Cáceres ensaya, se lleva a cabo de manera similar en la serie de fotos *Cho cho cho*, que José Ballivián presentó en la exposición *Chojcho Men*, en la que retrata a unx sujetx con canguro, gorra con visera y una especie de pico por rostro, a partir de una tela amarilla<sup>58</sup>. Estx sujetx de indumentaria típicamente “gringa” en un entorno campesino, asociado con el mundo indígena, funciona como metáfora de la alienación cultural que resulta de la migración del campo indígena (al menos en origen) a la ciudad criollo-mestiza-chola, y viceversa.

**Es significativo que sea un artista de Santa Cruz de la Sierra el que desvista al cholo-Ekeko, figura emblemática de una fiesta tan enraizada en La Paz.**

58 En palabras de José Ballivián, “‘Chojcho’ es un término usado comúnmente en la zona occidental boliviana para denominar a una persona sin buen gusto” (Ballivián, 2014).

¿Qué nos dicen, finalmente, estas obras acerca de una nación y tradición estética que, a la vez, gira en torno a y evita (invisibilizándolo, así) al mestizo? En el arte contemporáneo se vislumbra ya descompuesto el modelo de nación colonial que heredamos en la República, hasta muy recientemente poco cuestionado, en general, nada o escasamente disputado en su sexismo en el ámbito artístico<sup>59</sup>. Es así que el arte contemporáneo se desmarca de la búsqueda de identidad nacional como horizonte que caracteriza a la tradición del arte boliviano. El mestizo y el mestizaje aparecen desde perspectivas que subvierten la narrativa tradicional y colonial de la sociedad

**En *Topofilia*, el cuerpo masculino es deconstruido y reconstruido con prótesis, anclado a la tierra y a un sombrero y pollera de chola como referentes culturales. Estos elementos, vistos en conjunto, sugieren una alienación con respecto a un cuerpo mestizo-cholo, a una piel, género, sexo y clase.**

y el arte: el cholo desnudado, los malentendidos y sentidos contrapuestos —producto del vivir entre dos o más culturas— celebrados, la “performatividad”<sup>60</sup> y el cuerpo de la chola como nuevos referentes.

Se va delineando así una contranarrativa al relato colonial y empiezan a vislumbrarse algunas huellas del trauma de la Conquista. El Ekeko desnudado se dibuja como el símbolo por excelencia de las contradicciones y traumas que caracterizó al largo proceso de mestizaje. Es la antítesis del paradigma de nación buscado por los conquistadores en la Colonia y los intelectuales en la primera mitad del siglo XX. Su cuerpo abundante y flácido personifica el resultado del proceso del mestizaje. Es el español que somete y el que muere de hambre durante el Cerco, es el indio sometido y el que se levanta y degüella al español y al criollo-mestizo. Es el hijo de la violación y la culpa, el héroe y el antihéroe en uno solo.

En el cuerpo del Ekeko están inscritos los signos del fracaso de la instauración de la moral cristiana y de una nación moderna, masculina y fuerte. Esta especie de antihéroe apunta a una autoestima masculina colectiva nacional magullada, a un trauma que se ha traducido históricamente en

59 Hasta donde conozco, las Mujeres Creando denuncian el sexismo de la sociedad y la cultura, pero no en el arte boliviano específicamente. Su crítica está más enfocada en el carácter elitista, burgués y tradicional de las instituciones artísticas. Así, en el grafiti de su *Altar blasfemo*, en la fachada del Museo Nacional de Arte en la Bial SIART 2016, denunciaron: “Alertamos a la población que el Museo ha sido asesinado por una élite egoísta, repetitiva, imitativa y mediocre y excluyente”.

60 Siguiendo la lógica de Judith Butler en su definición del género (Butler, 1990), aquí estoy pensando la “performatividad” como la constante, cotidiana y cambiante construcción social del ser, a partir de la repetición de ciertas acciones.



**Iván Cáceres**, *Topofilia. Una máquina crece en mí (una aproximación a la psicoarquitectura del espacio)*, 2017, video



(auto)negaciones, proyecciones e idealizaciones. A ello se suman las heridas de las dictaduras militares y el legado de un denigrante servicio militar obligatorio para los hombres, que se sostiene en el autoritarismo y que enseña a rechazar la debilidad.

