

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

La visualidad del poder desde Evo Morales Aima

Daniela Peterito Salas

Quito, 2012



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis.

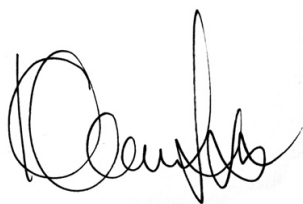
Yo, Daniela Peterito Salas autora de la tesis intitulada “La visualidad del poder desde Evo Morales Aima”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en Internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

22 de junio de 2016



UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

**“La visualidad del poder
desde Evo Morales Aima”**

Daniela Peterito Salas

Tutor: Alex Schlenker

Sucre, Bolivia

2012

RESUMEN

Esta investigación pretende analizar las formas de representación visual del presidente boliviano Evo Morales Aima, teniendo presente que este mandatario se constituye en parte importante de la constitución y construcción de un nuevo espacio de poder simbólico e identitario en Bolivia en los últimos años.

Este estudio toma como base para su desarrollo el material lanzado por el PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) que en 2007 presentó el Informe Nacional de Desarrollo Humano al respecto de la primera gestión de Morales, y que entre sus principales materiales de difusión presenta la película documental “El estado de las cosas”.

Desde los estudios culturales y estudios visuales se busca tener un acercamiento a las simbologías presentes en Bolivia y a partir de las cuales se vive una nueva etapa histórica en dicho país, en este marco, la investigación plantea la profundización en el enclave cultural manejado por el mandatario y su especial incidencia en la representación y legitimación de identidad manejadas desde el poder en un país emblemáticamente nombrado desde 2009 como estado plurinacional y desde el cual se puede entender un posicionamiento diferente planteado desde el gobierno actual.

Con amor a mamá, mi luz siempre Clara.

*A la conflictiva Bolivia, que transita
caminos difíciles pero que siempre se reconstruye
desde la fuerza de su temperamento y la alegría
de su gente.*

A Quito y la calidez de su hijos.

ÍNDICE

Introducción	Pág. 7
Capítulo I - El estado de Evo	Pág. 10
La construcción histórica del <i>otro</i> en Bolivia	Pág. 11
Evo Morales, la irrupción del <i>otro</i>	Pág. 18
Evo es un ícono. Con ustedes el nuevo <i>otro</i>	Pág. 27
Capítulo II - El Estado de Bolivia - Análisis de la visualidad	Pág. 32
El estado de las cosas bajo la lupa	Pág. 33
¿Qué se ve?	Pág. 37
El manejo de lo visual en “El estado de las cosas”	Pág. 42
Capítulo III –Las razones de la visualidad	Pág. 48
¿Cómo se ve?	Pág. 49
¿Por qué se ve?	Pág. 55
Análisis crítico del discurso visual de “El estado de las cosas”: la economía política de las simbologías utilizadas por el poder	Pág. 58
Una película, varias miradas	Pág. 72
Una revisión anacrónica de algunos personajes	Pág. 76
Reflexiones Finales	Pág. 80
Conclusiones	Pág. 80
Propuesta	Pág. 87
Bibliografía	Pág. 90
Anexos	Pág. 94

INTRODUCCIÓN

En la Casa de la Libertad, el lugar emblemático donde se firmó el Acta de la independencia de Bolivia y donde históricamente es asociado el nacimiento de la libertad de ese país, se encuentra el Salón de los Presidentes, ahí se guardan celosamente los retratos de todos los mandatarios. El recorrido empieza en 1825 con Simón Bolívar y luego de 64 rostros en los que se puede ver a intelectuales, políticos y militares, al final del salón, siendo el presidente número 65 se encuentra Evo Morales Aima.

Este salón ha vivido un cambio, continuará recibiendo a otros presidentes que siendo indígenas o no serán parte de esas paredes, pero algo en él ha sido transformado y no será el mismo, no desde el día en que se colgó la imagen de un indígena en sus salones, la de aquel que vistiendo ropa autóctona y no un traje de paño acompañado de una corbata, representa al 62,2%¹ de la población indígena boliviana. Este instante, que a mi modo de ver permite entender una modificación inicial o un vestigio de cambio en lo que se conoce como la matriz colonial² constituida desde hace siglos, es un momento desde el cual se puede pensar en una interrupción que pudiera marcar un camino diferente en la historia de un país.

También es posible acercarse a este suceso desde la perspectiva de Aníbal Quijano, que en su libro, La colonialidad del poder, resalta que una cultura dominada no logra representarse a sí misma y tampoco alcanza a tener

¹ Dato extraído de

http://celade.cepal.org/redatam/PRYESP/SISPPI/Webhelp/porcentaje_de_poblacion_indig.htm

² Refiriéndome a la matriz colonial de valoración que menciona Aníbal Quijano en su libro El giro decolonial, en el cual afirma "se consolidó un modelo clasificatorio de la palabra y su verdad, del saber y del decir, del conocer y su expresión. Lengua y conocimiento, entonces, quedaron marcados, hasta hoy, por dos características ineludibles desde las tramas del poder: un saber y unos idiomas eurocéntricos, y un saber y unos idiomas maquetados en una matriz colonial de valoración."

autonomía en la práctica de sus costumbres, uso de símbolos, etc, “las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas con sus propios patrones de expresión visual y plástica”³. Es así que este momento se convierte en un instante que representa un quiebre, un punto de inflexión en la construcción de la historia boliviana por esta diferenciada forma de expresión visual y cultural.

En ese panorama, considero que la presencia de Morales representa la desestructuración de ciertas prácticas culturales en términos de etnia, clase, cultura, idioma y es a partir de su figura que se puede pensar en lo decolonial al invadir simbólica y visualmente parámetros que históricamente eran infranqueables y llenos de privilegios en el poder para los miembros de una minoría poblacional: los blanco-mestizos o los criollos ilustrados, mientras que ahora, la mayoría poblacional de un país está representándose, enunciándose y agenciándose en un lugar político distinto.

Por esos motivos, es importante pensar en un reciente espacio visual nacido en Bolivia tras este suceso, para ello, analizaré la película documental *El estado de las cosas* del director boliviano Marcos Loayza, que fue parte del INDH (Informe Nacional sobre Desarrollo Humano INDH) realizado en 2007 por el PNUD (Programa de las Naciones unidas para el Desarrollo).

Esta tesis gira en torno a una pregunta central: ¿Cuáles son las formas de representación de Evo Morales en su legitimación del poder en la película documental “El estado de las cosas”?.

Desde esta perspectiva, la investigación apunta a la realización del objetivo principal: Analizar las formas de representación visual de Evo Morales,

³ Aníbal Quijano, *El giro decolonial*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, p. 103

en la constitución y construcción de un nuevo espacio de poder simbólico e identitario, a través de la película documental *El estado de las cosas*.

Esta investigación aborda temas étnicos y raciales desde los estudios visuales, sin embargo, es importante aclarar que el análisis no se articula, en cuanto a sus reflexiones, con temas de género o de clase social, importantes también dentro de la sociedad boliviana, pero que han sido dejados al margen deliberadamente con el fin de profundizar en otros tópicos.

Para concretar el objetivo de la tesis, en el primer capítulo se realizará una reflexión teórica sobre la historia bajo la cual se ha construido la otredad en Bolivia, lo mediático y lo político alrededor de Evo Morales. El segundo capítulo, contendrá un análisis minucioso referido a lo que se ve en el documental y el manejo de lo visual dentro del mismo. El tercer capítulo abordará *El estado de las cosas* esperando acercarse desde los números, la teoría y el análisis minuciosos.

Finalmente, en el título final, se apuntarán las conclusiones, una breve propuesta de análisis y los anexos que incluyen el documental completo.

Capítulo I – El estado de Evo

La construcción histórica del *otro* en Bolivia

La historia de Bolivia está cargada de momentos que crean una memoria colectiva a partir de confrontaciones de carácter político, étnico, cultural y social. Esa memoria colectiva se puede percibir en las representaciones y el imaginario que marcan vivencias y situaciones conjuntas en los pobladores de las fronteras bolivianas.

Para recapitular estos momentos a grandes rasgos, se debe retroceder en el tiempo y remontarse a la ocupación española tras la cual América vivió un tortuoso período de explotación y abuso marcado por la Colonia; siglos más tarde, y tras constantes luchas anticoloniales, la memoria boliviana tiene presentes los levantamientos insurgentes contra aquellos que ejercían/detentaban el poder. Son momentos que permiten recordar los movimientos dirigidos por Tomás Katari (1770), Tupac Katari (1781), Zárate Willka (1899), el líder guarayo Andrés Guayocho (1887), los guaraníes y la batalla de Kuruyuki (1892), el movimiento de los caciques apoderados (1900-1930) y las luchas de los 70's desde intelectuales del indianismo y el katarismo, además de movimientos que luego arremeterían con la Revolución de 1952, donde mineros y campesinos chocaron contra el Estado.

En esta corta síntesis se extracta el protagonismo que la clase indígena ha tenido a la llegada de los españoles en América; posteriormente, durante la creación de la república, frente a la clase ilustrada como la nueva empoderada, y, luego, al llegar a la formación del estado/nación, nuevamente desde el margen, la clase obrera y los mineros son los que dirigen los intentos de levantamiento que marcarían el imaginario boliviano como un pueblo con constantes pedidos y reclamos hacia sus mandatarios.

Han sido marcados y sangrientos los movimientos insurgentes producto del enfrentamiento con la clase dominante, esta que a través de los siglos ha mutado en cuanto a los razonamientos, las formas de opresión y las nuevas configuraciones bajo las cuales se trata de justificar los abusos de poder.

Es así que surge y se legitima un modo de marcar a dominantes y dominados inventado durante la colonia y mantenido hasta la independencia. Ángel Rama, en *La Ciudad Letrada*, habla de una división que marca con lejanía a la *Ciudad Letrada* y a la *Ciudad Real*, “La ciudad letrada quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la *ciudad real* que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad. Los conflictos son, por lo tanto, previsibles”⁴, así se entiende ese límite que disgrega a los unos de los otros, que es invisible, pero que al interior de una sociedad se percibe al establecer implícitamente que aquellos que forman parte de la *ciudad letrada* pongan las reglas y los miembros de la *ciudad real* deban adaptarse a las mismas.

Esta división es para Rama marcada por la relación existente entre la letra y el poder. Los letrados y conocedores de la palabra eran también percibidos como los intelectuales, eran aquellos a quienes les correspondía mandar y dirigir, se encontraban estrechamente vinculados con cargos de poder (religiosos, profesionales, jueces, escritores, etc.) y pertenecían a un grupo con control social desde el cual se establecían las leyes, decretos y jerarquías eclesiásticas en las instituciones gubernamentales. La *ciudad real*, aquella que se encontraba fuera de ese orden de poder, debía mantenerse sometida a las condiciones de la cúpula dominante.

⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 52

Rama también hace referencia a la presencia constante de estos grupos de poder en la historia a través de denominaciones diferentes, los letrados de la colonia en la modernidad serían los escritores, posteriormente los ideólogos, pero siempre mantendrían el vínculo preciso para ser parte del sistema/mecanismo de manejo de poder que los legitima como grupo social dominante y que margina a los otros dentro de una misma ciudad (entendiendo a la ciudad como el “espacio donde coinciden las realidades y los símbolos”⁵).

En la sociedad boliviana este referente de disgregación social tendría también como parámetro lo étnico, así se dejaría a los indios fuera del proyecto y de los privilegios establecidos desde *ciudad letrada*, marcando profundamente el territorio boliviano y su imaginario cultural. Se reafirmaría el lugar del otro, construido desde el margen y desde sus insurgencias, derivando esto en un racismo que enmarca una imagen estática que segrega al que se encuentre fuera del parámetro del hombre blanco y su presencia hegemónica, y que no sólo tiene como elemento importante el color de piel y la procedencia étnica, sino además la lengua de origen, la formación educativa y la clase social.

Los espacios de poder político en Bolivia, formados desde la fundación de la misma en 1825, excluyeron desde el orden estructural y dominante:

se consolidó un modelo clasificatorio de la palabra y su verdad, del saber y del decir, del conocer y su expresión. Lengua y conocimiento, entonces, quedaron marcados, hasta hoy, por dos características ineludibles desde las tramas de poder: un saber y unos idiomas eurocéntricos y un saber y unos idiomas maquetados en una *matriz colonial* de valoración.⁶

⁵ Jaime A. Rodríguez Ruiz, *Ciudad Letrada vs. Ciudad Real*, 14 de enero de 2009, en <http://recursostic.javeriana.edu.co/multiblogs2/culturapopular/category/2-ciudad-letrada-vs-ciudad-real/>

⁶ Santiago Castro, *El giro decolonial*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, p. 221.

Así es como, en el sistema organizativo gubernamental a través del tiempo, aparece una y otra vez la misma relación de dominación de la colonia, anclada bajo una matriz colonial que excluye bajo normas de saber e idioma disgregantes. Esta relación de dominación es definida por Aníbal Quijano, que en una forma más amplia se refiere a la explotación, dominación y conflicto en los cuatro dominios sociales en los cuales las relaciones de poder se ejercen (trabajo, género/sexualidad, autoridad e intersubjetividad).:

es la condición básica del poder, pero su manifestación más visible se encuentra en el *control de la autoridad colectiva* (el estado) y en el control de la subjetividad/intersubjetividad que se encarna en la idea de 'raza' y de conocimiento en la medida en que 'raza' se convirtió en una categoría epistémica de control del conocimiento y de la intersubjetividad⁷.

Continuando con Quijano, la explotación "es obtener de la acción de los demás, sin retribución, ni coparticipación con ellos, un beneficio propio. El ámbito central de tal elemento es obviamente, el trabajo"⁸. Tanto la explotación como la dominación están cruzadas por la idea de raza. La aseveración de Walter Mignolo alrededor de la colonialidad del poder aclara mejor el cruce de estos conceptos:

'raza' consiste, básicamente, en una clasificación y, por lo tanto, en una operación epistémica de los seres humanos en escala de inferior a superior. El 'racismo' en última instancia no es una cuestión del color de la sangre o de la piel, sino una cuestión de 'humanidad'. Esto es, cuál es el grupo de gentes que define lo que es la humanidad y, por lo tanto, sustenta el poder de enunciación, ya que el grupo en el que enuncia –que es uno de los grupos del enunciado pero el único con el poder de enunciar universalmente- es el grupo que definió también *la modernidad* y ocultó *la colonialidad*.⁹

Para Quijano la explotación es una condición de las masas que son dominadas, las emancipaciones en la búsqueda de la liberación de todo tipo de orden social (trabajo, género/sexualidad, autoridad, intersubjetividad) son las señas de un país en el que el grupo social oprimido responde a una

⁷ Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 49.

⁸ *Ibid* p. 49.

⁹ *Ibid* p. 49.

segregación íntimamente ligada a sus raíces culturales, sobretudo por los levantamientos insurgentes salidos tanto de los grupos étnicos, campesinos y pertenecientes a la clase trabajadora obrera y asalariada de Bolivia.

El poder de la matriz colonial continúa configurando un racismo que arremete con más de la mitad de la población boliviana. Se debe entender que los grupos que han crecido desde la subalteridad son aquellos que desde la diferencia y caracterizados por sus singularidades culturales, educacionales, de piel, etc. se han enmarcado de esa forma también a través de complejos factores históricos, incluso a través de los discursos dirigenciales que habían invisibilizado su presencia. Es así que, la aparición del mandatario Morales en una cúpula de poder al mando de un país, llega a representar, tras casi 200 años de la fundación de Bolivia, un cambio en la constante hegemónica estructural arraigada por siglos, al elegir electoralmente a un presidente indígena que se impuso con el 53,74 %¹⁰ en urnas.

Aquella identidad colectiva, nacida desde lo subalterno, es lo que termina convirtiéndose en *los otros*. Los *otros* en Bolivia, como en muchos países latinoamericanos, han creado su identidad desde su alejamiento y su desigualdad en el dominio de poder, desde su imposibilidad por representarse, siendo marcados por la diferencia a través de la mirada del otro.

Los otros, son aquellos que desde la diferencia negocian su propia representación, pero a la vez, no pueden representarse a sí mismos, deben ejercer su lugar atravesados por los estereotipos de indio, campesino, pobre, analfabeto; así, invisibilizados por los regímenes coloniales y la mirada, no poseen la lengua, la autoridad, ni el poder del discurso para representarse y

¹⁰ Dato extraído de la página de la Corte Nacional Electoral de Bolivia, www.cne.org.bo

esa necesidad les obliga a tener un lugar de negociación, un sitio, un cuerpo, una operación mediadora donde mirarse, es decir, de ser, desde el otro.

La presencia de la otredad en la sociedad boliviana, hace que estos actores inventen un espacio de resistencia, así la representación de la otredad es aquel campo de batalla, o para el caso concreto, el lugar de las insurgencias donde han chocado las disputas por el poder de la representación.

La construcción del otro en Bolivia nace de las alteridades creadas a través de siglos, en la relación de dominación que hasta ahora no se ha superado y que parte de un racismo que tiene que ver con la educación, los niveles de analfabetismo y el color de piel íntimamente asociado con la condición étnica y la división campo-ciudad.

Desde la colonia ya existía una taxonomía organizada que jerarquizaba la piel blanca, desde esos señalamientos inician los enfrentamientos de aquel subalterno que se encuentra fuera de las representaciones del hombre con poder, del blanco-mestizo que paradójicamente conforma el grupo más pequeño de la población (en términos cuantitativos), pero que acapara un dominio casi totalitario desde los círculos establecidos de la economía, sociedad, las instituciones y las relaciones mediáticas.

