

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Skate y polleras

**Análisis de la representación y recepción fotográfica del colectivo
Imilla *Skate***

Lesly Beatriz Yucra Mercado

Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Lesly Beatriz Yucra Mercado, autora del trabajo intitulado “*Skate* y polleras: Análisis de la representación y recepción fotográfica del colectivo Imilla *Skate*”, 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 Investigación en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades 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 los formatos virtual, electrónico, digital, 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.

05 de febrero de 2025

Firma: _____

Resumen

El objetivo de la presente investigación se centra en conocer de qué manera se manifiestan la representación y la recepción fotográfica de las cholitas *skaters* que practican *skateboarding* con polleras, con relación a publicaciones realizadas en medios digitales entre los años 2019 y 2023. Este estudio se enfoca en el colectivo Imilla *Skate*, un grupo de mujeres que practica *skateboarding* usando polleras, una prenda tradicional de las cholas o cholitas bolivianas.

La investigación aplica un enfoque cualitativo. Se realiza un análisis semiótico y narrativo de las representaciones fotográficas. Además, se lleva a cabo un estudio de recepción fotográfica mediante técnicas etnometodológicas como elicitaciones fotográficas grupales, grupos focales y una minga visual, las cuales se desarrollaron durante un taller colaborativo organizado juntamente con el propio colectivo. A lo largo del estudio, se utiliza la sociología de la imagen para establecer una perspectiva local que resuena con las experiencias de Imilla *Skate* en el entramado visual contemporáneo.

El análisis semiótico de las fotografías revela elementos como la pollera, el peinado en trenzas o el uso de aguayos, que se convierten en símbolos que forman parte de un gran universo compartido con otras manifestaciones visuales como marcas del cuerpo de las cholitas *skaters* tales como cicatrices, tatuajes, entre otros. El estudio también dilucida el riesgo de exotización y mercantilización que enfrentan las imágenes del colectivo, destacando la importancia de controlar su propia narrativa visual. Por otro lado, se rescatan conceptos clave como empoderamiento, identidad y rebeldía, los cuales también se reflejan en las intervenciones artísticas del colectivo, ampliando sus narrativas sobre su identidad cultural.

Palabras clave: cholitas *skaters*, identidad cultural, Bolivia, medios digitales, exotización, empoderamiento, rebeldía, minga visual, sociología de la imagen

A nuestras abuelas.

Agradezco a toda mi familia por su apoyo durante la realización de esta tesis de maestría. En particular, a mi madre, Carmen Mercado Ríos, a mi padre Demetrio Yucra Cruz, a mi compañero de vida Eid Céspedes Quiroz, a mi hermano, Reynaldo Yucra Mercado y a mi hermana, Pamela Yucra Mercado. Su constante aliento y motivación me acompañaron en cada etapa de este proceso.

Extiendo mi gratitud a las y los docentes de la Maestría de Investigación en Comunicación con Mención en Visualidad y Diversidades, cuyos aportes y sugerencias enriquecieron significativamente este trabajo. Quisiera hacer una mención muy especial a Christian León, cuya tutoría fue sustancial a lo largo de este trayecto académico.

Del mismo modo, deseo reconocer la colaboración del colectivo Imilla *Skate*, por su disposición para participar activamente y compartir sus experiencias. Su contribución aportó una perspectiva clave y enriquecedora a este estudio.

Tabla de contenidos

| | |
|--|-----|
| Figuras | 13 |
| Glosario | 15 |
| Introducción..... | 17 |
| Capítulo primero: Entre tablas y polleras | 21 |
| 1. La pollera histórica y social | 21 |
| 2. El <i>skate</i> étnico | 24 |
| 3. Aproximaciones conceptuales: fotografía y cholitas <i>skaters</i> | 28 |
| 4. Aproximaciones a las representaciones, recepciones y fotografías | 40 |
| 5. Entre narrativas, estudios y mingas | 42 |
| Capítulo segundo: Representaciones del <i>skateboarding</i> con polleras..... | 47 |
| 1. Los colectivos de cholitas <i>skaters</i> : Imilla <i>Skate</i> | 47 |
| 2. Representaciones fotográficas: colectivo Imilla <i>Skate</i> | 48 |
| 2.2. Análisis narrativo de las representaciones fotográficas | 64 |
| 3. Resultados o conclusiones | 66 |
| Capítulo tercero: Estudio colaborativo de recepción fotográfica | 69 |
| 1. La experiencia de un taller colaborativo..... | 69 |
| 2. Rodando entre emociones: sentimientos y percepciones del colectivo | 72 |
| 3. Q'epi de narrativas: interpretaciones de su propia representación | 86 |
| 4. Lentes propios y ajenos: comparaciones entre su representación y su autorepresentación | 94 |
| 5. Minga y <i>skate</i> : intervenciones artísticas del colectivo Imilla <i>Skate</i> | 100 |
| 6. Resultados o conclusiones | 107 |
| Conclusiones..... | 111 |
| Lista de referencias | 115 |
| Anexos | 121 |
| Anexo 1: Ilustración de mujeres hawaianas surfeando..... | 121 |
| Anexo 2: Documental sobre reservas indígenas y <i>skateparks</i> | 122 |
| Anexo 3: Registro fotográficos seleccionados..... | 123 |
| Anexo 4: Ejemplo fichaje fotográfico..... | 124 |
| Anexo 5: Documental “ <i>Dont Skate Here – Bolivia</i> ” | 126 |