¿Asumir y tratar las frustraciones masculinas ayudaría a reducir los femicidios en un país que cuenta con el índice más alto de la región? Puede ser un buen punto de partida, pero es igualmente esencial empezar a pensar y actuar el mundo más en femenino. Un mundo menos desde el excluyente mandato patriarcal y más desde la compasión, el reconocimiento de las diferencias, la inclusión, el relacionamiento y vínculos más honestos y generosos entre todos los miembros de la sociedad.

En el arte boliviano casi no hemos hablado de los descendientes de los esclavos negros, de los pueblos de las tierras bajas, de los mestizos de las tierras bajas, de las *cunumis*<sup>61</sup>, de los adultos mayores o de los enfermos, por ejemplo. Tampoco de la naturaleza. El arte va señalando nuevos derroteros, pero aún sigue incompleta la construcción de “un mundo en el que quepan muchos mundos”<sup>62</sup>. Hay mucho por pensar, y más por repensar y por hacer.

El arte contemporáneo se desmarca de la búsqueda de identidad nacional como horizonte que caracteriza a la tradición del arte boliviano.

El mestizo y el mestizaje aparecen desde perspectivas que subvierten la narrativa tradicional y colonial de la sociedad y el arte: el cholo desnudado, los malentendidos y sentidos contrapuestos celebrados, la “performatividad” y el cuerpo de la chola como nuevos referentes.

---

61 “*Cunumi*” es una palabra con un significado similar a “chola”, en cuanto se refiere a las mujeres de origen indígena de las tierras bajas que viven en la ciudad y en cuanto tiene una connotación negativa. Existen muchas diferencias entre *cunumis* y cholos, no obstante, las cuales sería enriquecedor estudiar y analizar.

62 Retomo esta frase zapatista referida por Rivera Cusicanqui (Rivera Cusicanqui, 2011: 202).

## Bibliografía

- Alaperrine-Bouyer, M. *La educación de las élites indígenas en el Perú colonial*. Lima, Institut français d'études andines, 2007. Disponible en [books.openedition.org/ifea/675](http://books.openedition.org/ifea/675). Consultada el 20 de julio de 2019.
- Anónimo. "La chola paceña hace gala de su belleza en las calles de París", *Página Siete*, La Paz, 16 de octubre de 2018. Disponible en [www.paginasiete.bo/sociedad/2018/10/16/la-chola-pacena-hace-gala-de-su-belleza-en-calles-de-paris-197078.html](http://www.paginasiete.bo/sociedad/2018/10/16/la-chola-pacena-hace-gala-de-su-belleza-en-calles-de-paris-197078.html). Consultada el 20 de julio de 2019.
- Anónimo. "La chola paceña conquista París", *Página Siete*, 4 de noviembre de 2018. Disponible en [www.paginasiete.bo/rascacielos/2018/11/4/la-chola-pacena-conquista-paris-198751.html](http://www.paginasiete.bo/rascacielos/2018/11/4/la-chola-pacena-conquista-paris-198751.html). Consultada el 15 de mayo de 2019.
- Anónimo. "Mamani pide por respeto no llamar 'cholets' a la arquitectura andina". *Erbol Digital*, 18 de junio de 2014. Disponible en [www.erbol.com.bo/galeria/mamani\\_pide\\_por\\_respeto\\_no\\_llamar\\_cholets\\_la\\_arquitectura\\_andina#/9](http://www.erbol.com.bo/galeria/mamani_pide_por_respeto_no_llamar_cholets_la_arquitectura_andina#/9). Consultada 15 de mayo de 2019.
- Arguedas, A. *Pueblo enfermo*. (Barcelona: Vda. De Louis Tasso, 1909).
- Ari, M. "Las 'otras' mujeres de la rebelión Sisa-katarista (1781-1782)". *Historia*, diciembre 2016, 67-93.
- "Arte Boliviano Actual. Chojcho Men. Una curaduría de José Ballivián para la Alianza Francesa", *La Paz, Bolivia*, 2014. Disponible en [artecontemporaneoboliviano.blogspot.com/2016/01/chojcho-men-una-curaduria-de-jose.html](http://artecontemporaneoboliviano.blogspot.com/2016/01/chojcho-men-una-curaduria-de-jose.html). Consultada el 22 de mayo de 2019.
- Barragán, R. "Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de una tercera república". En: Arze, S., R. Barragán, L. Escobari y X. Medinacelli (comp.), *Etnicidad, economía y simbolismo en Los Andes. II Congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico*. (La Paz: Hisbol, 1992).
- Bouysse Cassagne, T. y T. Saignes. "El cholo: actor olvidado de la historia". En: Arze, S., R. Barragán, L. Escobari y X. Medinacelli (comp.), *Etnicidad, economía y simbolismo en Los Andes. II Congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico*. (La Paz: Hisbol, 1992).
- Butler, J. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. (New York: Routledge, 1990).
- Carvajal, R. "Tradiciones, versiones y mitos sobre Chuquiabo. Quirquincha y Uturunku: presencia incierta en la fundación de La Paz". En: *Markas, tambos y waqás: los caminos de la memoria del Valle La Paz - Chuquiago Marka*. (La Paz: Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, 2015).