Finalmente, así podemos entender que el *otro* es aquel que no alcanza a ser parte del grupo arraigado de dominio en la sociedad, ni tampoco perteneciente a un grupo que goza de educación, servicios básicos y privilegios en la cúpula de poder gubernamental e institucional. El *otro*, tras siglos de construcción, es hoy parte de un espacio, temporal, visual, vital, estético y político, que se escapa al ojo penetrante de la modernidad establecida y de las formas que el Estado ha tratado de imponerle, es una forma diferente de ser y

estar en el horizonte visual de la normalidad, se esfuerza por disolver lo establecido, agrede las formas pre-textuales y pre-visuales del canon normalizado, usa sus astucias para escabullirse del marco de control simbólico de los ejes normativos de la representación. Ingresa al territorio de lo gris, la indefinición es el estatuto de la acción revolucionaria y revolucionada de los movimientos sociales en Bolivia, no tiene un solo acceso, para entenderlo, para entender al *otro*, es necesario utilizar una maleza de códigos que devienen en más dudas y preguntas que certezas, Freire cuestiona desde su cuerpo conceptual para hacer de este un diálogo infinito, dialógico, horizontal. La forma política del Estado boliviano en la actualidad responde a una serie de formas laxas, muchas veces duras, otras inaprensibles, que se reproducen en la frontera misma de un tiempo histórico que no termina de dilucidarse, entre *Pachakuti* y capitalismo, hay que entender el momento actual boliviano como una lucha de sentidos en la perspectiva de un proyecto hegemónico que aspira a un horizonte de época prolongado, como lo vaticina Álvaro García Linera en *Las tensiones creativas de la revolución*, un proyecto de largo aliento que generará dimensiones diferentes en la sociedad boliviana, y en donde existen tensiones secundarias que impulsarán un crecimiento positivo en unión en torno a un adversario universal “son contradicciones vivificantes y dialécticas de nuestro Proceso de Cambio, fuerzas productivas de la revolución cuya existencia y tratamiento democrático y revolucionario nos permitirán avanzar”¹¹.

Esta pretensión al respecto del desplazamiento del lugar del otro en Bolivia es un plan gubernamental cargado de contradicciones y con

¹¹ Álvaro García, *Las tensiones creativas de la revolución*, p. 72, en http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/tensiones_revolucion.pdf

resistencias antagónicas imperialistas desde el mismo estado, y que ante los constantes problemas internos hacen pensar que el otro, de algún modo, siempre tendrá un margen en el que será reinventado.

Evo Morales, la irrupción del otro

Los rostros de los presidentes de Bolivia han sido guardados en la *Casa de la Libertad* en la ciudad capital de dicho país. El primer presidente de Bolivia, Simón Bolívar, es el primer rostro que se puede ver, el del criollo que luchó por alcanzar la independencia en Sudamérica; continúan así una cadena de rostros blancos masculinos, entre ciudadanos pertenecientes a la élite ilustrada y militares de carrera, sesenta y cuatro de ellos de rostros blancos. El cuadro número sesenta y cinco, el último en ser colocado en ese salón, muestra un rostro de tez oscura, ataviado con un saco café que lleva tejidos utilizados por la colectividad indígena boliviana, también resalta por no llevar corbata y mostrar una cierta elegancia alejada del traje de paño y diferente a la que llevan los antecesores de dicho salón. Este presidente es Evo Morales Aima, el sexagésimo quinto presidente de Bolivia y el primero indígena.

La historia boliviana revela una constante en cuanto a las resistencias que se configuraron a través de ella, mostrando que las oposiciones impulsadas por los movimientos salidos del margen fueron las que se enfrentaron contra sus gobernantes, siendo estos indígenas, artesanos, mineros, obreros, amas de casa, campesinos, etc.

Desde diferentes periodos, sus reclamos persistentes ante la dominación que ejercían los empoderados, se convirtieron en interpelaciones que tomaron forma y se condesaron en los últimos años, haciendo un

desplazamiento de las insurgencias indígenas, a revoluciones ciudadanas, movimientos sindicales y de colectivos a movimientos sociales que eclipsaron en una persona-ícono, en la figura de un dirigente que logra representar tanto visual como políticamente sus demandas, algo que la mimesis explica en cierta forma y que será desarrollado en el siguiente subtítulo.

Si bien, en la colonia se resolvió que el nativo americano era un vasallo del rey, además de un hereje y un caníbal, luego vendrían la esclavitud, la mita y la hacienda, que sólo reafirmarían lo anterior; décadas después, durante la fundación de la República, el indio no tendría un lugar entre los criollos y la situación jurídica de estos sería comparable a la de un menor de edad.

Posteriormente, durante la época republicana, el no saber leer ni escribir fueron los parámetros que relegaron a los grupos subalternizados a la preconcepción de que la carencia de saber en la clase indígena era pretexto para dejarlos al margen del voto universal. A partir de 1952¹² les es permitido sufragar, sin embargo sólo a aquellos que, además de saber leer y escribir, no vivan de la servidumbre. Las configuraciones para segregar han sido de todo tipo y, actualmente, también es importante acentuar las diferencias campo-ciudad, que permiten repetir esas formas de separación y discriminación que hoy en día han logrado amalgamar varias prácticas de segregación a través de la cultura, el lugar de procedencia, las creencias o simplemente desde la vestimenta.

Al respecto, Silvia Rivera Cusicanqui se acerca a este problema al hablar del *colonialismo interno* que se ejerce en Bolivia y señala “postulamos que las contradicciones coloniales profundas –y aquellas que renovadas,

¹² Carlos D. Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert, 2008, p. 324.

surgen como resultado de las reformas liberales populistas- son, aún hoy, en una sociedad abigarrada como la boliviana, elementos cruciales en la forja de identidades colectivas”¹³, características sociales que separan fuertemente a un país.

La clase indígena y campesina ha vivido el problema de no poder representarse a sí misma en la esfera mediática y en los lugares cooptados por las cúpulas de poder; una parte de la población logró organizarse a través de sindicatos, agrupaciones, colectivos, comunidades, etc., para resistir en la defensa de sus derechos, dejando así de convertirse en sólo una lucha racial, sino en una lucha popular y de clase social, entendiendo que estas relaciones de poder que otorgan un lugar específico en la sociedad son percibidas como la “distribución del poder entre las gentes de una sociedad que las *clasifica socialmente*, determina sus recíprocas relaciones y genera sus diferencias sociales, ya que sus características, empíricamente observables y diferenciables, son *resultado* de esas relaciones de poder, sus señales y sus huellas”¹⁴. Ese grupo social, carente de poder arrojaba como consecuencia de su invisibilidad caudillos, insurgentes y líderes de movilizaciones masivas que confluyeron en enfrentamientos masivos en las urbes bolivianas, Morales, que en ese entonces, sobresalía de entre estas representaciones, aparecía como una nueva voz de esa clase carente de poder pero cuantiosa en cuanto a personas que la conformaban.

Las demandas de este país se fueron armando como un rompecabezas. El repudio a la clase privilegiada con poder al interior de las instituciones gubernamentales llegó a un punto exasperante, lo que trajo consigo

¹³ Silvia Rivera, *Violencias (re)Encubiertas en Bolivia*, La Paz, Editorial Piedra Rota, 2010, p. 40.

¹⁴ Aníbal Quijano, *Op. Cit*, 2007, p. 114 – 115.

levantamientos sangrientos como *la lucha contra la privatización del agua* (Cochabamba 2000) y más tarde en la lucha contra la privatización de los hidrocarburos como los puntos más claros del descontento.

Una muestra más de ello fue el altercado de 2005 en el cual dirigentes campesinos e indígenas, en una clara afrenta al poder del gobierno comandado por la élite blanca realizó una simbólica protesta al cortar las corbatas de aquellos que circulaban en la ciudad de La Paz, presentando así una diferencia simbólica que marca a los blancos de los subalternos.

Este suceso del 31 de mayo de 2005 presentó a *los encorbatados*, como a los representantes de la clase capitalista. Dueños de industrias, empresarios, oficinistas, incluso los trabajadores públicos ciudadanos, etc. sufrieron la afrenta de los campesinos al ser detectados como representantes de un sistema neoliberal que ellos esperaban que termine. Esta acción, el corte de las corbatas, que denotó la simbología de la corbata como insignia de esa hegemonía, se convirtió en una especie de performance que tomó las calles centrales de la urbe paceña por tres días consecutivos en los que peatones, en horario pico y a contratiempo para acudir a sus fuentes de trabajo, tuvieron que esquivar a los campesinos y su acto deliberado de repudio a ese poder ejercido por la clase dominante.

Ese día, la noticia fue relatada por el periódico La Jornada de México de la siguiente forma:

Desde muy temprano comenzaron los diferentes sectores a marchar hacia el centro paceño, [...] Después aparecieron los campesinos del Altiplano, miembros de la etnia aymara, cantando: "Achuete, achuete, el Mesa¹⁵ es un alcahuete, los ministros una mierda, el Parlamento una cagada". Cerca del mediodía, los marchistas superaban las 50 mil personas.

¹⁵ En referencia al presidente de Bolivia Carlos D. Mesa Gisbert

[...] Se instalaron cientos de campesinos aymaras y vecinos alteños. "Por acá ya no pasa nada", dijo un vecino del Distrito 4 de El Alto. [...] en la Plaza Abaroa (situada en un barrio de clase media), el Distrito 5 cerró las avenidas que conectan con la zona sur de la ciudad y comenzó a cortar las corbatas de cuanto oficinista o señor de traje pasó por ahí.

El centro paceño, mientras tanto, quedó completamente sofocado por las marchas y los enfrentamientos intermitentes con la policía, que resguardaba el palacio [...] entre los manifestantes había algunos cientos de campesinos ligados al MAS pidiendo la convocatoria a la Asamblea Constituyente, la consigna general escuchada era: "nacionalización"¹⁶.

Al aproximarnos a este momento, asumiéndolo como un escenario de conflicto en el cual no sólo se cortaron las corbatas de algunos ejecutivos, sino donde hubo un encuentro en el cual se confrontaron simbologías que representan a mestizos, campesinos e indígenas, podemos acercarnos a este hecho entendiendo que los campesinos recurren a la insurrección simbólica de una construcción social de la imagen, en el cual increpaban al gobierno y a los ciudadanos su clase social y su dominio de poder. Ese encuentro de signos se convertía en un choque violento que arremetía torpemente en la ciudad, cortando no sólo corbatas sino denotando el lugar de enunciación de los campesinos y desde el cual hacían sentir su pedido a los ciudadanos por encontrarse ahí, en el centro de una urbe donde se ejercía el poder y donde ellos eran ajenos. Este conflicto puede verse como un ataque a los símbolos mestizos occidentales institucionalizados, que derivaban del repudio a las acciones de élite por dirigir mal el país, inculpándolos de ser parte de un proyecto de derecha que administró mal el estado boliviano por décadas.

El gobierno de turno en esos años fue el de Carlos Mesa Gisbert, Presidente transitorio después de que el dirigente máximo del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), Gonzalo Sánchez de Lozada, renunciara y

¹⁶ Luís A. Gómez, *Suspenden sesión el congreso de Bolivia*, en La Jornada, 1 de junio de 2005, en <<http://www.jornada.unam.mx/2005/06/01/index.php?section=mundo&article=031n1mun>>

saliera de Bolivia rumbo a Estados Unidos producto de los violentos enfrentamientos provocados en su gobierno entre civiles y militares, quedando ese momento inscrito en la historia de Bolivia como el denominado “Octubre Negro”¹⁷. Claramente esta era otra forma de configurar el pedido de la clase campesina que quería un cambio estructural radical en la organización del estado comandado por una élite encorbatada.

En el choque visual en el cual los campesinos fragmentaban corbatas, se enfrentaron dos grupos sociales que suelen interactuar constantemente en las ciudades: la clase campesina que vive entre la ciudad y el campo comercializando sus productos y los ciudadanos que adquieren estos productos agrícolas. El primer grupo, debe desenvolverse en la ciudad porque vive de la venta de sus frutos pero tiene también una vida en el campo cultivando la tierra, ellos son quienes, posiblemente, ven y comprenden más claramente que cualquier otra clase trabajadora las diferencias entre campo y ciudad por su constante paso de una realidad a otra; son además los testigos de las marcas que denota un circuito privilegiado que dentro de la urbe ofrece medios de transporte, educación, salud, etc.

Y los ciudadanos, quienes en su mayoría constituyen la clase media, trabajan en los centros económicos de la ciudad y se encuentran como transeúntes en un caos diario que, en Bolivia, envuelve marchas y protestas en el mismo epicentro económico, se abastecen de productos en mercados y confluyen en algunos puntos de cruce con los productores campesinos, ya que

¹⁷ Octubre Negro de 2003 es la fecha histórica en la cual Bolivia vivió la denominada “guerra del gas”. Por el mundo y a través de los medios informáticos se pasearon imágenes de un pueblo alzado en las calles y un Estado cortésano de las transnacionales que utilizó la fuerza para cubrirse con un torpe despliegue militar. En los noticieros internacionales - también locales- se mostraban a indígenas alzados, territorios sitiados, militares imitando a francotiradores, muertos y un presidente atarantado, las causas centrales del conflicto están relacionados con la propiedad y el destino del gas boliviano

la oferta y demanda los junta. Rama, al pensar en las ciudades latinoamericanas y adentrarse en la urbanística que guardan éstas en su mecánica y movimiento, generado desde lugares e instituciones que organizan la vida cultural, llega a referirse a la *ciudad ordenada*, esa que atiende a una dinámica de centro/periferia y en la que explica

surgirán esas ciudades ideales de la inmensa extensión americana. Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico. No es la sociedad, sino su forma organizada, la que es transpuesta [...] tal proyecto exige, para su concepción y ejecución un punto de máxima concentración del poder que pueda pensarlo y realizarlo¹⁸

El orden que regía a las ciudades asignaba una colocación que condicionaba los lugares donde debía estar la gente; el movimiento económico, los epicentros culturales, institucionales y eclesiásticos tenían sus correspondientes lugares en el centro de la ciudad, al igual que la gente que se vinculaba con esos sectores, entonces, los campesinos e indígenas salían de esta distribución centralizada, siendo acomodados fuera del centro y el poder.

En este ejemplo, del encuentro entre bolivianos en el espacio de la ciudad, en el cual los subalternos llegan a la ciudad, cortan corbatas y a la vez increpan la estabilidad del ciudadano, es la base del conflicto del lugar del *otro*, la exclusión de ese espacio los hace estar fuera de la dinámica de la ciudad, son foráneos sin serlo y se sienten presentes desde su diferencia.

Sin embargo, no todos los mestizos son ejecutivos de alto rango y, en respuesta a esa acción, muchos ciudadanos se sintieron ofendidos por reconocerse sólo como clase trabajadora que se ve obligada a usar corbata porque debe cumplir con las reglas institucionales que norman a sus miembros a utilizar ese accesorio en su vestimenta, permitiéndonos ahí, percibir un

¹⁸ Ángel Rama, *Op. Cit.*, 1998, p.19.

alineamiento institucional que persigue parecerse a los cánones de formalidad y protocolo occidentales. A pesar de ello la diversidad cultural boliviana ha permitido que durante años se hayan acercado y entreverado simbologías aymaras, quechuas y occidentales, la noción Silvia Rivera al respecto de lo *ch'ixi* nos permite entender estas presencias

una realidad donde 'coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden, sino que antagonizan o se complementan'. Una mezcla no exenta de conflicto ya que 'cada diferencia se reproduce a sí misma desde la profundidad el pasado y se relaciona con otras de forma contenciosa'.¹⁹

Así nos aproximamos al corte de las corbatas, como un lapsus de conflicto, que no es único, pues no se debe generalizar en el hecho como un suceso que diariamente convulsiona en la ciudad, sino como un momento más de esta negociación de símbolos que se encuentran a cada instante en las ciudades bolivianas. Actualmente, la mezcla de texturas y simbologías es más evidente, pues Bolivia vive un periodo en el que estos sucesos se dejan ver. Las representaciones indígenas se encuentran visibles de un modo más abierto, y es, desde ellas, que se han desplegado fenómenos todavía más amplios, como la aparición de sastres especializados en ropa indígena elegante o camisas de trabajo que guardan detalles con tejidos, joyería con la implementación de hojas de coca naturales y otras facetas diversas que han traído consigo un rescate de lo étnico en ámbitos de todo tipo²⁰. La vestimenta del mandatario boliviano, ha desconfigurado los cánones institucionales occidentales que normaban, modificando en oficinas gubernamentales la

¹⁹ Silvia Rivera, *Ch'ixinakax Utxiwa Una Reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Editorial Tinta Limón, 2010, p. 7.

²⁰ Llegando incluso a los certámenes de belleza como es el caso de las elecciones, en los últimos años, de Miss Cholita y Miss Plurinacional, certámenes que antes no existían.

conocida y obligatoria presencia de la formalidad que denotaba el uso de corbatas, traje y tacones en el caso de las mujeres.

La acción en sí, el corte de corbatas tras el cual las mismas fueron exhibidas como trofeos, se convierte en un performance que permite vislumbrar una presencia paralela de culturas (Rivera, 2008), en el cual los *otros*, a través de esta acción logran construir un discurso de resistencia, de lucidez, en el cual reclaman imponer su simbología en la ciudad. Años más tarde, y haciendo alusión a lo que posiblemente desencadenó este hecho, el mandatario boliviano, Morales, tomó posesión como Presidente Constitucional de Bolivia y nunca usó corbata, así también, se denotó una mimesis nueva, en la cual un nuevo parámetro de resistencia se percibía. Este otro aparecía bajo una mirada nueva, bajo un precepto diferente, el de su representación propia. Evo, aparecía entonces como un nuevo otro.