| | |
|--|-----|
| Anexo 6: Mapa de Bolivia | 127 |
| Anexo 7: Historias de vida de las ocho integrantes del colectivo..... | 128 |
| Anexo 8: El colectivo Imilla <i>Skate</i> compartiendo sus historias de vida | 129 |
| Anexo 9. Uniendo sentimientos y percepciones con las fotografías | 130 |
| Anexo 10. Las participantes comparten sus percepciones..... | 131 |
| Anexo 11: Segundo acto de elicitación fotográfica grupal..... | 132 |
| Anexo 12: Conformación de grupos | 133 |
| Anexo 13 Exposición de grupos | 134 |
| Anexo 14: Minga visual participativa con el colectivo Imilla <i>Skate</i> | 135 |
| Anexo. 15: Parte de la serie “Mirar y patinar” por Imilla <i>Skate</i> | 136 |

Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Deysi Tacuri Lopez (2021) | 49 |
| Figura 2. Sin título (2022) | 49 |
| Figura 3. La patinadora Luisa Zurita, de 32 años, viste la pollera tradicional de su abuela (2022)..... | 51 |
| Figura 4. Imilla Skate ha adaptado la pollera para poder patinar y crear hazañas en el aire (2022)..... | 51 |
| Figura 5. La Revolución Chola (2022)..... | 54 |
| Figura 6. tefy_moralita de @imillaskate (2022)..... | 55 |
| Figura 7. Detalle del tatuaje tefy_moralita (2022) | 55 |
| Figura 8. Detalle de las marcas por la práctica del <i>skateboard</i> . La patinadora Luisa Zurita, de 32 años, viste la pollera tradicional de su abuela (2022) | 55 |
| Figura 9. “Cholita Soñadoras” (2022) | 56 |
| Figura 10. Detalle de las marcas por la práctica del <i>skateboard</i> , “Cholita Soñadoras” (2022)..... | 56 |
| Figura 11. Sin título (2022) | 56 |
| Figura 12. Deysi Tacuri Lopez (2021) | 57 |
| Figura 13. Durante una visita al mercado La Cancha en Cochabamba, los miembros de Imilla <i>Skate</i> enseñan a otros sobre este deporte (2022)..... | 58 |
| Figura 14. Colectivo de mujeres <i>skaters</i> , Imilla <i>Skate</i> (2022)..... | 59 |
| Figura 15. Proyecto Cholitas Bravas (2022) | 60 |
| Figura 16. Imilla <i>Skate</i> , un equipo de <i>skateboarding</i> de Cochabamba (2021)..... | 60 |
| Figura 17. Daniela Nicole Santiváñez Limache, 25 años. Dani se introdujo en el mundo del <i>skate</i> de la mano de su hermano cuando era niña (2022) | 61 |
| Figura 18. @deysi_sk8 (2022) | 61 |
| Figura 19. Una mujer en una wayllunk’a (2017)..... | 62 |
| Figura 20. Selección por parte de los grupos de representaciones externas (2021-2022). | 95 |
| Figura 21. Selección de autorepresentaciones por parte del colectivo Imilla <i>Skate</i> (2021-2024)..... | 96 |
| Figura 22. Comparación referida por Huara Medina (2021-2024) | 97 |