- Coca, G. "Allí". Blog *Iluri XXI: Arte contemporáneo*, Santa Cruz, 2012. Disponible en [//joseballivian.blogspot.com/2012/08/alli.html](http://joseballivian.blogspot.com/2012/08/alli.html). Página consultada el 30 de junio de 2019.
- Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. Disponible en [www.oas.org/dil/esp/Constitucion\\_Bolivia.pdf](http://www.oas.org/dil/esp/Constitucion_Bolivia.pdf). Consultada el 20 de julio de 2019.
- Constitución Política del Estado de la República de Bolivia (1967, reformada en 1994). Disponible en [www.lexivox.org/norms/BO-CPE-199.40812.html](http://www.lexivox.org/norms/BO-CPE-199.40812.html). Consultada el 22 de mayo de 2019.
- Chang-Rodríguez, R. "La princesa incaica Beatriz Clara y el dramaturgo ilustrado Francisco del Castillo". En: *Mujer e Independencias*. Centro Virtual Cervantes: [cvc.cervantes.es/literatura/mujer\\_independencias/chang.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/chang.htm). Consultada el 24 de mayo de 2019.
- Gisbert, T. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. (La Paz: Plural, 2001).
- . *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. (La Paz: Fundación BHN, 1994).
- Gumucio Dagron, A. "Cine mudo y cine silenciado". *Cinemascine*, n° 12. Disponible en [www.cinemascine.net/dossier/d/Cine-mudo-y-cine-silenciado-la-obra-de-Velasco-Maidana](http://www.cinemascine.net/dossier/d/Cine-mudo-y-cine-silenciado-la-obra-de-Velasco-Maidana). Consultada el 22 de mayo de 2019.
- Kuon Arce, E. et al. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de Intelectualidad Americana (1900-1950)*. (Lima: Fondo Editorial y Universidad de San Martín de Porres, 2008).
- Mariaca, G. "Nosotros los cholos. Las políticas de la representación". *Ciencia y Cultura*, n° 4, 1998: 91-97.
- Mendieta, P. "Mujeres en rebelión. Una mirada desde el diario de Francisco Tadeo Díez de Medina (1781)". *Investigaciones Sociales*, 9 (15), 2014: 355-370.
- Mesa, C. D. "Raúl Lara. Un Camino sin Retorno al Alma de Bolivia". Blog *Carlos D. Mesa Gisbert*, 25 de agosto de 2011. Disponible en: [carlosdmesa.com/2011/08/25/raul-lara-un-camino-sin-retorno-al-alma-de-bolivia/](http://carlosdmesa.com/2011/08/25/raul-lara-un-camino-sin-retorno-al-alma-de-bolivia/). Consultada el 25 de mayo de 2019.
- Oros Rodríguez, V. *Alasitas. Donde crecen las illas*. (La Paz: MUSEF, 2017).
- Paz Soldán, A. M., R. Rodríguez y B. Wiethüchter. "Fragmentos de entrevistas a Teresa Gisbert y Jorge Medina". *Ciencia y Cultura*, n° 9, julio 2001: 93-108.
- Querejazu, P. *Pintura en Bolivia en el siglo XX*. (La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2019).
- Rivera C., S. y Z. Lehm A. *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. (La Paz: THOA, 1988).
- Rivera Cusicanqui, S. *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010).
- . "La identidad *ch'ixi* de un mestizo: En torno a *La Voz del Campesino*, manifiesto anarquista de 1929". *Ecuador Debate*, n° 84, diciembre de 2011, 202.
- Salazar Mostajo, C. *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. (La Paz: Librería Editorial Juventud, 1989).