Si el *otro* carece de la capacidad de representarse, como indican Aníbal Quijano, Walter Dignolo y Enrique Dussel, este performance denota un ataque visual desde la vestimenta, que representa una defensa de lo que les permite sentirse como aymaras, quechuas o guaraníes, a través de la carga simbólica de su ropa, es decir, a través de todo aquello que perciben como propio y que les permite diferenciarse de los habitantes de las urbes. Llegando a formular así una resistencia, una posición latente de no camuflarse y ser parte de la ciudad, pero como defensores de sus formas simbólicas al estar presentes ahí con sus pertenencias intactas. Esto ha representado en los últimos años desplazamientos en los estereotipos de indio, mestizo, blanco; ni lo indígena ni lo occidental es lejano, sino es algo que confluye en las ciudades bolivianas por el abigarramiento que existe en los imaginarios, y esto permite transgredir

vestimentas, prácticas y actividades cotidianas, “en ese ir y venir incesante donde se constituye la trama material de nuestra vida diaria”²¹.



*El ekeko boliviano*²²

Evo es un ícono. Con ustedes el nuevo otro

La aparición de Morales en el ámbito político no es nueva, lo que se empezó a configurar como reciente era el impacto avasallador con el que entraba a gobernar un país, con una mayoría en urnas que lo legitimaba. Como ya mencioné con anterioridad, Morales nunca usó corbata ni siquiera en actos protocolares denotando así una mimesis nueva, en la cual se configuraba un parámetro diferente de resistencia visual desde la vestimenta. Esta medida visual desarrollada desde el gobierno, de alguna forma, ha reestructurado la

²¹ Íbid, p. 7.

²² El ekeko boliviano es aquel personaje de la cultura aymara que representa al dios de la fortuna, prosperidad y fertilidad. Este personaje lleva colgado del cuerpo un sin fin de artefactos que representan los objetos materiales que necesita la gente, desde comida hasta, carros, ropa y dinero; sin embargo, en esta ocasión es traído a alusión no para ser visto desde ese ángulo, sino para resaltar la importancia que tiene visualmente el impacto en la forma de vestir, es decir, aquellas prendas que visten a una persona, en el caso de Morales, representan algo más que tela e hilo, representan una carga de símbolos, imaginarios y artefactos que culturalmente guardan una gran importancia visual al igual que su discurso.

forma de vestir en las instituciones públicas de Bolivia e implícitamente en el resto de la población, generando una mimesis (Bhabha: 2002) que se entiende como una ironía desde la repetición

en este giro cómico de los altos ideales de la imaginación colonial a sus bajos efectos miméticos literarios, el mimetismo emerge como una de las estrategias más elusivas y eficaces del poder y del conocimiento colonial. [...] El mimetismo representa un compromiso irónico. El mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*.²³

La mimesis de Morales le otorgó poder y creó una forma de resistencia desde lo simbólico, además de una representación nueva en cuanto a la identidad indígena que, desestructuró los parámetros anteriores. Es decir, al desplazar el uso de la corbata creó otro parámetro, el de una formalidad diferente, en la cual de igual forma existen reglas invisibles de presentación en una entidad pública, y donde los funcionarios se presentan adaptando su vestimenta, pero configurando una nueva presencia suya, desde su identidad.

Continuando con Homi Bhabha, este autor dice:

el discurso de mimetismo se construye alrededor de una *ambivalencia*; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia. (...) El mimetismo emerge como la representación de una diferencia que es en sí misma un proceso de renegación [*disavowal*]. El mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se 'apropia' del Otro cuando éste visualiza el poder²⁴.

Algo que aparenta ser un cambio visual desde la vestimenta, se configura como un complejo campo en el cual existen pugnas de representación que, analizadas desde otros ámbitos, han hecho que este presidente se adapte a los preceptos con los que se manejan los mandatarios alrededor del mundo pero con sus términos identitarios, de idioma, de vestimenta, etc.

²³ Homi Bhabha, *El mimetismo y el Hombre*, Manantial, Argentina, 2002. p. 112.

²⁴ *Ibid*, p. 112

En la página oficial de la Presidencia de Bolivia se puede ver en la primera fotografía al mandatario Morales, en la postura en la cual todos los presidentes anteriores han posado²⁵, sin embargo, es indígena. Incluye (visualmente) los símbolos de su raíz andina en su vestimenta y rostro, pero no es sólo un indígena, no es sólo un presidente, es un presidente indígena.

La estereotípica fotografía de presidentes posando junto a la bandera, el escudo y la banda presidencial ha sido hecha desde la fundación y, seguramente, continuará siendo realizada, pero los detalles que completan la figura, en el caso de Morales, es aquella en la cual se llega a la ambivalencia de pensar que él: está posando igual, pero no es igual. La pintura de Magritte que lleva al pie *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa) trae consigo una connotación importante que resalta que no todo lo que se ve es lo que realmente está allí, Esteban Ierardo, en su ensayo *La continua visibilidad de lo invisible* escudriña esta representación:

Mediante la no adecuación entre el objeto pipa y su imagen en la celebrada obra de Magritte, Foucault medita en la distinción entre la semejanza y la similitud. [...] La imagen afirma, dice, narra, que entre ella y lo real hay un vínculo representativo, una semejanza. Así, entre los signos lingüísticos y los elementos plásticos de la pintura se instaura una correspondencia. La imagen pictórica afirma o dice su semejanza con la realidad. [...] sin embargo, su intención no es construir lo semejante. De ahí la advertencia: "esto no es una pipa"; es decir: no hay semejanza entre el objeto y su imagen. Sólo existe la similitud. La similitud "multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras" (Foucault).²⁶

La semejanza entre los retratos presidenciales es real y todos ellos representan la presencia de un mandatario, pero no reflejarán exactamente lo que es, entonces, se puede realizar un análisis más profundo de lo que

²⁵ www.presidencia.gob.bo/perfil.htm

²⁶ Ierardo Esteban, Antroposmoderno, *La continua visibilidad de lo invisible*, en http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1026

representa su figura como tal, es decir, su retrato *visible* contiene una carga simbólica y cultural *invisible* pero perceptible.

Del mismo modo que nos acercamos a la pintura de Magritte entendiendo que ésta es una representación de algo más, podemos abstraer que Morales encaja en los enclaves occidentales modernos de diplomacia, respetando símbolos como la bandera, el escudo, etc. pero que además plasma su jerarquía empapado de una cultura que lo deviene y que lo visibiliza como indígena, aymara, quechua, etc.

La mimesis y la proyección visual que encara el presidente Morales es muy importante para sus bases campesinas e indígenas, tanto así que no sólo representa en él su posición como mandatario indígena sino, a través de la interpretación de la cosmovisión andina, a un líder del *Pachakuti* que deviene de un importante movimiento que denota actualmente el uso más frecuente de la simbología aimara y quechua en las ciudades, convirtiéndolo en un ícono.

El gobierno actual, al manejar desde Morales una estrategia de poder enlazada fuertemente a la identidad nacional, representa al mandatario como líder boliviano a través de un sistema de signos que se convierten en el instrumento de su mandato, esas estructuras simbólicas construyen evidentemente una representación colectiva, desde la cual se convierte en el agente representante de una colectividad, de un movimiento, de un grupo de personas que se representan desde él, y así se permiten hablar de un “nosotros”, recurrente en varios de sus discursos.



Ceci n'est pas une pipe



Ceci n'est pas une président

Capítulo II - El Estado de Bolivia

Análisis de la visualidad

El estado de las cosas bajo la lupa

La película documental *El Estado de las Cosas* de Marcos Loayza, presenta un llamativo compilado de las formas en las que se percibe la primera gestión presidencial de Morales desde los derechos humanos. El PNUD encarga la realización del documental al director mencionado para complementar el libro del Informe Nacional de Derechos Humanos (INDH) de la gestión 2006 y que fue presentado de forma conjunta en 2007.

Es importante resaltar que este primer año de gestión del mandatario Morales del cual se habla en el material audiovisual permite entender las opiniones de intelectuales como Silvia Rivera Cusicanqui y Raúl Prada, entre otros, desde una perspectiva aún fresca o en construcción, ya que sus apreciaciones se refieren al primer periodo presidencial del mandatario, esto entendiendo que, en adelante concurrirían una serie de sucesos que, posiblemente, podrían crear percepciones diferentes de las que expresan en este documental. Lo que devendría política y socialmente en años posteriores, por supuesto, no puede verse ni preverse aún.

La presencia de Morales en el documental no pasa de unos cuantos segundos, en los cuales, a pesar de la puntualidad de sus palabras, no deja de ser fugaz, sin embargo, existe en todo momento una presencia casi etérea del mandatario al ser constante la alusión y discusión alrededor de su figura y de lo que se ha gestado desde ella.

El director del documental, Marcos Loayza, ha dirigido con anterioridad películas reconocidas internacionalmente como *Cuestión de Fe* y *El corazón de Jesús*, es un experimentado director boliviano que se caracteriza por presentar en su material audiovisual realidades e imaginarios bolivianos que se alejan del

cine tradicional. Como un intento por acercarme a la posición crítica desde la cual se ha construido el documental, recurriré a un fragmento perteneciente a una entrevista realizada por Sergio Zapata, corresponsal de la revista especializada en cine Cinemascine a Marcos Loayza:

SZ: Tu cine ya no nos plantea una mirada antropológica, como la de Eguino o Sanjinés²⁷. Tu cine nos permite reírnos y vernos a nosotros mismos.

ML: Y vernos, no juzgarnos. Yo creo que en las décadas del 60 y 70 había un prejuicio, se juzgaba a la gente: el militar era, de entrada, fascista, el universitario y el obrero eran revolucionarios. [...] Antes, se decía, que tenías que tomar partido porque el arte podía ser arma de la revolución. Ahora, nosotros (la nueva generación) pensamos que el arte es un arma en sí misma. No instrumento, sino fin en sí mismo. La responsabilidad social como artista es, en mi caso, hacer una buena película. Yo, personalmente, he militado, he sido revolucionario. Pero aporté más haciendo una película²⁸.

Loayza, se presenta a sí mismo como artista, pero no puede dejar de lado su convicción por aportar desde el arte, es decir, desde el cine, al nacimiento de lo que percibe como un cambio, su compromiso se siente a través de sus palabras. En otra nota realizada por el diario La Época, también se hace un acercamiento a Loayza al respecto de su trabajo cinematográfico:

es un documental clásico, con entrevistas y primeros planos. “No he querido desafiar el lenguaje cinematográfico, está hecho con las armas clásicas. No he querido hacerme al listo con planos secuencia de siete minutos u otras sagacidades. Sólo he querido cumplir la vieja doble consigna de toda película: que no aburra, que emocione” [...] ¿qué libertad ha tenido el autor, el director y guionista para salirse del traje confeccionado por el informe del PNUD, origen del documental? “Había una base, el informe, pero la intuición ha jugado mucho. [...] Los del PNUD me han dicho, cuando vieron la película: esperábamos otra cosa. Sin embargo, ha existido el consenso entre ambas partes, todos hemos cedido.”²⁹

Para entender mejor la procedencia de la película, es necesario explicar que la difusión del INDH (Informe Nacional de Derechos Humanos) inició en

²⁷ El entrevistador se refiere a Antonio Eguino y Jorge Sanjinez, directores de cine, ambos bolivianos, fundadores del Grupo Ukamau, que produjo películas como Yawar Mallku (1969) y El coraje del pueblo (1971), entre otras. Años más tarde, Eguino, tras el exilio de Jorge Sanjinés, abrió la Empresa Productora Ukamau junto a Oscar Soria y realizaron la película Pueblo Chico. Sanjinés, por su parte, tiene películas galardonadas y muy reconocidas como La nación clandestina y su producción más reciente Insurgentes.

²⁸ Sergio Zapata, *Entrevistas*, Revista Cinemascine, 2009, <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Marcos-Loayza>

²⁹ Sergio Zapata, *Entrevistas*, Revista Cinemascine, 2009, <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Marcos-Loayza>

abril de 2007 con la presentación del libro *El estado del Estado* y la película documental *El estado de las cosas*, materiales con los cuales se desencadena una gran atención mediática y una gira de presentaciones por todo el país. Este informe, más el despliegue masivo con el que llegó a la población, guarda dentro de sí una estructura explicada por el PNUD de la siguiente forma:

En 2007, la difusión del INDH abarcó a 1,4 millones de ciudadanos de diversos perfiles: intelectuales (los dos volúmenes del Informe [...] y la película *El estado de las cosas*), clase media (el programa de televisión *Laberinto*), líderes locales (gira por 17 municipios) y jóvenes indígenas (programa de radio *Revista del Futuro* en castellano, quechua y aymara)³⁰.

Así podemos deducir que el PNUD consideró que *El estado de las cosas* fue en un producto concretado y dirigido a intelectuales, personas con formación profesional, entendidos en campos políticos, económicos y sociales; que además, saca a la luz un despliegue que delimita grupos sociales con diferentes productos creados para la difusión del informe por sectores, en un esfuerzo más por difundir los contenidos del informe, también se debe aclarar que

Más de ocho mil personas asistieron a las proyecciones públicas de *El estado de las cosas*. Una parte de ellas pagó un promedio de veinte bolivianos³¹ en los cines de las principales ciudades de Bolivia. Otros se juntaron en las plazas, gimnasios, mercados, coliseos, colegios, auditorios de universidades, alcaldías, sedes sindicales y empresariales de los 17 municipios visitados por la gira del INDH.³²

En datos extra, se debe conocer que el documental está compuesto por sesenta entrevistas pero que, inicialmente, el equipo de Loayza realizó doscientas. La duración es de 76 minutos y entre alguna de las peculiaridades

³⁰ Jack Duhaime, *El Estado del Impacto*, PNUD, Bolivia, 2007, p. 7.

³¹ Veinte pesos bolivianos, equivalentes a 2,8 dólares.

³² *Ibid*, p. 7

de la película se puede resaltar que el único ciudadano no boliviano que sale es el cantante Manu Chau³³.

Así resumimos el gran despliegue que acompañó a esta película y que permitió que sea vista por un gran número de bolivianos. Entre otra de las cifras más relevantes, se estimó que “en mayo (de 2007), *El estado de las cosas* era conocido por uno de cada cinco ciudadanos”³⁴. Conocer respecto a la difusión del filme es importante al momento de desarrollar este segundo capítulo, ya que se desmembrará por partes el material audiovisual y se espera alcanzar todos los campos que trató de abarcar el material.

Una vez estrenado, el documental generó crítica desde los medios, que hablaron tanto de los aspectos positivos como negativos, “carece de visión crítica [...] nadie dialoga desde lo bajo, sino ‘monologa’ desde lo alto [...], los que no cumplen esta función, o están de paso o se los sondea concisamente”³⁵ escribió el periodista Juan R. Quiroga, mientras que en el mismo informe de la campaña, es decir, en el libro *El estado del impacto*, a modo de autocrítica el PNUD aceptó “la actitud crítica llegó a un cierto grado de rechazo [...] una minoría no despreciable de líderes de opinión considera que el informe y sus productos de difusión masiva reflejan un punto de vista demasiado andino y muchas veces oficialista”³⁶. Dentro de este análisis que resalta los puntos favorables, el PNUD cierra diciendo “al final de cuentas, Loayza creo una obra de arte capaz de motivar, en una parte del público, sentimientos (civismo, patriotismo, orgullo de ser boliviano, esperanza en el futuro) que favorecen el

³³ Músico y cantante Francés de origen Español, ex líder de Mano Negra y actual “frontman” de Radio Bemba Sound System

³⁴ *Ibid*, p. 21.

³⁵ Juan Carlos Ramiro Quiroga, “*El estado de las cosas de Loayza*”, Caracol, 6 de mayo de 2007, en <http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/el-estado-de-las-cosas-de-loayza/20070506/nota/423184.aspx>

³⁶ *Ibid*, p. 60.

desarrollo humano [...]. Es un resultado positivo”³⁷, el PNUD prefiere resaltar la parte artística y sentimental que se percibe desde el documental, sin embargo, la percepción poética y estética de un documental no representa la legitimidad o el impacto en cuanto a la veracidad que éste pueda presentar. La crítica externa apunta a resaltar la repetición en cuanto a las configuraciones de conformación de un estado desde arriba, sin dar voz, nuevamente, al pueblo, contradicción importante para la formación de izquierda y a partir de la cual, los movimientos sociales que forman la base y la fortaleza al gobierno de Morales quedan fuera.

El estado de las cosas, retórico o no, discursivo o no, se difunde masivamente en Bolivia, a diferencia de muchas otras producciones. Queda presente en los recuerdos de muchos bolivianos por detalles que llegan a ser asociados a la sensibilidad o a la afinidad discursiva que presenta, pero sobretudo, a la presencia de Morales como mandatario desde 2006. La proyección de este documental trasciende un sin fin de aparatajes culturales que, aún ahora, son visibles y que son parte de una ruptura en la continuidad histórica boliviana que presenta, a seis años de la posesión de Morales, todavía peculiaridades, cambios, transgresiones y sensibilidades especiales para analizar.

¿Qué se ve?