| | |
|--|-----|
| Figura 23. Elinor Buitrago junto a uno de sus hijos (Sin fecha) | 98 |
| Figura 24. Janajpacha and skate 1 (2024)..... | 102 |
| Figura 25. Janajpacha and skate 2 (2024)..... | 102 |
| Figura 26. Janajpacha and skate 3 (2024)..... | 102 |
| Figura 27. Kaypacha-board 1 (2024)..... | 103 |
| Figura 28. Kaypacha-board 2 (2024)..... | 103 |
| Figura 29. Kaypacha-board 3 (2024)..... | 103 |
| Figura 30. Comadres <i>Skate</i> (2024) | 104 |
| Figura 31. Mirar y patinar 1 (2024)..... | 105 |
| Figura 32. Mirar y patinar 2 (2024)..... | 105 |
| Figura 33. Mirar y patinar 3 (2024)..... | 106 |
| Figura 34. Mirar y patinar 4 (2024)..... | 106 |
| Figura 35. “Maids on the waves” o “Doncellas en las olas”. Trece mujeres desnudas surfeando y nadando (Fisher 2017, 66). | 121 |
| Figura 36. Documental “ <i>Levi’s Skateboarding Presents: Skateboarding In Pine Ridge</i> ” (2015)..... | 122 |
| Figura 37. Corpus de 15 fotografías seleccionadas para la investigación. | 123 |
| Figura 38. Documental sobre el <i>skateboarding</i> en Bolivia (2019)..... | 126 |
| Figura 39. Mapa de Bolivia y ubicación del departamento de Cochabamba | 127 |
| Figura 40. Colectivo Imilla Skate compartiendo sus historias de vida (2024)..... | 129 |
| Figura 41. Deysi desarrollando la actividad de relacionar sentimientos y percepciones con la selección fotográfica (2024) | 130 |
| Figura 42. El colectivo comparte sus percepciones sobre la selección fotográfica (2024). | 131 |
| Figura 43. El colectivo Imilla Skate, comparte sus interpretaciones respecto a la selección de representaciones fotográficas (2024). | 132 |
| Figura 44. Algunas de las integrantes participan de los grupos focales para el análisis respecto a representaciones fotográficas externas e internas (2024)..... | 133 |
| Figura 45. Integrantes del colectivo exponiendo sus comparaciones (2024)..... | 134 |
| Figura 46. Integrantes del colectivo participando de la intervención artística colaborativa (2024)..... | 135 |
| Figura 47. Fotografías intervenidas frases y símbolos (2024)..... | 136 |

Glosario

Aguayo: En aymara refiere a un tejido multicolor en telar de suelo que se usa para cargar en la espalda o abrigar (Laime Ajacopa et al. 2020, 52). En quechua está relacionado con away que significa tejer (Lara 1991, 54).

Aqsu o ajsu: Término quechua para la saya o prenda de vestir de la mujer (44).

Ch'alla o ch'allay: En quechua, término para rociar o asperjar, utilizado también como sinónimo de ch'allaku, que se refiere a la acción de rociar bebida como ofrenda a la Pachamama (72). En aymara, significa libación y echar bebida o licor a la madre tierra, pidiendo ayuda y protección (Laime Ajacopa et al. 2020, 68).

Ch'ixi: En aymara, gris. Color punteado entre blanco y negro. Pintado como las gallinas. Abigarrado. De varios colores mal combinados, reunidos sin orden o de modo inconexo (72).

Collasuyu o qullasuyu: Tanto en aymara como quechua hace referencia al antiguo pueblo del Tahuantinsuyo donde habitaban los señoríos “Lupaqas y Paka jaqis” (192). Uno de los cuatro grandes territorios en que se divide el Tawantinsuyu, ocupaba la región meridional (Lara 1991, 186).

Janajpacha o hananpacha: En quechua mudo de arriba, el cielo (88). En aymara, alax pacha, de la misma manera refiere al cielo o el espacio azul donde están ubicados los astros (Laime Ajacopa et al. 2020, 34).

Illa: En aymara el término refiere a un objeto para atraer la suerte. Espíritu de los productos y bienes, la familia, el ganado y el dinero (77). En quechua, relámpago. Roca, árbol u otro objeto herido por el rayo y considerado como sagrado (Lara 1991, 81).

Imilla: En idioma aymara, chica, niña, muchacha, joven (Laime Ajacopa et al. 2020, 77). De manera similar en kichwa refiere a mujer joven, niña, adolescente, muchacha (SEPMI 2009, 225). Además de esos términos, en quechua también se usa como neologismo de criada (Lara 1991, 82).

Kay pacha o kaypacha: En quechua este mundo. En aymara, aka pacha, actualidad o este tiempo (Laime Ajacopa et al. 2020, 300).