- Sánchez Patzi, M. "Aproximaciones a la estética criolla. La cultura de la warawa en Bolivia, a principios del siglo XXI". *Estudios Sociales del NOA*, n° 13, 2014: 5-32.
- "Gustos cholos de Cochabamba: las contradicciones no dialécticas de un estilo de vida". Ponencia presentada al Grupo de Trabajo 29: Otra globalización: nuevos saberes y prácticas científicas, en el XXIX Congreso ALAS 2013, 29 de septiembre al 4 de octubre de 2013, Santiago de Chile.
- Sanjinés C., J. "Antezana's Cholos: The visceral, the sublime and the critique of Mestizaje". *Third Text*, 1995, 9:32, 59-64.
- *El Espejismo del mestizaje*. (La Paz: Embajada de Francia, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fundación PIEB, 2005), 109-120.
- Sanjinés, J. *La nación clandestina* (película). Grupo Ukamau, 1989.
- Tamayo, F. *Creación de la pedagogía nacional*. (La Paz: Puerta del Sol, 1981).
- Tedesqui, M. "Gabriela Zapata tramita recurso para reducir su condena y quedar libre". *El Deber*, Santa Cruz de la Sierra, 25 de marzo de 2019.
- Toranzo Roca, C. "Burguesía chola y señorialismo conflictuado". En: F. Mayor-ga, Max Fernández: la política del silencio. (La Paz: Facultad de Economía, UMSS y FES-ILDIS, 1991).
- *Rostros de la democracia: una mirada mestiza*. (La Paz: FES-ILDIS y Plural, 2006).
- Traba, M. "Bolivia: Salida a tierra". *Semana de Última Hora*, 9 de diciembre de 1983.
- Valcárcel, R. "Arcángeles virreinales en el arte boliviano contemporáneo: un absurdo no tan absurdo", de: Temas, motivos, clichés y obsesiones –la visión subjetiva de un artista. En: Cat. Ex. *Arcángeles actuales de Bolivia*. (La Paz: Arte Único, 1995).
- *Roberto Valcárcel: trabajos 1968-2008*, vol. 1. (La Paz: Plural y Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2008).
- Villarejos, A. F. (Pancho Villa). "Cómo triunfan los bolivianos en el exterior. Las bien y mal andanzas de Guzmán de Rojas en Barcelona y Madrid". *El Diario*, 9 de noviembre de 1929.



**Valeria Paz Moscoso** (La Paz, 1969). Se doctoró en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Essex, Reino Unido, con la tesis *Roberto Valcárcel: Renaming Repression and Rehearsing Liberation in Contemporary Bolivian Art*. Ha trabajado en museos, instituciones culturales y universidades, en Inglaterra y Bolivia, como docente, gestora cultural, editora, curadora e investigadora. Fue editora de la revista *ARARA*, de arte y arquitectura de las Américas de la Universidad de Essex, y actualmente forma parte del Consejo Editorial de la revista *Ciencia y Cultura* de la Universidad Católica Boliviana (U.C.B.). Fue curadora invitada de ESCALA, colección de arte latinoamericano de la Universidad de Essex, y trabajó como curadora y Jefe de Museo del Museo Nacional de Arte, La Paz. Es una de las autoras de *Bolivia: Los caminos de la escultura* (La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2009), publicación incluida en la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. Sus áreas de interés son el arte latinoamericano, la teoría de la Escuela de Frankfurt, el psicoanálisis, los estudios de género, el humor y los estudios poscoloniales. Es Coordinadora Académica del Departamento de Cultura de la U.C.B. Vive en La Paz.