Se ve, entre una gran cantidad de fisonomías que tratan de destacar recurrentemente la diversidad boliviana: rostros indígenas, mestizos, blancos y negros, narrados por gente de corbata, con ropa indígena, de pollera, jóvenes,

³⁷ *Ibid*, p. 25.

intelectuales y artistas, etc. Se ve también, pero por fugaces segundos, a Evo Morales casi al final de la película (min. 67'48"). Sin embargo, esta fugacidad no hace más que reafirmar que su presencia como tal no es necesaria, por lo menos no si en los pasados 67 min. del documental se hace referencia a su gestión gubernamental, bien podría ni siquiera aparecer por segundos, sino, simplemente, no aparecer y seguiría reafirmando su presencia a través de símbolos y evocaciones constantes a su primer año. En el documental se habla de él, del fenómeno provocado desde él, y no sólo de los 365 días que representan su estreno en el mando, sino de lo que antecedió a ese momento y hasta se insinúa un atisbo de lo que podría suceder en adelante con respecto a Morales y los movimientos indígenas y sociales, cuya síntesis estaría objetivada en su figura.

Lo que se ve, desde el afiche mismo del documental, es un rostro inexpresivo y andrógino, cargado de fuertes simbologías que, a la par del documental, se dirige a la audiencia con el subtítulo de "atrévete a mirarte", como una increpante forma de dirigirse al ciudadano boliviano y decirle que él está inmerso en esta película, y que su presencia ha sido transformada visualmente para estar en el filme.



A medida que se va desarrollando el documental, se hace inevitable pensar en la ambientación musical, siendo ésta una banda sonora repleta de música popular de fácil reconocimiento y, detrás de la cual, existe una asociación con aquello que el imaginario boliviano siente como parte de su identidad nacional, es decir, como folclore representativo de su país. Las piezas musicales que acompañan las imágenes son parte de la historia de Bolivia y aportan una especial sensibilidad al espectador, pues también se ve, siente y percibe a través de la música colocada por Loayza, siendo este un artificio que conjuga imagen y sonido para provocar desde el documental momentos emotivos acompañados de relatos y entrevistas que van a la par. Tratando de explicar ese impacto emocional generado por Loayza, se puede pensar que de ahí deviene el uso recurrente del himno nacional de Bolivia, presentado en nueve ocasiones. El himno, al inicio del documental desde un disco de vinilo, luego de unos segundos es interrumpido abruptamente por una multitudinaria marcha minera, lleva al espectador a una abrupta inmersión en la conflictiva Bolivia de constante caos, en esta primera parte, con una marcha minera de 2005 en las calles del departamento de La Paz. A ese inicio de caos,

le sigue la compositora Matilde Casazola interpretando “El regreso” que en su estribillo principal dice “con qué hierbas me cautivas dulce tierra boliviana”, una melodía y una letra reconocidas de inmediato por los bolivianos, en la interpretación de la cantautora y poeta conocida en el ámbito cultural boliviano. Durante el documental se encontrarán más acompañamientos sonoros que encajan perfectamente con el momento del que se habla, todos fáciles de reconocer por la familiaridad que tienen en el folclore boliviano, convirtiendo el soundtrack prácticamente en una antología emotiva, cabal, sensibilizante y diversa, que muestra desde los Kjarkas³⁸, la orquesta de instrumentos autóctonos de Bolivia e incluso a Glen Vargas³⁹. Un buen golpe de efecto plasmado por Loayza desde la música.

La estética de Loayza, siempre bien pensada, muestra entrevistas con escenografías seleccionadas, es así que se ve a sociólogos y antropólogos con fondos cargados de simbologías andinas, los entrevistados del oriente boliviano siempre con fondos donde se ve naturaleza o con colores más cálidos, los intelectuales con libreros de fondo y el uso, en una ocasión, de la imagen del Che Guevara y del mismo Evo Morales siendo pintado por un artista plástico en una escena, en algunos intervalos aparecen también cuadros de Raúl Lara, Lorgio Vaca y Walter Solón Romero que rescatan mucho de lo que debería ser entendido como la esencia plástica de Bolivia por ser artistas reconocidos que marcaron precedente en la pintura boliviana. Así, se estaría construyendo desde el discurso visual, apoyado en referencias visuales del imaginario artístico boliviano, un mecanismo de condicionamiento que “evoca

³⁸ Elmer Hermosa interpretando acompañado de su guitarra el tema Por un mundo nuevo, que en su estribillo dice “*Ven, qué debemos mejorar/el mundo en qué vamos habitar.../vamos.../nuestra vida empieza aquí/y nos aguarda el porvenir*”

³⁹ Líder de la reconocida banda de rock boliviano Track.

los sentimientos patrios a partir de la mimesis discursiva entre un pasado eternizado y un presente como futuro alcanzado de ese mismo pasado”⁴⁰.

Sin embargo, esa estética de Loayza por acondicionar elementos visuales para el momento, por instantes llega a forzar las escenas, es así que se ve a al dirigente campesino Genaro

Flores (min. 7’20’’)

acompañado de un grupo de personas estáticas y mudas (sentadas y de pie, junto a él) que dan lugar a pensar en lo



forzado del momento (min. 21’35’’), al igual que aquellas escenas en las que varios niños interpretan el himno boliviano desde una escuela rural mostrando rigidez y timidez ante las cámaras de Loayza y el lustrabotas cantando también en las calles de la urbe paceña (min. 19’28’’ y 25’30’’).

Desde las imágenes y la música existe un intento por la afirmación de un nacionalismo salido de la profundidad histórica boliviana, Loayza adapta el folclore nacional a un discurso que intenta recuperar, dentro de un marco ideológico, la pertenencia a una historia que rescata a la nación como el resultado de un proceso de conflictos de varias décadas y asienta estas visualidades y sonoridades en el ahora, en que actualmente existe un transcurrir esperado y necesitado por años, que se encuentra en plena gestación. Así, también lleva a pensar en un nuevo punto de partida para entender una nueva etapa histórica, narrada también desde un nuevo gobierno que acentúa la pluriculturalidad en las prácticas sociales presentadas en el

⁴⁰ Aníbal Montesinos, *Himnos, cantos y patrias: los discursos de nación en la estética nacionalista*, Ediciones Caribalia, México, 2009, p. 31.

audiovisual, un acercamiento para entender una la re-fundación boliviana como un comienzo diferente, teniendo presente que “la idea de fundación implica, además, la idea de un corte en el tiempo, un antes y un después”⁴¹ y señalando a la conflictiva etapa de crisis que se vivió hasta el 2005 como un caos que desemboca en aquel momento de “clausura de un pasado y de comienzo de una nueva época, única e irrepetible en el tiempo”⁴².

El manejo de lo visual en el “Estado de las cosas”

Es importante entender que de todos los materiales sonoros, visuales o audiovisuales que se han desplegado desde enero de 2006, mes de la posesión de Evo Morales, se ha elegido el documental de Marcos Loayza por las configuraciones de símbolos y mensajes que de él emergen y que permiten entender las representaciones simbólicas de una temporalidad nueva. Se encuentra por un lado la representación, que conecta el sentido, el lenguaje y la cultura y una nueva forma de rescatar la identidad.

El documental rescata aquellos símbolos, colores, lenguajes y conexiones sonoras que nos acercan a un momento a través de una *representación mental*⁴³ (Hall, 2009) que tenemos internalizada, y que, entrelazada con la situación de un país que vive una etapa de cambio y un futuro en construcción (insinuado dentro del documental) otorgan un sentido nuevo. Esta “representación es la producción del sentido de los conceptos en nuestras

⁴¹ Hugo Achúgar, *Imaginario de Nación Pensar en medio de la tormenta*, Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI, Bogotá, 2002, p. 79

⁴² Ibid, p. 79

⁴³ una representación mental deviene de un sistema de representación del cual nuestras mentes logran formar conceptos de las cosas que percibimos: personas y objetos materiales. Así también construimos conceptos de cosas abstractas que no podemos ver o sentir, como la muerte, la guerra, etc.

mentales mediante el lenguaje”⁴⁴. En este caso, el lenguaje es la presentación audiovisual que nos devela el documental y el sentido es aquella carga idealista existente en él.

A pesar de construir como individuos representaciones mentales diferentes, existen hechos y cosas en común que nos permiten sentirnos parte de una misma cultura, por ese motivo es importante el uso de varios símbolos

patrios y alegorías tricolores que tratan de despertar, en los intervalos que provoca el director, sentimientos que acercan a lo nacional, a la cercanía con la madre patria y



un llamado a la hermandad boliviana, ya que por un lado rescata lo que representa el estado nación y las subnaciones⁴⁵ que en él convergen, las reincorpora y luego las acerca al poder hegemónico central, al gobierno, y a los símbolos más fuertes de lo nacional, el escudo y la bandera, etc, tratando de que se sienta la inclusión sugerida.

Por su parte, la presencia de Morales, se encuentra inmersa en los rostros de cada uno de los indígenas, no se puede negar que su color de piel ya representa a un 62%⁴⁶ de la población total boliviana. Ya en los discursos, su presentación, la vestimenta, hasta el uso de palabras y de términos aymaras

⁴⁴ Stuart Hall, *Op. Cit.*, 2009, p. 359.

⁴⁵ Desde la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado (NCPE) en 2009, Bolivia pasó de ser República de Bolivia a Estado Plurinacional de Bolivia. Un estado plurinacional reconoce la existencia de colectividades o subnaciones que forman parte de una misma nacionalidad con igualdad de derechos.

⁴⁶ El censo poblacional de 2002 presenta la cifra del 62% como el porcentaje de la población boliviana que es indígena.

y quechuas nuevamente lo acercan a la población indígena. La construcción del documental mismo sale de un fenómeno social, el de la posesión del primer presidente indígena en Bolivia, y, al derivar de ese momento, todo tiene que ver con su presencia, eso a pesar de su fugaz aparición y de no ser el protagonista en la pieza audiovisual.

En 76 min. se abordan los direccionamientos que se están tomando desde los encargados del proceso de cambio y que tienen a la cabeza al presidente Morales como miembro vital del país que legisla por ser reconocido como un indígena que ha sido, al igual que otros, víctima del alejamiento de los planes gubernamentales pasados. El lugar subalterno que ha tenido el indígena en la construcción de la historia nacional lo ha colocado como un ciudadano presente en las reivindicaciones discursivas de los gobiernos neoliberales, mas en la práctica, habían continuado viviendo en el relego, convirtiéndose por esos motivos en los principales miembros de los movimientos sociales en pie de batalla por la permanente lucha por sus derechos, pero, en 2006, con la posesión de un gobierno de izquierda, sus expectativas crecían y esperaban la llegada de nuevos escenarios donde hacer política, y esos nuevos escenarios eran aquellos donde aparecía Morales, cargado de toda la simbología, palabra y rostro de los que son presentados, hasta entonces, como subalternos.

El *cambio*, una de las palabras más recurrentes en el documental y con un gran peso simbólico dentro del momento de análisis, llega a convertirse después de todas las entrevistas que recuerdan el pasado de enfrentamientos, lucha y gobiernos indolentes, en una palabra que llega a igualarse con la esperanza. Y luego, una vez enunciado el momento de cambio como el

período boliviano de transformación, este es asociado con la conformación de la nueva generación que comanda el desplazamiento estructural, un proceso que ya en esos años tenía serios problemas tanto por la presión ejercida por la *media luna*⁴⁷ como por algunas colectividades que no se sintieron incluidas nunca en ese proceso de cambio, prueba de ello fueron los constantes pedidos de la autonomía del oriente boliviano bajo el nombre de Nación Camba, de la cual no se habla en el documental. La enunciación del *proceso de cambio* es manejada como un momento siempre positivo y con constantes luchas a defender, es por eso que el estandarte del mismo es la Asamblea Constituyente, ese es el bastión más importante para Morales en cuanto al cambio orgánico que quería lograr en ese entonces.

Luego, para que un sistema de representaciones funcione otro elemento fundamental es el lenguaje, en el documental, la música, los colores siempre recurrentes en la escala de los colores de la *wiphala* son importantes pues siempre aluden a lo indígena, y en eso Loayza ha acertado, pues en un país tan diverso como Bolivia y tomando en cuenta que este material audiovisual tuvo una audiencia variada y conocedora de todos estos signos como la *wiphala*, los tejidos indígenas, el idioma y la diversidad geográfica, crean un lenguaje de fácil entendimiento, diverso, amplio y por momentos logrando capturar hasta lo más recóndito de lo perceptible como boliviano, pero presente. “Cualquier sonido, palabra, imagen u objeto que funcione como signo, es organizado con otros signos dentro de un sistema dentro del cual halla su sentido”⁴⁸. Así el sentido que se ha formando detrás de esos objetos que llevan en sí una carga emocional fuerte, llevan a percibir el patriotismo

⁴⁷ Bloque oriental conformado por Santa Cruz, Beni, Pando, Tarija y Chuquisaca.

⁴⁸ Stuart Hall, *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Op. Cit., p. 361

desde una presentación diferente, desde una impregnación con lo indígena y de lo que se quiere presentar como cultura (desde el arte y los artistas) y de lo que representa a Morales también.

Las representaciones de los signos utilizados en el documental atraen un sentimiento patriótico inevitable, la música y el mensaje esperanzador nacido, tal y como se arma en el documental, a un cambio sucedido detrás de una lucha de varias décadas, y que tiene como parámetro el cambio de gobierno, pero esta es especial pues simboliza un poder que nunca se había visibilizado desde los *otros*, desde aquellos que antes no eran parte del proyecto gubernamental, ahí la diferencia, sin embargo esa construcción espera ser representada por la diversidad y por la configuración que guarda Morales en el imaginario de la población, como un ciudadano que representa al indígena boliviano y que alcanza a visualizar desde él y su momento histórico como una catarsis emocional que emerge poniendo fin a un lapso de más o menos 20 años de crisis con los gobiernos neoliberales y de derecha hasta ese 2006.

Por otra parte, no es la primera vez que Bolivia tiene un mandatario indígena, en el periodo gubernamental de 1993-1997, Víctor Hugo Cárdenas, de procedencia aymara, fue Vicepresidente de Bolivia y acompañó a Gonzalo Sánchez de Lozada por cuatro años en la dirección del país, sin embargo, este mandatario no tuvo el protagonismo que tiene Morales, al contrario siempre quedó opacado en casi todos los actos y decisiones políticas de ese periodo. El momento en que aparece Morales es diferente, desde ahí se puede entender que la percepción que se tiene de este mandatario va más allá de lo que puede lograr tan sólo políticamente, pues denota, en los signos que lo rodean, estrategias críticas que constantemente se repiten en su discurso, su posición

al respecto del consumo de coca y la defensa de la misma, el ataque intencionado al imperialismo, capitalismo y lo occidental, la defensa de la naturaleza y la renuente frase de “500 años de opresión”, con la que rescata, estratégicamente, todas las luchas indígenas, haciendo alusión a la invasión extranjera desde la época de la colonia.

Capítulo III – Las razones de la visualidad

¿Cómo se ve?

El documental se desarrolla presentando de forma consecutiva las entrevistas referidas a las diferentes etapas del momento que vivió Bolivia, es decir, las etapas que han marcado a este país antes de llegar al 2007, no existe una voz *en-off* sino más bien una secuencia de entrevistas ordenadas para explicar el momento por partes.

En la primera parte, se hace un recuento histórico de los sucesos que llevaron a ese momento del acto de posesión de Morales en el cual se denotan las luchas insurgentes



pasadas y el constante relego del indígena dentro de las cúpulas de poder, luego, las entrevistas se dirigen a hablar sobre la latente crisis política vivida hasta el año 2005, en palabras de Raúl Prada Alcoreza (min. 14'16") "una crisis... que llega profundamente a los propios aparatos del estado, el ejército y la policía se enfrentan en plena plaza de armas, eso quiere decir que el estado ya se había derrumbado completamente", rememorando a conflictos cargados de enfrentamientos que se cobraron vidas humanas, tanto en la *Guerra del agua*⁴⁹ como en la *Guerra por el Gas*⁵⁰.

⁴⁹ La *Guerra del Agua* fue un conflicto que se suscitó en Cochabamba (Bolivia centro) entre enero y abril de 2000 a raíz de la firma del acuerdo de privatización del abastecimiento de agua potable entre la transnacional Bechtel y Hugo Banzer Suarez (presidente de turno y antiguo dictador boliviano). El conflicto se fue agravando más cuando esta transnacional impuso cada vez precios más altos a ese líquido elemento, las protestas dejaron más de 170 heridos y un muerto en los enfrentamientos hasta que, finalmente, se obligó al gobierno a rescindir el contrato con Bechtel.

⁵⁰ *Guerra del gas* fue el conflicto sucedido en 2003, la razón del mismo fue la exportación del gas natural de los pozos petrolíferos de Tarija, catalogado como el segundo yacimiento más grande de Sudamérica. Este conflicto es motivado por la decisión del gobierno de Gonzalo "Goni" Sánchez de Lozada de exportar el gas a Chile, siendo que las demandas de la

Posteriormente, se habla de un momento de cambio en Bolivia, ya teniendo como parámetro de esta transformación el proceso generado desde el gobierno y sobreviene una secuencia a partir del min. 21'33", donde Roberto Ruíz (Senador del Departamento de Tarija) y Genaro Flores (Dirigente Sindical) se refieren a gestiones gubernamentales pasadas y dicen:

RR: "el exagerado centralismo no es conveniente, se ha mostrado ineficiente, burocrático, corrupto, excluyente".

GF: "nosotros, hemos reclamado a las diferentes instancias, que no se tienen políticas que realmente impulsen el desarrollo de las provincias".

Luego, por segundos aparece el escudo boliviano monocolor detrás de un rostro rígido, en medio de sombras, que finalmente queda oscurecido, mientras, toda la pantalla se muestra en blanco y negro, marcando una etapa cargada de ausencias, es decir,



alejada de la diversidad, también marcando una contraposición de los significados simbólicos que representan la tricolor boliviana y la *wiphala*. A ese artificio estético le sigue el Vicepresidente boliviano, Álvaro García Linera, que enmarca: "lo más importante es construir un estado, un estado fuerte, sólido". Afirmando hasta ahí, un conflicto pasado que ha marcado a la colectividad indígena y el anuncio de una construcción nueva desde el gobierno. Segundos

población eran las de no exportación hasta que exista una política para abastecer el mercado interno y que regule los precios bajísimos de ese entonces (menos de un dólar el millar de BTU). Luego de marchas, protestas, bloqueo de caminos y huelgas, el gobierno enfrentó al ejército con la población, dejando saldos lamentables y varias pérdidas humanas, una vez que el gobierno pierde el control de la situación, el 17 de octubre, Gonzalo Sánchez decide huir del país dejando su renuncia en el congreso.

después y luego de las palabras de dos entrevistados más, se completa esa parte con la participación de la historiadora *cruceña* que cierra diciendo “gracias a la democracia es que hoy podemos tener un estado que se piensa... y que intenta incorporar todas esas visiones... hacia una nueva visión compartida”. Aclarando así la transformación gubernamental sugerida con anterioridad.

En el min. 67’07”, ya casi en el cierre del documental y tratando de dejar un aire positivo, se habla de lo que le devendrá al *Tinku*, y el investigador de temas andinos dice “aquí nadie es superior a nadie, todos somos iguales”, algo que Morales reforzará diciendo “sacar a los *qaras* y *taras*⁵¹, acá todos somos bolivianos”, palabras importantes y esperanzados al respecto al tema de la inclusión indígena, sin dejar de lado que la asamblea constituyente, que se encontraba en pleno proceso de trabajo, sería la que tendría que reflejar ese cambio anunciado.

Recapitulando, se habla de la lucha insurgente desde la colonia, de los conflictos a corto plazo (20 años de neoliberalismo), del cambio desde la posesión de Morales, la inminente transformación y al final, se cierra positivamente anunciando una inclusión dirigida a todos los bolivianos.

Tanto el preámbulo histórico como la mencionada crisis política, preparan al espectador para entender la aparición de un líder que concrete la salida de esa etapa conflictiva para Bolivia. La aparición de un político como *contenedor emocional* (Sloterdijk: 2005) de ese momento convulsionado por el caos, las marchas y las protestas, convierten a Morales en el delegado o el catalizador de un ciclo conflictivo, “contenedor de las frustraciones de las masas [...] un

⁵¹ *Qaras* y *taras*, vocablos aymaras que se refieren a indios y gringos, respectivamente.

modelo de proyección horizontal y mediático-masivo”⁵², a través del quien recaerán todas la búsquedas de estabilidad.

En el minuto 17’07”, el sociólogo boliviano Raúl Prada, dice “el indio, no podía votar por el indio”, y menciona un detalle clave, aquel que inevitablemente centra la atención en Morales, ahora presidente, como emblema y consecuencia de un largo período de invisibilización del indígena como una potencia negada pero inmersa en la sociedad boliviana. El documental presenta así la consecución de entrevistas dirigidas a enmarcar un momento específico y determinante: la posesión de Morales, entendida como la condensación de una larga lucha política cuya simbología es rescatada desde lo indígena, tal como describe Álvaro Linera “han sido los movimientos indígenas, que reivindicando una historia, un pasado y una identidad, han puesto sobre el tapete de discusión las injusticias” (min. 7’51”), tema conflictivo desde hace años, cuando “los derechos humanos del indio sólo se reconocen cuando deja de ser indio y asume los rasgos del ciudadano occidental: propietario, escolarizado, mestizo, productor y consumidor mercantil”⁵³, así, este ser, al no encajar en estos enclaves occidentales, era considerado un obstáculo para la construcción del estado.

Parecería que el documental apunta a colocar a Morales como ícono inequívoco de ese momento específico; tras pensar en las insurgencias presentes en la historia de Bolivia, se plantea a un nuevo insurgente, un insurgente que aparece en la silla presidencial de modo diferente, así, tras apelar a la sensibilidad de los choques entre civiles y policías, Morales aparece como un emblema que prácticamente cierra esa etapa, como el último caudillo

⁵² Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas*, España, Guada, 2005, p. 28.

⁵³ Silvia Rivera, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, Editorial Piedra Rota, p. 58.

que logra el objetivo colectivo de los humillados, los olvidados, los subalternizados y se convierte en la condensación de todo un ciclo de luchas y resistencias que los desplaza desde el margen, desde la periferia, al núcleo del poder político y narrativo boliviano, tratando de invertir el colonialismo interno que por siglos organizaba a la sociedad “los modos de convivencia y sociabilidad [...] estructurando en especial aquellos conflictos y comportamientos colectivos ligados a la etnicidad”⁵⁴ que marcan y separan a un país.

Loayza coloca a Morales, sin mencionarlo, en el lugar donde confluyen tanto las luchas insurgentes del pasado, como las crisis políticas y neoliberales de las últimas décadas, postulando desde su figura un momento de transformación nuevo, diferente y esperanzador. El *Pachakuti*, el reestablecimiento del cuerpo fragmentado indígena que es representado gráficamente por Waman Poma de Ayala por un cuerpo desmembrado el momento en que “la sociedad indígena fue descabezada [...] es entonces una percepción moral y política de lo ocurrido: la privación de la cabeza, tanto como el destechado de una casa, [...] son considerados en las sociedades andinas como ofensas máximas, producto de enemistades irreductibles”⁵⁵.

Luego, inician las imágenes de la Casa de la Democracia, ese emblemático edificio en ruinas que simboliza la crisis de la estabilidad de un país y que marca un momento caótico que ha desgastado los cimientos de las bases de la vieja República colonial y del viejo sistema político, la llamada “democracia pactada”, que, al ser representada como una casa en ruinas apela a la comparación inevitable de una forma caduca y superada de gobernar un

⁵⁴ *Ibid*, p. 40.

⁵⁵ Silvia Rivera, *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010, p. 31-32.

país, de mirarlo, de interpretarlo. Irrumpe así la idea de lo mesiánico como una fuerza, “una simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo”⁵⁶, en la espera de que algo ocurra. En este sentido, los nacionalismos impulsados por el documental también apuntan a pensar en una reconstrucción colectiva, interna y sólida.

La secuencia de entrevistas ordenadas para afirmar un cambio⁵⁷, una transformación y la ruptura en la estructura pasada permite la



inclusión de palabras como *pluricultural*, *plurinacional*, *pluriétnico*, *multicultural*, etc.

Casi al final, la esperanza, las palabras alentadoras de Morales que dice “todos somos bolivianos”. Luego, Juan Enrique Jurado, el cantante oficial del nuevo régimen y de la última gesta electoral del llamado Proceso de Cambio, canta “rojo, amarillo y verde es el tono de mi voz”, haciendo alusión directa a la bandera tricolor, uno de los símbolos centrales del imaginario nacional boliviano. Inicia cantando desde el chaco boliviano⁵⁸ y, mientras continúa con su interpretación, la imagen se traslada a un escenario donde una multitud corea junto con él las frases más importantes de la canción, sacando el sentimiento regional a un escenario más grande y público en un intento por dotarle de dimensión épica a la inclusión territorial e identitaria nacional. El Estado-nación no ve cuestionados sus cimientos, se trata tan solo de una reapropiación de sus instancias de poder: “busca crear un imaginario

⁵⁶ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, Cultura Libre, 1991, p. 46.

⁵⁷ Ese mismo año se lanzó la campaña gubernamental “Bolivia cambia, Evo cumple”.

⁵⁸ El sur de Bolivia, departamento de Tarija, una de las regiones más alejadas del eje central.

sintetizador a través de intervenciones de la política cultural”⁵⁹, esperando influir en las culturas políticas que apelan a la diversidad cultural y tratando de legitimar un proyecto estatal en avance.

¿Por qué se ve?

El documental de Loayza es un documental de encargo⁶⁰, pagado por el PNUD, y es un material que acompaña el lanzamiento del Informe Nacional de Derechos Humanos (INDH) de dicha institución, esa es la razón de su existencia.

Para acercarnos un poco a los lineamientos que sigue esta película documental es necesario profundizar en lo que implica un documental, el portal especializado en cine *Cinemaesencia* entiende al documental cinematográfico como:

Un artefacto histórico, un producto tal como una carta, una fotografía, un inventario de un almacén, un diario etc, que puede ser utilizado para obtener información sobre un evento o una serie de eventos (...) una película documental no es la verdad, y no puede pretender apuntar a una única verdad. Más bien, debe abrir posibilidades de interpretación y puntos de vista sobre el periodo que está documentado.⁶¹

Aunque el documental se basa en hechos reales y es desarrollado con personajes que se representan a sí mismos, no llega a ser una representación unívoca de la realidad, sino un documento que reinterpreta a la misma. Ello se debe a que está de por medio la visión, la construcción y la intencionalidad del director. Es así que no puede estar ausente la carga social, política, ideológica, etc. de su autor, presentando su percepción de la realidad.

⁵⁹ Kaltmeier, Olaf y Thies, Sebastian, “*La imagen del estado boliviano*”, s.f.

⁶⁰ Un documental de encargo es un material audiovisual pagado por alguna institución, persona o empresa.

⁶¹ Cinemaesencia, “Película documental”, en http://elokuvantaju.uiah.fi/spanish/study_material/cinematography/dokumentti.jsp

El estado de las cosas busca amalgamar dos posiciones aparentemente críticas, la del PNUD y la del director Marcos Loayza, que, sin estar forzosamente contrapuestas, encontrarán apuntes o direccionamientos diferentes alrededor de un mismo tema, cada uno movido por la forma en la que abstrae de la realidad un mismo suceso, el de la llegada de un indígena al lugar de presidente constitucional.

El PNUD, atendiendo a sus políticas de trabajo en Bolivia busca generar impacto en diferentes campos referentes a los derechos humanos, para la presente investigación el campo específico dentro del cual se encuadra su trabajo es el de la “profundización de la gobernabilidad democrática con la incorporación de nuevas formas de participación social y el ejercicio efectivo de los derechos humanos”⁶², para alcanzar este objetivo en Bolivia, sus políticas culturales para el desarrollo y la asesoría política fueron sus medios para acercarse a dichos fines, por otra parte, Loayza, como gestor cultural apuesta a la autonomía artística y la efectividad de lo estético presentando así un *discurso artístico* dentro del documental (Kaltmeier y Thies: 2008).

En un análisis realizado por Kaltmeier y Thies, los dos investigadores de la Universidad de Bielefeld, se refieren al documental diciendo:

muestra la convergencia de dos aspectos que pueden ser rastreados hasta las leyes que componen las prácticas discursivas del documental: la transformación de lo dictado por el informe –neutralidad política, ninguna personificación del poder en la imagen de Evo Morales, una antropología visual del estado – y los posicionamientos heterodoxos del cineasta. El producto final está entonces impregnado de lógicas discursivas que llegan incluso a lo contradictorio.⁶³

En la búsqueda por reflejar el suceso desde únicamente la transformación vista en cuanto a diversidad cultural, geográfica y étnica, el documental descuida por completo la estructura gubernamental que opera, dejando fuera

⁶² <http://www.pnud.bo/webportal/AcercadelPNUD/EIPNUDenBolivia.aspx>

⁶³ Kaltmeier, Olaf y Thies, Sebastian, “*La imagen del estado boliviano*”, s.f.

los cambios estructurales al interior del estado, mostrando diversidad en cuanto a rostros, las urbes y los escenarios, pero sin adentrarse en los asuntos realmente estructurales y, cuidando una estética bien lograda pero que tampoco muestra totalmente la realidad boliviana, sino cuidando de revelar lo que precisa visualmente el documental, un escudo, una escarapela, pero no escenas cotidianas.

Cuando el niño lustrabotas canta el himno en la urbe paceña, se lo presenta en su entorno, pero prácticamente realizando un performance de la interpretación del himno, esa acción vuelve a sacarlo de su trabajo cotidiano para ser parte del documental de la forma en la que se quiere mostrarlo. Luego, en repetidas ocasiones, Loayza inyecta un plus artístico entremezclando a intelectuales con artistas y políticos, realizando intervalos con las intervenciones artísticas-sonoras aportando así momentos calmos en los cuales se vale del folclore boliviano y sus intérpretes para hablar de un surgimiento esperanzador a partir de la transformación suscitada en ese año, en la gestión de Morales, sin embargo, sin ahondar en la estructura estatal nueva y su reinención desde la posesión del mandatario boliviano.

El *porqué* de esta película documental proviene de la propuesta del PNUD en apoyo a las políticas culturales y la gobernabilidad y, por otra parte, de la posición desde el lugar de enunciación del director Marcos Loayza, quien traspone el movimiento artístico y de gestión cultural, resultando un documental que presenta *vacíos del estado*⁶⁴ al momento de analizarlo. El aparente equilibrio entre ambas partes, podría ser el que provoque ese desfase en

⁶⁴ El concepto del “Estado con huecos” o “vacíos de Estado” se remonta al politólogo argentino Guillermo O'Donnell y es empleado en la investigación para referirse a los ámbitos en los que los actores estatales y no-estatales se disputan el ejercicio legítimo por el poder político, la justicia y el control. En el caso boliviano, estos distintos vacíos del Estado están separados de tal manera que se vuelve imposible la formación de una esfera pública común.

cuanto a lo que espera reflejar el documental, lo que se ve y la intensidad de fondo.

El uso de elementos y artilugios estéticos en el documental, al igual que la campaña gubernamental organizada desde 2006 atienden a una motivación, esa “diversidad semántica en los símbolos utilizados o hasta instrumentalizados por el movimiento; permiten la amplia adhesión de numerosos sectores sociales que se reconocen en uno u otro de estos signos”⁶⁵, el bricolage simbólico indígena se encuentra presente para recordar una identidad boliviana, con Morales como representante de ese ciclo.

Análisis crítico del discurso visual de “El estado de las cosas”: la economía política de las simbologías utilizadas por el poder

El poster y el régimen de la mirada

El poster, que es un rostro andrógino con símbolos, colores, pieles, insignias y emblemas, tiene como parte de ese cuerpo construido un mando, el brazo del mandatario boliviano tomando el bastón que le fue conferido a su persona en una ceremonia de posesión en la puerta del templo de Tiwanaku⁶⁶. Toda esa investidura que representa a la diversidad de un país plurinacional está comandada por una persona que lleva la batuta, Evo Morales Aima.

⁶⁵ Jorge Komadina, “La estrategia simbólica del Movimiento al Socialismo”, Revista Tinkazos, No. 23-24, Sucre, Plural Editores, 2008, p.191.

⁶⁶ La primera posesión de Morales fue realizada el 21 de enero de 2006 en las puertas del templo de Tiwanaku y se le otorgó el mando de las naciones indígenas con el nombramiento de Guía Espiritual de las mismas. Al día siguiente, y en un acto protocolar, fue posesionado como presidente de Bolivia en el Palacio de Gobierno en la ciudad de La Paz. Dos actos alejados en cuanto a las simbologías utilizadas en cada uno y en ámbitos también diferentes.

La *wiphala* por un lado, el saco militar, la ropa de fiesta, las máscara de *China supay*⁶⁷, las plumas propia de la vestimenta guaraní, los colores de la tricolor boliviana, los tonos (verde y blanco) que representan al oriente boliviano⁶⁸, la manta de la chola altiplánica, los cuernos del diablo orureño tan importante para los mineros a través de la leyenda del *Tío de la mina*⁶⁹, la corbata que representa la presencia de bolivianos en instituciones mestizas, las solapas llevando los símbolos de la iglesia y del ejercito, los tonos de piel en el rostro, es decir, todo un *aparataje kitsch*, elaborado casi como un rompecabezas para no olvidar todo lo que simboliza ser un estado plurinacional, donde se identifican claramente las simbologías más representativas de sus sub-naciones indígenas y del lado mestizo también. Una construcción a base de fragmentos. Todo en un poster. Una saturación de alegorías que buscan desesperadamente mostrar todo sin mostrar nada. Una mixtura, (forma en la que J. Komadina intenta interpretar el movimiento salido desde las tácticas gubernamentales: “ha recolectado diversos elementos y los ha entremezclado en una amalgama de nuevos sentidos que lanza mensajes



⁶⁷ Personaje característico de la danza de la Diablada y propia del carnaval de oruro

⁶⁸ Departamento del oriente boliviano, fue una de las regiones que más reclamó los estatutos autonómicos y que en algún momento propuso, a través de ciertos colectivos y agrupaciones ciudadanas, convertirse en la nación Camba.

⁶⁹ Personaje reconocido por los mineros como el protector de la mina. Ser al que se le cuida, reza y encarga la seguridad de los mineros.

por doquier y que llama a que muchos se reconozcan en ellos”⁷⁰), al igual que el movimiento generado por Morales, este afiche trata de convencer al espectador de su presencia a través de algún rasgo en el cual identificarse.

La campaña va acompañada de la frase “atrévete a mirarte”, presente en la parte superior del afiche, y con la cual las percepciones personales son incitadas a rebuscarse en los 76 minutos de duración del documental, tratando de clarificar algo que refleje su identidad y, desde la música, el himno, los símbolos claramente establecidos y la diversidad puesta en todas sus formas y colores, se llega a abarcar toda esa variedad y capturar la sensibilidad del espectador, sin embargo, sin que eso signifique que se ha colmado la expectativa por conocer el informe de la primera gestión de Morales.