**Santiago García Navarro** (Mar del Plata, 1973). Estudió Letras en Buenos Aires y Rio de Janeiro. Escribe ensayos críticos sobre artistas contemporáneos (Érica Bohm, Marcelo Grosman, Diego Bianchi, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Matías Duville y Mónica Giron, entre los más recientes) y ficción-documental (sobre la vida cotidiana de las brujas actuales), además de colaborar como escritor y editor en proyectos de artistas (Carla Zaccagnini, Mandla Reuter, Adrián Villar Rojas, Dora García, entre otros). En 2020 se publicará su libro de ensayo-ficción *Un reino junto al mar*, sobre la vida en las playas. Curó, entre otras, la exposición *Trust in Fiction* (CRAC Alsace, 2016, junto con Elfi Turpin). Ha enseñado historia del arte y teoría de arte contemporáneo en diversas universidades argentinas. Vive en Buenos Aires.

Diseño gráfico:

Alejandro Llobet

Créditos fotográficos:

cortesía de los autores de las  
imágenes o de sus herederos

Foto de tapa:

Roberto Unterladstaetter, *Ekeko del  
desapego*, 2017, yeso pintado a mano

KIOSKO Galería 2019

kiosko@kioskogaleria.com

Dirección: Raquel Schwartz

Curaduría: Douglas Rodrigo Rada

Coordinación: Carla Giménez

Comunicación: Jeannine Paz

Gestión Cultural: María Edith Pereira

Administración: Graciela Arnés

Museografía: Julio Vargas

Agradecimientos

Raquel Schwartz, Cecilia Lampo,  
Jerónimo Fuentes, Marta Revollo  
Ruiz, Claudia Pacheco, CCELP,  
KIOSKO Galería, Jorge Cisneros,  
Marie France Perrin, Kathryn  
Ledebur, Valia Carvalho, Claudia  
Joskowicz, Mariana Llobet, Giselle  
Armendariz, Julio González, Juan  
Quisbert, José Rosa Albornoz, Rita  
Camacho, Gustavo López, Jorge  
Alvarado G., Wilma Beltrán O.,  
Martha Beltrán O., Iván Salazar,  
Noreen Guzmán de Rojas, Rodrigo  
Gutiérrez y Ramiro de la Reza





## Pedro Alborno

traza la genealogía de las micro y macro violencias de la heteronormatividad en un texto de por sí anómalo, mezcla de autobiografía y abordaje crítico-teórico de obras, textos, ritos y demás prácticas sociales, donde, entre otros hallazgos, tanto los miembros de la Familia Galán retratados por Alfredo Müller como los “machos” del baile del caporal devienen casos flagrantes del camp más escandaloso. Alborno teoriza y relata, relata y teoriza la construcción de una sensibilidad (la propia) en choque con, y en fuga de, las miradas normalizadoras, y en alianza con las sensibilidades que han sabido organizar su propia desobediencia.

## Valeria Paz

desmenuza las diversas concepciones históricas de lo mestizo como identidades que definen, desde la colonia, lo nacional boliviano. “Barroco mestizo”, “nación criollo-mestiza”, cholo “intercultural”: Paz argumenta cómo estas y otras categorías y figuras idealizadas van sustituyéndose, en las propuestas teóricas y las apuestas políticas y estéticas, en el afán de encontrar una fórmula que, en realidad, no existe. De ahí que la interrogación por el ambiguo lugar de la chola en ese proceso, y un entendimiento de lo ch’ixi como concepto, procedimiento y práctica, sirvan de base para el desmonte de las sustancializaciones de lo mestizo boliviano.

## Narda Alvarado

corroe el género entrevista, advirtiendo que no hay autoentrevista que no asuma y exponga las limitaciones, parcialidades, frustraciones y dudas de quien escribe. No por eso se trata de un comentario a sus propias obras, aunque sí de la exposición de cuestiones que se hicieron recurrentes en muchas de ellas: en qué condiciones, con qué referencias, en diálogo con qué fenómenos, actores y colectivos se desenvuelven y trabajan lxs artistxs en Bolivia, y qué tipo de arte surge de ahí, si es que “arte” es el término que cabría mejor.

ISBN: 978-99974-0-984-3



9 789997 409843

**KIOSKO**

FUNDACIÓN  
RSV



MINISTERIO  
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA  
Y COOPERACIÓN