Los intelectuales Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies se refieren al uso de esta frase entendiendo que con ella “se apela en el contexto boliviano a una ruptura con el régimen de mirada poscolonial. Con ello se estiliza el acto de recepción en un acto de superación de tal régimen de mirada postcolonial, lo que implica una descolocación del auto-reconocimiento, ya que la mirada hacia él mismo se ha roto por la perspectiva hacia lo hegemónico”⁷¹.

Es decir, el *régimen de la mirada*⁷² que representa la imposibilidad de verse siendo indígena, campesino u obrero desde la subalternidad, se fractura,

⁷⁰ Íbid, p. 192.

⁷¹ Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies, “*La imagen del estado boliviano*”, s.f.

⁷² Fredric Jameson, en su ensayo sobre la historia del régimen de la mirada, distingue tres fases en la reflexión efectuada a partir de la Segunda Guerra Mundial. El primer estadio, consiste en la disquisición sobre los efectos de la mirada colonial que funcionó como un aparato de dominación cuya operación fue «convertir otra gente en cosas a través de la Mirada; este es el momento de la mirada colonial o colonizante, de la visibilidad como colonización» (Jameson, 1993: 13). El segundo momento, consiste en pensar la mirada desde los procesos de burocratización de ella, vale decir vincular la mirada con el castigo y por tanto con el poder. Jameson sitúa aquí el pensamiento de Foucault expresado en *Vigilar y Castigar* (1975). Y el tercero, la fase posmoderna, se caracteriza por discurrir sobre el predominio del espectáculo, sobre un tipo de relación donde hay un espectador y un

generando en ese caso un impulso por sentirse reflejado en el filme, esto también se puede entender desde esa consecuencia de *El espejo enterrado* (Fuentes: 2008) como la necesidad de un reflejo que busca una identidad “una búsqueda de la continuidad cultural que pueda informar y trascender la desunión económica y fragmentación política del mundo hispanico”.⁷³

El régimen de la mirada en la actualidad, aún nos muestra fragmentados en las representaciones identitarias en Latinoamérica, entonces, las palabras “atrévete a mirarte”, son una invitación a estar presentes dentro del filme, “la visualización de lo político lleva a que el documental refleje el régimen de mirada de aquella constelación de identidad política que caracteriza el posicionamiento del *PNUD* en los tiempos de transformación política”⁷⁴, así sólo se atiende a la búsqueda identitaria sólo pasando por la diversidad cultural. Es contradictorio lo que en realidad se ve en el material audiovisual, no se ven situaciones cotidianas, no se ve a los actores sociales representantes del momento de cambio desenvolverse en las urbes, el campo y las instituciones, por el contrario, existe una selección de lugares y posturas en las cuales se presenta a estos relatores del momento de cambio, en primer plano y con una escenografía inmóvil, ellos también quietos, estáticos, alejados de los lugares donde realmente desarrollan las actividades en apertura de este camino al proceso de cambio, “el deseo de creación estética por parte de Loayza se hace presente [...] los momentos de corte entre capítulos temáticos, apelan a la imposición afectiva de metáforas, mitos y narratividades de lo

cuerpo/objeto exhibido. Quien opta por mostrarse y buscan desatar la pulsión escópica (deseo de ver) en el otro.

⁷³ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, Taurus, 1992, p.15.

⁷⁴ Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies, “*La imagen del estado boliviano*”, s.f.

nacional”⁷⁵, a partir de ello, estas estructuras que ponen a los entrevistados en un plano performativo, se construyen los imaginarios para recrear el estado común.

El *atreverse a mirarse*, a intervenir tras el régimen de la mirada, queda reducido a verse a través de un póster, donde ciertamente algún elemento permitirá entender parte de ese collage, sin embargo, paradójicamente, las voces que construyen el relato del documental son nuevamente la de aquellos que constituyen un cuerpo político e intelectual, sin que exista cercanía con la sociedad, el pueblo y las comunidades. El “atrévete a mirarte” al final no busca interpelar o, mejor, no alcanza al actor central de esta epopeya de la historia contemporánea de Bolivia, al indígena, al movimiento social, al excluido, al humillado, queda lejos del campo de comprensión y acción simbólica del mismo, lo que alcanza, de manera más bien tímida, es recoger el ánimo de un público de clase media acostumbrado a este tipo de interpelaciones más emparentadas con las narrativas comerciales, que con un llamado a la ruptura en los regímenes de comprensión y verdad la nuestra sociedad boliviana.

El himno y la mimesis

La recurrencia en el uso del himno boliviano despierta constantemente el sentimiento de lo nacional común, sin embargo, las interpretaciones del mismo no representan la cotidianidad, sino más bien un instante, más parecen fragmentos de la vida de las personas que han sido retratadas sólo para introducir las notas musicales del himno boliviano, sacando así la naturalidad del momento que se quiere repasar y estetizando lo cotidiano para insertarlo en

⁷⁵ Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies, “La imagen del estado boliviano”, s.f.

la pieza documental. Al principio, desde un tocadiscos y luego interpretado en diferentes lugares y en diferentes lenguas, alegorizando así la diversidad y la unión a través de un canto conjunto, “Símbolos nacionales como el escudo y la bandera constituyen leitmotiv visuales de la película complementados por el leitmotiv auditivo del himno nacional”.⁷⁶ El uso de estos símbolos es colocado a modo de transición para separar las entrevistas y también para acompañar el tema del que se habla.

En cada entonación se sugiere un acercamiento a la identidad boliviana y, a través de la interpretación en diferentes lenguas llega a resignificar un símbolo boliviano en un símbolo plurinacional, “las grandes colectividades sociales que estabilizaban nuestra identidad –las grandes colectividades estables de clase, raza, género y nación- han sido minadas profundamente en nuestra época por transformaciones sociales y políticas”⁷⁷, al igual que otros símbolos como la bandera y la *wiphala*, de una fuerte carga simbólica en la población indígena, las re-interpretaciones del himno acercan a la población a esa identidad en construcción que antes comprendía su alejamiento y su posición racial en cuanto a las jerarquías establecidas, pero esta inclusión en el idioma, se convierte en un símbolo importante que representa una inserción que se va fortaleciendo como símbolo desde el poder.

A pesar de que el presidente Morales no da discursos en diferentes idiomas, siempre ha aprobado el uso del himno en diferentes lenguas indígenas, así él y su llegada al primer mando se convierten en parte de esa identidad en construcción que escapa de lo que el mundo occidental había establecido de modo ligado a una lengua superior (el español) y desde la cual

⁷⁶ Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies, “*La imagen del estado boliviano*”, s.f.

⁷⁷ Stuart Hall, *Trayectorias problemáticas en estudios culturales*, siglo XXI – Clacso, UASB – Instituto Pensar – Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p. 261.

existía una posición racial jerárquica visible que alejaba a aquellos que no hablasen ese mismo idioma. Estos discursos desde el poder, en Bolivia, muestran nuevas formas y símbolos que se acercan a la identidad cultural y social boliviana, aquella que logra imbricar la bandera tricolor con *wiphalas*, o el símbolo patrio boliviano del himno en la lengua quechua, guaraní o aimara, y transformando el imaginario colectivo de la nación a un estado plurinacional. Entonces, al apropiarse de un símbolo que representa al nacionalismo más evidente y trasponerlo a través de la lengua a un nivel masivo, es posible insertar en el imaginario de nación a personas que estaban alejadas de estas simbologías. Estas readaptaciones o deformaciones que se ha hecho con este símbolo patrio permiten entrar en el juego del nacionalismo a otros, a aquellos se encontraban alejados por una barrera idiomática a estas percepciones que les permite sentirse parte de un país.

La identidad en Bolivia, en los últimos años se encuentra fuertemente asociada al momento político, social y cultural. El gobierno actual utiliza símbolos y alegorías indígenas que se entrecruzan con las prácticas de orden estructural creadas desde la fundación de la república, al mismo tiempo, se ofrece en los negocios de las ciudades mate de *coca*, licores de *coca*, *maca* y otros productos más considerados originarios, un sin fin de ofertas diversas que provienen de las campañas a favor de la recuperación de los *saberes ancestrales*⁷⁸, mientras, en las calles y peatonales los indígenas visten *nike* y llevan *chuspas*⁷⁹ cargadas de hojas de coca para pasar su jornada. La

⁷⁸ los saberes ancestrales son aquellos conocimientos que han sido heredados de generación en generación en los pueblos indígenas y que rescatan las enseñanzas de las vivencias de sus antepasados en contacto con la Pachamama, éstos han sido rescatados desde campañas a través de diferentes ministerios, tratando de insertarlos en las áreas de medicina tradicional, astronomía, agricultura y manejo de aguas, suelos y semillas.

⁷⁹ Bolsa artesanal tejida, usada como accesorio para llevar hojas de coca.

mímesis, y lo que trae consigo esta forma de entender la realidad, continúa siendo un importante reflejo de lo que sucede en Bolivia, el intercambio cultural y los traspasos simbólicos, ahora más amplios desde el gobierno de Morales, presentan muestras de mímesis muy cotidianas y de gran importancia.

Visto de otra forma, se debía incluir a la población indígena en el proyecto de estado de Morales, pero desde su nueva invención, “el mimetismo es, entonces, el



signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se ‘apropia’ de Otro cuando éste visualiza el poder”⁸⁰, permitiendo entrar a los *otros* en los enclaves del Estado, pero bajo premisas readaptadas que conservan cargas simbólicas que desde su imaginario cultural cobran mayor importancia, la importancia de cantar el himno en su lengua originaria o servirse comida gourmet a base de quinua u otros alimentos considerados como ancestrales, como ejemplo.

Estas mímesis de simbologías son importante en los detalles más cotidianos y, en el documental, también en la música, no sólo en el lapsus musical que provoca el himno sino también los cánticos entonados por niños y jóvenes del Coro y Orquesta Musical de



⁸⁰ Homi Bhabha, *Op. Cit.*, 2002, p. 112.

San Ignacio de Moxos (min. 57'18''), provenientes de la región ubicada al nor-este de Bolivia, donde la evangelización española caló profundamente dejando como muestras de ello la utilización de instrumentos musicales como el violín, la flauta y la misma música barroca, que revela la presencia de las misiones jesuíticas que se asentaron ahí hace siglos.

Entonan un canto en latín desde una de las regiones más recónditas de Bolivia, desde tierras cálidas y con selva espesa, alejados de las urbes, pero donde el violín y los cantos gregorianos no se han perdido, reproduciendo en la actualidad una práctica que ha sido reconfigurada por décadas en esa comunidad, reinventando desde su vestimenta y la mezcla de melodías y siendo parte de los festivales culturales más importantes en Bolivia, llegando a ser percibidos como una orquesta que forma parte del folclore de esa región y, en consecuencia, representativa no sólo de cánticos en latín, sino también de entonaciones en su particular estilo de voz y ensambles, denotando una vez más este encuentro mimético entre cultura e identidad imbricados en una sociedad como es la boliviana cargada de diversidad.

El Pachakuti

En el documental, la noción del *Pachakuti* es rescatada para entender la cercanía con lo andino desde el gobierno boliviano, vale decir, de la combinación de poderes que vive Bolivia. El investigador Miguel Urioste (min. 18'11'') explica de modo sencillo que la palabra *Pachakuti* proviene de *pa*= dos, *cha*=energía y *kuti*=vuelco de dos energías; así se trata de explicar la dualidad entendida desde la cosmovisión andina pero apelando a dos poderes insertos en la sociedad boliviana: el mestizo y el indígena. Silvia Rivera también

desarrolla el significado de la palabra *Pachakuti* entendiéndola como “la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos”.⁸¹

El *Pachakuti* hace referencia al cambio de ciclo, al “cambio de tiempo” (Olaf y Thies: 2008). Es decir, en el amplio sentido de la palabra, se puede entender el *Pachakuti* como un momento desde el cual se plantea un re-inicio de la vida teniendo presente la dualidad de poderes o una combinación de dos sociedades a partir de las cuales se pasa de estado(nación) a un estado plurinacional, en la cual existe un encuentro de mestizos e indígenas en un límite. Luego de esa reconfiguración de los ciclos se inicia un momento nuevo, un momento en el que confluyen tanto el origen de una etapa nueva, como un representante que simboliza ese nuevo comienzo, esa es otra de las formas a través de las cuales Morales gana significado en el proceso histórico, tras ser percibido como el promotor de una etapa que se gesta luego de una reconfiguración de los ciclos.

La socióloga mexicana, Raquel Gutiérrez, se acerca al significado de *Pachakuti* luego de analizar los conflictos políticos entre 2000 y 2005 en Bolivia en su libro *Los ritmos del Pachakuti* y se refiere a ese ciclo conflictivo como el generador de un desplazamiento que lleva esa situación social a un traslado en la estructura política boliviana y, refiriéndose a ese trance, dice que “esa vigorosa ola de *capacidad social de intervenir en los asuntos públicos* de múltiples y polifónicas maneras abrió un espacio-tiempo de *Pachakuti*”.⁸² Los movimientos sociales y la inestabilidad política de esa media década traía consigo una carga social que precisaba un cambio gestado desde las calles, el

⁸¹ Silvia Rivera, *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010, p. 22.

⁸² Raquel Gutiérrez, *Los ritmos del Pachakuti*, La Paz, Ediciones Yachaywasi, 2008, p. 17.

descontento desbordante que ponía en crisis a un país, al generarse este conflicto incontrolable y la posterior ruptura en los mandos gubernamentales con el derrocamiento de Gonzalo Sánchez de Lozada, iniciaba una *revolución social* (Gutiérrez: 2008) que generaba una ruptura “es el quiebre y más aún, la profundidad del quiebre lo que puede hacer traspasar al conjunto social el *umbral de las transformaciones posibles*, produciendo alguna novedad histórica”⁸³. El momento del *Pachakuti* se configuró tras los años conflictivos de caos social y político, coyunturalmente hizo emerger a un presidente (Morales) que salió de ese ciclo histórico como representante de un suceso que se planteaba como nuevo, sin embargo, el *Pachakuti*, deja la posibilidad de rearmar revoluciones sociales de acuerdo a las demandas de la población, entendiendo así que un desbordamiento en cualquier otro tiempo puede generar, siempre que la sociedad lo precise, un *cambio de estado* (Gutiérrez: 2008), un ciclo nuevo para reiniciar su conteo y reinventar otra era en la que se reivindiquen temas que generarán un nuevo cambio, el que precise la sociedad.

El gobierno entrante de Morales, requería ejecutar en primera instancia algunos pedidos urgentes de la población, uno de ellos, la redacción de la Nueva Constitución Política del Estado (NCPE) y para ello se debía viabilizar el trabajo que iniciaba la Asamblea Constituyente, ese se convertiría en uno de los estandartes más importantes del nuevo ciclo. “El masivo y contundente triunfo electoral de Evo Morales y el MAS en las elecciones del 18 de diciembre de 2005 testifica, antes que cualquier otra cosa, la decisión generalizada de

⁸³ Ibíd, p. 25.

continuar con las transformaciones sociales iniciadas años atrás”⁸⁴. Desde la cosmovisión andina se enunciaba un cambio, en el que el mandatario cargaba el peso y el poder de una renovación esperada desde el corto plazo, es decir, tras la crisis boliviana de las décadas pasadas y desde el largo plazo como explica la cosmovisión andina, aquella que se anunciaba un cambio hace siglos.

La posesión de Morales se convertía en la esperanza de dos ciclos, la salida del neoliberalismo que había devastado la economía boliviana y la llegada del *Pachakuti* nuevo. Al recurrir a esta representación se deja en claro que se quiere marcar un tiempo nuevo, existe una intención de marcar el inicio de una historia diferente o marcar precedente de un pasado cerrado acompañado de un presente ideal, así la carga que viene de esta palabra y su alusión en el documental revela la llegada de la nueva bancada gubernamental sin siquiera mencionarlo directamente.

Tinku

El Tinku, la pelea tradicional ritual, el encuentro de territorialidades, es importante en la construcción del documental. La interpretación del *Tinku* no sólo



al interior del *ayllu*, sino como interpretación para el análisis, nos permite entender ese espacio como un “lugar de intersección de reciprocidades, lugar

⁸⁴ Ibíd, p. 297

de acuerdos políticos, lugar de pacto y de guerra”⁸⁵. En el documental se utiliza la imagen del *Tinku* como la figura a través de la cual se va a gestar una nueva democracia que parte de la dualidad y con la intervención de la tolerancia en el encuentro de dos fuerzas. De esa forma se rescata al *Tinku* para insinuar una gestación nueva, producto de un choque, del cual el representante inmediato es el presidente Morales, “la narración del nacionalismo cultural se ve representado en el documental por Evo Morales quien sentencia como paternal amigo el balance armonizador: ‘somos todos bolivianos’”.⁸⁶

El *Tinku*, el encuentro ritual entre contrarios es tomado desde el concepto directo, también en las imágenes se puede ver un encuentro de *Tinku* de uno



contra uno, sin embargo, este encuentro ritual es también un choque mortal en el que dos comunidades se violentan hasta dejar saldos lamentables con pérdidas humanas. El concepto en sí ya ha trasgredido esa interpretación desde la cual el *Tinku* apunta a ser un momento que no representa sólo a una dualidad, a realzar ese choque de mestizos e indígenas que se ven dirigidas por un mandatario, que es a donde apunta el documental, sino a un momento al que podemos acercarnos tras entender que el mundo indígena no abstrae pasado y futuro de modo lineal, sino que éstos se encuentran inmersos en un presente (Rivera: 2012), así se explica que la coyuntura actual es producto de algo que se avecina y de algo que la trajo hasta ahí, un momento clave donde

⁸⁵ Silvia Rivera, *Subversiones indígenas*, Genealogía del ayllu, Muela del Diablo, Cochabamba, p. 74.

⁸⁶ Olaf Kaltmeier y Sebastian Thies, “La imagen del estado boliviano”, s.f.

no existen híbridos, ni dualidades como se intenta explicar en el *Tinku* presentado en el documental, sino más bien de la existencia de un origen doble, las representaciones andinas se generan en campos de disputa constante, donde no existen amalgamas, ni mezclas, sino más bien yuxtaposiciones, contrastes y un terreno de disputas donde no se llega a mezclar todo. La percepción de Silvia Rivera Cusicanqui al respecto de la palabra *ch'ixi*⁸⁷ sería la explicación más cercana al momento que provoca el *Tinku*, donde no existe necesidad de mezclar ni cultural ni políticamente todo, sino más bien de generar lógicas desde un *tercero incluido* (Rivera, 2010) y desde allí, sin ser, ni blanco, ni negro, ni mestizo, ni indígena se llegarán a las pautas para un nuevo camino a seguir desde este *Tinku*.

La palabra Ch'ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de una 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 todo⁸⁸.

La carretera

En el min. 19'46'', mientras Álvaro García Linera⁸⁹ habla, se muestra una carretera. Él está hablando de la forma en la que se había gobernado a Bolivia, a la manera en la cual se tenía dominado a un país y dice “un estado que solamente sintetiza, expresa, la voluntad general de un pedazo de la sociedad, de un pedazo... bastante pequeño, bastante estrecho (...) sin capacidad interna de determinación, de autoafirmación, de definición de políticas” y resume la idea de cómo se manejó a Bolivia. Esta imagen de la carretera es importante para el proyecto que se espera gestar desde el nuevo gobierno del

⁸⁷ La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido.

⁸⁸ Silvia Rivera, *Op. Cit.*, 2010, p. 69.

⁸⁹ Actual Vicepresidente boliviano

que él es parte; la carretera no deja de representar al desarrollo, al crecimiento, las vías de acceso, intercomunicaciones, comercio y acceso a todo lo que pueda traer ese “nuevo rumbo” sugerido en el camino.

Así se presenta un debate entre las políticas para el desarrollo y el “buen vivir”. La ideología de Morales y del partido de izquierda que representa están empapados de las consignas en defensa de la madre tierra (la *Pachamama*) y la conservación de la naturaleza; sin embargo, las imágenes de una carretera con un letrero lateral en el que dice República de Bolivia, insinúan la presencia de la carretera irrumpiendo esa estructura narrativa que se quiere imponer desde la centralidad del nuevo Estado Plurinacional con los paradigmas y diseños globales de la modernidad.



Los rituales andinos, las vestiduras de Morales se mezclan y chocan con la presencia del discurso pro-desarrollo del oficialismo utilizado en momentos de alta intensidad de la política boliviana. Esto desnuda este juego de tensiones no resuelto al que nos referimos.

Una película, varias miradas

Análisis a través de la estrategia de difusión de “El estado de las cosas”.

Es necesario recurrir a las cifras para entender la estrategia de difusión que utilizó el PNUD para llegar a la población boliviana, a continuación, se cuantifica el alcance de la campaña.

- Se realizó una gira por 17 municipios entre los meses de mayo y agosto de 2007.
- Se coordinaron 225 eventos para la proyección de la película documental “El estado de las cosas”.
- Existió una concurrencia de 8141 personas a la película documental.
- Durante el primer trimestre de 2008, la película fue transmitida en prime time por dos redes nacionales (Red Uno y Pat) y por cuarenta canales locales.
- La versión en DVD del documental fue distribuida a nivel nacional por el periódico La Razón y la red de librerías de Plural Editores.
- Finalmente, luego de firmarse un acuerdo con las empresas de transporte de pasajeros San Lorenzo, Trans-Copacabana, Dorado y Cosmos, se proyectó el documental en los buses que hacen viajes interprovinciales e interdepartamentales, incluyendo las rutas entre las nueve capitales departamentales y otros destinos importantes (Villamontes, Camiri, Yacuiba y Bermejo). Teniendo un margen de 10900 televidentes en promedio por semana.
- El documental asistió a festivales de cine en Irán, Cuba, Brasil, Australia y España, también fue proyectada en el Auditorium Dag Hammarskjold de la sede del Secretario General de las Naciones Unidas en Nueva York.⁹⁰

⁹⁰ Los datos, han sido extractados del libro “El estado del Impacto”, disponible en internet en http://idh.pnud.bo/usr_files/docsrelacionados/EstadoImpacto.pdf

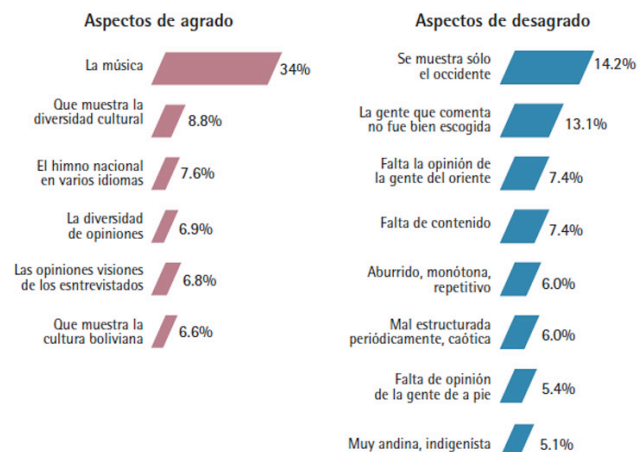
Estos datos presentados inicialmente, se complementan con los siguientes cuadros que recogen qué fue lo que más impactó en el documental y qué aspectos fueron los que más agradaron y desagradaron al público:

Gráfico 8
¿Cuál fue la impresión principal, lo más importante que le dejó la película?



Fuente: Ruizmier, mayo 2007: 788 entrevistas en boca de cine en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz.

Gráfico 9
Aspectos de agrado y desagrado de la película



Fuente: Ruizmier, mayo 2007: 788 entrevistas en boca de cine en La Paz, Cochabamba y Santa Cruz.

Nunca antes un informe nacional fue objeto de un despliegue tan grande a favor de su difusión, con ese número de presentaciones y durante varios meses en ciudades tanto del eje central como en municipios más alejados. No se escatimaron recursos en su divulgación.

Tanto las cifras como los esfuerzos por difusión pareciesen estar buscando causar un impacto más allá del momento, posiblemente uno de los puntos que más trata de rescatar el documental se ve en los últimos minutos, cuando se reafirma un camino complicado y confuso, “un laberinto”, la misma imagen utilizada en la tapa del informe trata de simbolizar ese dificultoso camino lleno de recovecos que le espera al gobierno en esa lucha de la nueva generación que tratará de construir una etapa diferente en Bolivia, entonces, parecería que los esfuerzos en cuanto a la campaña realizada son abocados a

la aprobación de un país, al esfuerzo porque se entiendan los días venideros, cargados de dificultades y problemas.

Los esfuerzos en la difusión podrían haber sido realizados a la espera de que el gobierno de Morales alcance a la población para que esta se comprometa con el proyecto que gestaba a tan sólo un año de mandato y en plena construcción de la que sería una de sus herramientas más importantes para alcanzar el mismo, la Asamblea Constituyente y la posterior aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado, siendo estos los instrumentos desde los cuales plantearía sus posteriores reformas, entonces, al tocar temas como inclusión multiétnica, de género y reformas desarrollistas para evitar la migración, legitima su NCPE para esperanzar a la población.

Por otra parte, las cifras presentadas por los cuadros estadísticos, muestran que, a pesar de los esfuerzos de Loayza por mostrar diversidad y una mirada positiva hacia el proceso de cambio, apoyado en la música y la sensibilización a través de la misma (además, de gran agrado para el público), también existe una notoria cuenta de que las personas hablando desde esas imágenes son intelectuales y políticos, pero no así ciudadanos de a pie, y que aquel sin número de entrevistas también revela una preocupación por explicar un proceso y no así de la percepción que cada ciudadano desde su hogar, ciudad y comunidad ya está viviendo. No llega a adentrarse en el imaginario del ciudadano de a pie, no como una explicación, sino como una alegoría que deja huella por los elementos asociados a la sonoridad y diversidad cultural, ya arraigada y de fácil reconocimiento entre bolivianos.

Una revisión anacrónica de algunos personajes.

El proceso de cambio planteado desde 2006 con el gobierno de Morales trajo consigo, hasta la fecha, seis años de trajín político y social que ha generado diferentes reacciones en Bolivia, por ese motivo, algunos de los entrevistados han salido de la palestra de funcionarios de gobierno o incluso de acompañantes visionarios del gobierno del MAS⁹¹. Por ese motivo, se hace necesario realizar un análisis anacrónico de personajes y simbologías en *El estado de las cosas*.

Marcial Fabricano (min. 8'06"), el dirigente del TIPNIS⁹² en 2006, actualmente, ex dirigente de la CIDOB, dijo en declaraciones de julio de 2012 "el presidente Evo Morales se



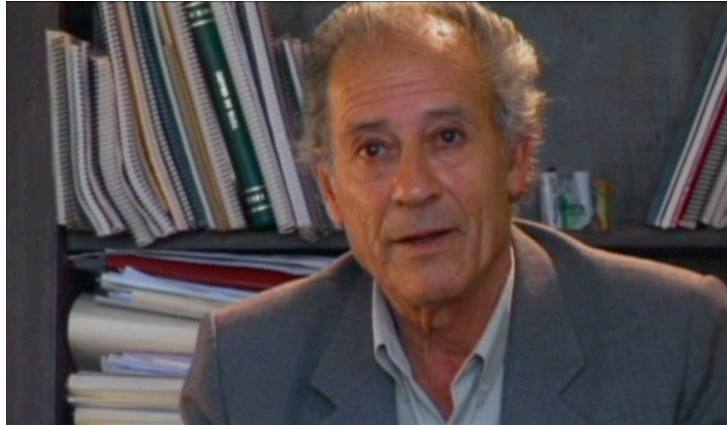
comprometió en 1987 con los pueblos Chimán, Mojeños-Trinitio y Yuracaré, cuando era el coordinador General de las seis Federaciones del Trópico de Cochabamba, a respetar la zona ecológica (...), el ahora mandatario incumple el acuerdo"⁹³. Haciendo referencia a la invasión de la zona ecológica fijada y en la cual ahora se construye una carretera (Villa Tunari – Sn. Ignacio de Moxos).

⁹¹ MAS - Movimiento al Socialismo, partido político de Evo Morales Aima

⁹² TIPNIS - Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro Sécuré

⁹³ Esto al respecto de la construcción de la carretera que atravesará la zona del Tipnis y en la cual tras varios enfrentamientos entre indígenas y el ejército, varios indígenas y el mismo Fabricano sufrieron agresiones físicas. Periódico El Diario.
http://www.eldiario.net/noticias/2012/2012_07/nt120703/politica.php?n=115&-marcial-fabricano-seniala-que-morales-incumple-su-palabra

Filemón Escobar, ex senador y fundador del MAS (Movimiento al socialismo), el partido político que dirige Morales, se encuentra alejado del proyecto



gubernamental desde 2005, momento en el cual argumentó discrepancias internas (Página 7, 2012). En uno de los últimos hechos, en noviembre de este año, tras el fallecimiento de Simón Reyes, un importante dirigente en la lucha sindical boliviana, Filemón Escobar increpó al Vicepresidente boliviano diciendo “no es ningún luchador social (...) y oficia de Vicepresidente de Bolivia sin ningún mérito (...). Los que somos luchadores sociales no somos nada y estos muchachos son amos del Palacio de Gobierno”⁹⁴.

Los pedidos de los afrobolivianos han tenido frutos en estos últimos años a pesar de no tener voz en el documental. Por primera vez en la historia de Bolivia la identidad afroboliviana será tomada en cuenta en el Censo Nacional a realizarse a mediados de noviembre de 2012. Este grupo, antes invisible para los conteos censales y al interior de la estructura política, ha logrado la aprobación de la Ley 200 que en su artículo tercero señala que el gobierno debe incluir la identidad afroboliviana en el Censo Nacional de Población y Vivienda (*Los tiempos*)⁹⁵.

⁹⁴ En página siete, La Paz, 3 de noviembre de 2012, en <http://www.paginasiete.bo/2012-11-04/Nacional/Destacados/300000204-11-12-P720121104DOM.aspx>

⁹⁵ Los Tiempos, Cochabamba, 5 de octubre de 2012, en http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/nacional/20121005/afrobolivianos-se-preparan-para-el-censo-de-poblacion-y_187821_398882.html

Oscar Ortiz, ex presidente del senado (2008-2010), ahora es un funcionario de la gobernación de Santa Cruz, una de las regiones que más trata de



impulsar los estatutos autonómicos y ha sido muy crítico con el gobierno de Morales al hablar de la situación que se vive argumentando “está en crisis la democracia boliviana, con un estado de derecho prácticamente inexistente y un estado de desprotección e indefensión para los ciudadanos que piensan diferente al MAS”⁹⁶.

La Casa de la Democracia, con la cual Loayza crea una retórica mirada a la crisis política continúa, aún hoy, idéntica. Las palabras de Silvia Rivera Cusicanqui (35’54”) también delatan una terrible realidad “ciertos sectores de élite ya han adoptado el lenguaje pluri/multi, pero no la práctica, (...) han adornado su discurso y siguen siendo (digamos) excluyentes, sectores tanto de derecha como de izquierda, tienen vergüenza de vivir en un país de indios. Todo mundo habla de los indios pero nadie habla con ellos”. Revelando así que, los avances del “*proceso de cambio*” desde el cual genera Morales su discurso en búsqueda de lo identitario y político no han llegado totalmente a la población, si no que, en muchos casos, se ha utilizado su imagen para reinsertarse en el aparato gubernamental, mientras de fondo existe una lucha todavía más importante y a largo plazo, aquella que de ser ganada permitirá visibilizar la identidad boliviana desde adentro, desde cómo se entienden las

⁹⁶ La Razón, La Paz, 29 de julio 2012, en http://oscarortiz.com.bo/?post_type=ortiz-prensa&p=475

representaciones actuales, sin negarlas, o camuflarse en ellas, sin imponer o quitar, sino generando un *tercero incluido* (Rivera, 2008), que por fin denote al estado moderno desde la transversalización de lo indígena y andino.

REFLEXIONES FINALES

Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha intentado analizar el momento de cambio estructural profundo que vive la sociedad y el estado bolivianos a raíz de la elección del primer presidente indígena de la historia del país. Estos giros vienen acompañados de un cambio de eje en los regímenes de la mirada, entendidos estos también como parte de los regímenes de representación que hasta este momento tienen referentes anclados en la mirada colonial y occidental dominante. El documental dirigido por Marcos Loayza y producido por encargo del PNUD intentan dar cuenta del estado emocional de este momento. Sin embargo, el documental deja un rastro muy fuerte de esta asociación coyuntural. El director boliviano, Diego Mondaca, dice: “Una película documental no es un reflejo de la realidad, sino una presentación de cómo percibe, abstrae y entiende el director una parte de la realidad”⁹⁷, así podemos pensar en la composición armada que guarda esta pieza al atender tanto a las percepciones de la coyuntura desde un artista y gestor cultural como es Loayza, y desde la visión institucional del PNUD.

En este mismo punto, y a modo de comparación, mientras que, Jorge Sanjinés, el reconocido director de cine boliviano, usa recursos que él mismo dice le permiten hacer un *cine junto al pueblo* (Kaltmeier y Thies, 2008) a través de los planos secuencia con el cual puede acercarse a la cosmovisión andina, Loayza se aleja de esa presencia cotidiana de los sucesos que se asoman en las calles y comunidades, que permite mostrar ese tránsito

⁹⁷ Comentario extractado del *Taller de construcción del documental* realizado en la ciudad de Sucre el mes de octubre de 2012, dirigido por el director Diego Mondaca.

constante de lo andino en la modernidad y viceversa. Loayza recurre a la representación estética del momento, por eso se pueden ver escenas armadas que también intentan recordar esas presencias de dos mundos, el mestizo y el indígena. Esta forma de exteriorizar la presencia de lo indígena legitima la llegada de toda la simbología que carga un rostro, una vestimenta, etc. Acercando la mirada del espectador a una presencia innegable de la realidad social, gente de pollera y gente de corbata confluyendo en centros urbanos o intercambiando vínculos forjados por la sociedad que los junta.



Segundo, aquellas simbologías a las que se ha hecho referencia en el trabajo investigativo desde: el *poster*, el himno, el *Pachakuti*, el *Tinku* y la carretera; son las formas de representación a través de las cuales el gobierno de Morales busca legitimar la presencia de un estado nuevo, con signos que posicionan un nuevo espacio, aquel al que nos podemos acercar tras las cargas sensoriales que cada uno trae para la población indígena, es importante entender el momento desde el *Tinku*, el *Pachakuti*, que nos remontan a una explicación salida de la cosmovisión andina, la madre tierra y el conteo de un añorado cambio de ciclo, pero existen otros símbolos salidos de la modernidad, que también permiten acentuar las expectativas en Morales, como el himno y la carretera que apuntan a remover los sentimientos de nacionalismo y a las nociones desarrollistas que manejan los estados modernos. Así, se presencia otro des-encuentro más entre lo indígena y lo mestizo. La importancia de los

símbolos, alineados y sacados desde lo andino y desde lo moderno son traídos al documental para captar una unión que aglomera a las diferentes clases sociales “lo que caracteriza al MAS en términos simbólicos no es la pretendida síntesis dialéctica entre el marxismo, el indianismo y el nacionalismo, sino la manera en que estos elementos se articulan específicamente en función del contexto y del adversario político”⁹⁸ así, esta asociación de representaciones que salen de la cosmovisión andina y de las nociones desarrollistas se constituyen en la explicación que busca alcanzar a la diversidad semántica de símbolos que existe en Bolivia, y que tiene que ver con la amplia amalgama de culturas que junta a su gente dentro de una frontera, tratando de que un signo u otro atraiga y convierta a la población en parte del proyecto de cambio.

Tercero, ese exacerbante, forzado por momentos, collage de rostros y, por lo tanto de formas de diversidad, se eclipsa en la figura de Morales, que bien puede ser quechua, aymara, guaraní, o ser cocalero, minero, obrero, y perfilan a este personaje más allá del líder, ese es uno de los motivos de su capacidad de representar a través de su presencia, pero, es también la forma en la cual se maneja desde el partido político MAS delineando trayectorias imaginarias que los bolivianos acompañamos voluntaria o involuntariamente (Komadina: 2008).

El investigador boliviano J. Komadina, se acerca al MAS analizando sus bases y las raíces de su aparición, entendiendo primero que éste surge de los movimientos sociales que dirigían los campesinos de las federaciones cocaleras del Chapare (departamento de Cochabamba), los cuales, coyunturalmente tuvieron que centrar sus luchas por la reivindicación de sus

⁹⁸ Jorge Komadina, *La estrategia simbólica del Movimiento al Socialismo*, Revista Tinkazos, No. 23-24, marzo 2008, p. 191.

derechos, convirtiéndose así en un movimiento político. Esta conexión de individuos, juntos al interior de una lucha por sus derechos, regeneraron en una fuerte identidad cultural que los acercó y permitió que se representen a través de un líder, aquel que encabezará el movimiento político, que luego sería formalmente configurado como el partido político MAS.

Álvaro García Linera, escribió en 2006 un ensayo en el cual se refiere al *Evismo* a través de una característica importante “-un fenómeno colectivo pero influido decisivamente por el líder- es la reconstrucción contemporánea de la identidad indígena”⁹⁹. La construcción



que se ha realizado desde las prácticas políticas de Morales y el sistema de signos que existe desde él y el MAS, le han permitido representar las luchas políticas desde nuevos códigos. Es desde su figura que se ha reconstruido un sistema de signos y simbologías en la actualidad, que desde el gobierno son reinsertados en la visualidad y en el aparato político, marcando una pugna por combatir el neoliberalismo e imperialismo y propiciando acciones desde el gobierno.

La presencia que tiene Morales desde el poder, deviene de un compilado de símbolos que han sido exteriorizados a través de eficaces asociaciones con lo indígena y el momento actual, llenando de una carga simbólica importante al imaginario de los bolivianos, no se han creado fórmulas nuevas, sino que han rescatado ante la población boliviana esas configuraciones que ya estaban

⁹⁹ Komadina Jorge y Céline Geffroy, *El poder del movimiento político: Estrategia, tramas organizativas e identidad del MAS en Cochabamba*, La Paz, PIEB, 2007, p. 13.

presentes en la cultura, creando cargas significantes para gobernar, logrando definir la identidad desde un proceso de semejanza y cercanía, un nacionalismo oficial organizado para desarrollar políticas y acercamientos con la sociedad para legitimarse.

“emana del estado y sirve a los intereses estatales ante todo. [...] El modelo del nacionalismo oficial adquiere su pertinencia sobre todo en el momento en que los revolucionarios toman el control del Estado, y se encuentran por primera vez en posibilidad de usar el poder de éste para realizar sus sueños. La pertinencia es mayor en la medida en que incluso los revolucionarios más decididamente radicales heredan siempre, hasta cierto punto, el Estado del régimen derrocado”¹⁰⁰.

Las visualidades salidas de este momento apuntan a generar una identidad más allá del discurso, el legado que utiliza Morales en sus discursos provienen de las menciones al *Ché Guevara*, *Marcelo Quiroga*, *Tupak Katari* y otros emblemas revolucionarios que le permiten construir a partir de los recuerdos y el rescate de simbologías, el pasado seleccionado y dejar que se recuerde lo que se quiere que sea recordado, esa reminiscencia constantes dejan en el olvido otro pasado, y, a partir del olvido de algunos recuerdos, es que se intentará construir una nueva nación.

De ahí la repetición constante y en los discursos de Morales, de referirse desde un “nosotros”, a un enemigo común y foráneo, el imperialismo, el mundo occidental, los extranjeros, las ONG’s, para generar nociones identitarias imaginadas vinculadas por la legitimidad emocional que les ha dado un significado a través de los artefactos culturales, internalizados profundamente, a partir de donde el gobierno plantea su ideal de nación abstrayendo estos símbolos. Estos artefactos culturales contruidos por la historia, llegan a ser importantes por motivos inherentes a la misma, su carga sentimental y

¹⁰⁰ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, Op. Cit., p. 224

simbólica salen de la forma en la cual la entendemos por su importancia en la construcción de esa misma historia “el MAS ha construido (y reconstruido) estructuras simbólicas con el propósito de combatir el sistema de creencias del neoliberalismo, unificar a sus adherentes y propiciar la acción”¹⁰¹.

El documental, nos presenta el espíritu de una nación imaginada. Nación, por ser “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”¹⁰²; e imaginada “porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, [...] pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”¹⁰³. Ese vínculo invisible que une a los miembros de un país es la identidad común, simbolizada a través de los artefactos culturales que les permiten ser uno con tan sólo mirarlos, escucharlos o sentirlos. Mientras el estado genere imágenes persuasivas, prácticas simbólicas, rescates culturales, enclaves cotidianos que inserten su presencia, las acciones de esta colectividad producirán un sentido que legitimize la práctica política del estado.

Loayza presenta hábilmente una mirada de los elementos que permiten ser reconocidos como parte importante de la identidad boliviana, pero aquel proyecto que encara el gobierno, esa máquina sistémica que espera entrar en funcionamiento bajo preceptos nuevos, no se puede percibir, por lo menos no bajo la forma en la que se presenta el documental, direccionando toda la atención a la sensibilidad sonora y visual, sin completar la estructura que guarda un informe nacional. Cuando se habla de estructura política, social y legislativa, aún existe un silencio y cuando se trata de hablar de estabilidad

¹⁰¹ Jorge Komadina, *La estrategia simbólica del Movimiento al Socialismo*, Op. Cit., p. 195.

¹⁰² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, Op. Cit., p. 23.

¹⁰³ *Ibid*, p. 23.

gubernamental, más bien se insinúa una fragilidad a la que recurrentemente se pide comprensión a través de llamados a *entender el proceso*, el aparataje político armado desde el documental más bien responde a que

la política es una permanente puesta en escena, ella es representación. [...] no debe escatimar esfuerzos para multiplicar los signos de su propia trascendencia y debe ahondar su distancia con la sociedad. Su repertorio teatral es inmenso [...] la dramatización de la historia, la hora cívica, el desfile militar, la conmemoración de los héroes.¹⁰⁴

Evo Morales es en el tiempo presente una invención quimérica de la historia boliviana, quimérica porque se dota de varios elementos simbólicos, no solo narrativos sino también visuales, tanto de la modernidad como del repertorio indígena originario y es este juego de sentidos lo que le permite entrar y salir en los varios espacios/tiempos que definen a la sociedad boliviana la mayoría de las veces, con éxito. Esta cualidad o defecto, no permite vislumbrar de manera clara el horizonte con que se ha de cobijar la historia boliviana, las contradicciones y fuertes contrastes tal vez sean la condición irremediable del devenir de nuestra sociedad. De todas formas la esperanza con la que Morales inaugura su mandato es justamente lo que quiere reflejar el documental analizado, pero la realidad a seis años de la producción del mismo, nos permite afirmar que si bien la visualidad del poder ha cambiado de eje dominante, con el desplazamiento simbólico de la presencia indígena a la centralidad del poder político boliviano, los mecanismos de reproducción colonial y capitalista persisten en el terreno de lo cotidiano. Raquel Gutiérrez nos dice “después de la profundidad del quiebre político y de los perseverantes

¹⁰⁴ Jorge Komadina, “*Teatralización del poder*”, Aula Libre, en http://aulalibrebol.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3170%3Ateatralizacion-del-poder&catid=84%3Aopinion&Itemid=568

esfuerzos sociales por transformar el mundo, es mucho todavía lo que queda pendiente”¹⁰⁵, y Bolivia, lamentablemente, no es la excepción.

Propuesta

Como parte de las conclusiones de esta investigación, quisiera también presentar una sencilla guía que permita el análisis de material audiovisual similar, pretendiendo así generar un aporte que permita a las siguientes investigaciones tener una hoja de ruta a través de la cual adentrarse en el análisis.

Inicialmente, es importante averiguar los precedentes históricos que se encuentran en tiempo y espacio influenciando el material audiovisual, el momento de análisis puede generar percepciones distintas que provocan direccionamientos generados por la coyuntura. Esto era importante para la investigación, entender la situación que atravesaba Bolivia como un país con un pasado cargado de insurgencias y luchas indígenas y campesinas, el cual pretendía salir de esa etapa de crisis en un caos político que colapsaba, esa etapa seguida de la elección de Morales era, sin duda un momento importante de análisis que sería inscrito en la historia por generar una ruptura en la población que se sentía inconforme o ansiosa de un cambio, así este primer año reflejado en el documental es presentado como un consuelo, o cuidando siempre de mostrar un contraste grande: de pasado lleno de lucha y dolor; el presente de cambios laberínticos; y un futuro de esperanza a partir de lo que representa Morales en ese momento.

¹⁰⁵ Raquel Gutiérrez, *Los ritmos del Pachakuti*, Op. cit., p. 297.

Luego, entender el lugar de enunciación desde el cual plantea su trabajo el director del material visual es también un factor que debe considerarse para entender el por qué de su trabajo, tener en cuenta que este material específico es parte de un documental por encargo desde el PNUD, permite dar un giro diferente al análisis, pues deja entrever que siempre han de existir intereses de por medio, tanto aquellos que parte del focus enunciativo del director y la visión de trabajo del PNUD.

Posteriormente, revisar el material audiovisual varias veces permite entender recursos técnicos y sensitivos que a veces no son percibidos en la primera mirada. Es así que, tras la primera percepción, en el caso de sentir boliviano¹⁰⁶, es un sentimiento muy arraigado respecto a lo que percibimos como patria, la música y los símbolos patrios han sido insertados de modo estético y artístico, característico del director Marcos Loayza. Sin embargo, tras una segunda o tercera vez en la cual se ve el documental uno se puede adentrar en el mensaje de fondo, la denotación de un vacío que quiere ser rellenado a través de presencias nuevas en la formación gubernamental y política de un país, de ahí la utilización de “*Pachakuti*” como base para esta gestación nueva, y el “*Tinku*” como justificación para el choque cultural que en el documental son presentados, como un momento de trabajo dual y conjunto que unirá a mestizos e indígenas, de ahí esta acentuación en esos temas.

Una vez desarrollados los dos puntos anteriores, es necesario realizar un análisis siguiendo el rumbo del documental, punto que he desarrollado en el subtítulo “El manejo de lo visual en El estado de las cosas” en el cual he

¹⁰⁶ Esto cortas entrevistas realizadas a un grupo de amigos y familiares al respecto del documental.

realizado una disección por partes de la forma en la que Loayza presenta el documental, vale decir un recorrido rápido de lo más importante siguiendo el orden con el que se van presentando en documental.

Finalmente, he realizado una comparación cronológica de algunos hechos y entrevistados que sobresalen en el documental, tomando en cuenta que, este vistazo anacrónico también revela ideas importantes que fueron, que siguen siendo o que ya no son lo mismo, tras varios años de instaurado el proceso de cambio, los diferentes momentos políticos y coyunturales que han sucedido. Haciendo esta comparación se puede entender también los sucesos que han ido modificando o trasladando, en algunos casos, a aquellos personajes y lugares que eran parte del proyecto iniciado por el MAS y Evo Morales, dejándonos percibir, que no todo ha salido como se planteaba en esos días.

Finalmente, es muy enriquecedor compartir el material visual con más personas, ya que al revisar el material audiovisual varias veces se llega a dejar de percibir detalles importantes para la investigación, por otra parte, ver las reacciones ajenas de un mismo tema permite equilibrar el rumbo que lleva la investigación, permitiendo ver los ángulos positivos y negativos de un mismo asunto.

Para terminar, considero importante tener como precedente la labor que tienen las piezas audiovisuales, ya que reflejan atisbos de la realidad y no dejan de ser testimonio de la historia visual que tiene un país o una sociedad y que su existencia deviene a un hecho que sin duda, al ser documentado, será parte de una construcción nacional que quedará inscrita en la historia boliviana.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, Cultura Libre, 1991.
- Bhabha, Homi, *El mimetismo y el Hombre*, Manantial, Argentina, 2002.
- Castro-Gómez, Santiago, y Grosfoguel, Ramón, edit., *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.
- Duhaime, Jack, *El Estado del Impacto*, PNUD, Bolivia, 2007.
- Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, México, Taurus, 1992.
- Gutiérrez, Raquel, *Los ritmos del Pachakuti*, La Paz, Ediciones Yachaywasi, 2008.
- Hall, Stuart, *Trayectorias problemáticas en estudios culturales*, siglo XXI – Clacso, UASB – Instituto Pensar – Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Kaltmeier, Olaf y Thies, Sebastian, *La imagen del estado boliviano*, sf.
- Komadina, Jorge, La estrategia simbólica del Movimiento al Socialismo, *Revista Tinkazos*, No. 23-24, Sucre, Plural Editores, 2008.
- Komadina, Jorge y Geffroy, Céline, *El poder del movimiento político: Estrategia, tramas organizativas e identidad del MAS en Cochabamba*, La Paz, PIEB, 2007.
- Martín-Barbero, Jesús, edit., *Imaginarios de Nación Pensar en medio de la tormenta*, Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI, Bogotá, 2002
- Mesa, Carlos D. y Gisbert, Teresa, *Historia de Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert, 2008.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.

- Montesinos, Aníbal, *Himnos, cantos y patrias: los discursos de nación en la estética nacionalista*, Ediciones Caribalia, México, 2009.
- Rama Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Rivera, Silvia, *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos*, Buenos Aires, Editorial Tinta Limón, 2010.
- Rivera, Silvia, *Subversiones indígenas, Genealogía del ayllu*, Muela del Diablo, Cochabamba.
- Rivera, Silvia, *Violencias (re)Encubiertas en Bolivia*, La Paz, Editorial Piedra Rota, 2010.
- Sloterdijk, Peter, *El desprecio de las masas*, España, Guada, 2005.

FUENTES VIRTUALES

- Corte Nacional Electoral de Bolivia, www.cne.org.bo
- Presidencia de Bolivia, www.presidencia.gob.bo/perfil.htm
- Portal de Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo www.pnud.bo
- Cepal Bolivia,
http://celade.cepal.org/redatam/PRYESP/SISPPI/Webhelp/porcentaje_de_poblacion_indig.htm
- Cinemaesencia, “*Película documental*”, sf., en
http://elokuvantaju.uiah.fi/spanish/study_material/cinematography/dokumentti.jp
- Gómez, Luis, “*Suspenden sesión el congreso de Bolivia*”, en La Jornada, 1 de junio de 2005, en
<<http://www.jornada.unam.mx/2005/06/01/index.php?section=mundo&article=031n1mun>>

- Ierardo Esteban, Antroposmoderno, *“La continua visibilidad de lo invisible”*, en http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1026
- Komadina, Jorge, *Teatralización del poder*, Aula Libre, en http://aulalibrebol.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3170%3Ateatralizacion-del-poder&catid=84%3Aopinion&Itemid=568
- Linera, Álvaro, *“Las tensiones creativas de la revolución”*, sf., en http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/tensiones_revolucion.pdf
- Ramiro-Quiroga, Juan Carlos, *“El estado de las cosas de Loayza”*, Caracol, 6 de mayo de 2007, en <http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/el-estado-de-las-cosas-de-loayza/20070506/nota/423184.aspx>
- Rodríguez, Jaime A., *“Ciudad Letrada vs. Ciudad Real”*, 14 de enero de 2009, en <http://recursostic.javeriana.edu.co/multiblogs2/culturapopular/category/2-ciudad-letrada-vs-ciudad-real/>
- Zapata, Sergio, *“Entrevistas”*, Revista Cinemascine, 2009, <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Marcos-Loayza>
- El diario, *“Marcial Fabricano señala que Morales incumple su palabra”*, 3 de julio de 2012, en http://www.eldiario.net/noticias/2012/2012_07/nt120703/politica.php?n=115&-marcial-fabricano-seniala-que-morales-incumple-su-palabra
- Página siete, *“Filipo intenta agredir a García Linera en un velorio”*, La Paz, 3 de noviembre de 2012, en <http://www.paginasiete.bo/2012-11-04/Nacional/Destacados/300000204-11-12-P720121104DOM.aspx>
- Los Tiempos, *“Afrobolivianos se preparan para el Censo de Población y Vivienda”*, Cochabamba, 5 de octubre de 2012, en

http://www.lostiempos.com/diario/actualidad/nacional/20121005/afrobolivianos-se-preparan-para-el-censo-de-poblacion-y_187821_398882.html

- La Razón, “*El MAS impulsa una persecución política contra costas*”, La Paz, 29 de julio 2012, en http://oscarortiz.com.bo/?post_type=ortiz-prensa&p=475

OTRAS FUENTES

“El estado de las cosas”, 83 min. Bolivia, 2007.

Director: Marcos Loayza

Productor: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo con el apoyo de las Cooperaciones Sueca y Holandesa

ANEXOS

Imágenes de la película “El estado de las cosas”.