Llijlla: Término quechua que refiere una manta tejida con esmero y decorada con muchos colores de que se sirven las jóvenes para cubrirse los hombros y la espalda (Lara 1991, 130).

Minga: En kichwa trabajo comunal (SEPDI 2009, 99). En aymara, *mink'a*, refiere al trabajo que se realiza en reciprocidad; el beneficiario paga con un trabajo igual (Laime Ajacopa et al. 2020, 143).

Pachamama o pacha mama: Concepto que adquiere diferentes significados en las lenguas andinas. En aymara, se refiere a la madre tierra, entendida como el lugar donde habitan los seres vivos (166). En quechua, representa una divinidad que en la teogonía (cosmología) incaica representaba a la tierra (Lara 1991, 157). Mientras que en kichwa, se relaciona más ampliamente con el hábitat, la naturaleza, el medio ambiente y el ecosistema (SEPDI 2009, 118).

Q'epi: El término, tanto en quechua como en kichwa, se refiere a un objeto que se utiliza para llevar cosas en la espalda. En quechua, se describe como un atado o bulto (Lara 1991, 194), mientras que en kichwa, el término “*kipi*” se traduce como maleta, bulto o fardo (SEPDI 2009, 82).

Qharincha: Adjetivo utilizado para referir a una moza o joven traviesa como un mozo (Lara 1991, 199), también utilizado como *kalincha*.

Tullma: En quechua y en aymara, presenta un significado similar, corderillo de lana trenzada con que se aseguran las trenzas del cabello las mujeres (238). Cinta tejida de lana para sujetar las trenzas de la mujer (Laime Ajacopa et al. 2020, 235).

Warmi: En quechua, kichwa y aymara hace referencia a la mujer o persona de sexo femenino. En el caso del aymara también refiere a esposa. Mujer casada con respecto de su cónyuge. Consorte, cónyuge (Laime Ajacopa et al. 2020, 265).

Wayllunk'a: En quechua y aymara columpio (Lara 1991, 274). Asiento suspendido entre dos cuerdas para balancearse (Laime Ajacopa et al. 2020, 268).

Whipala: En aymara, el término *whipala* hace referencia a la bandera o emblema nacional o plurinacional (272).

Introducción

Los registros fotográficos de la práctica del *skateboarding*¹ con polleras, plantean una particular intersección entre diferentes elementos, ya sea en la construcción de representaciones en los medios digitales o en la recepción interna de estas representaciones por las agrupaciones que practican este deporte.

En Bolivia, desde inicios del siglo XXI, surgen prácticas en las que mujeres con el atuendo de cholitas incursionan en diferentes deportes como la lucha libre y el montañismo que rápidamente va ganando una enorme popularidad (Haynes 2013, 1), (Vilchis Esquivel 2023, 4). A partir del 2019, emergen en Cochabamba y posteriormente en La Paz, comunidades de mujeres que practican el *skateboarding* con polleras, a quienes se les denomina cholitas *skaters*.

Las variables a las cuales se recurrieron para abordar este estudio son la representación y la recepción fotográfica. Por un lado, el concepto de representación fotográfica es fundamental para esta investigación, ya que permitieron analizar cómo están construidas las representaciones de las cholitas *skaters* en los medios digitales. La segunda categoría está relacionada con la recepción fotográfica para reflexionar cómo las cholitas *skaters* se perciben a través de estas representaciones.

Por tanto, la pregunta de investigación que guio el presente estudio es: ¿de qué manera se manifiestan la representación y la recepción fotográfica de las cholitas *skaters* que practican *skateboarding* con polleras, con relación a publicaciones realizadas en medios digitales entre los años 2019 y 2023, tomando como caso al colectivo Imilla *Skate*?

La importancia de esta investigación recae en el abordaje de un fenómeno contemporáneo emergente, comprendido por el surgimiento de agrupaciones femeninas que practican el deporte del *skateboarding* con polleras, así como la gran cantidad de representaciones fotográficas de estas en medios digitales y su recepción por parte de las integrantes.

Asimismo, es relevante mencionar la necesidad de un análisis respecto a estas representaciones cuya falencia en el ámbito académico genera un vacío, así como una

¹ También denominado monopatínaje o patínaje en tabla. El término en inglés *skateboarding* es usado para identificar de forma más rápida al deporte, así como para marcar una diferencia con las otras prácticas que utilizan el término de patínaje en español.

brecha en la comprensión de cómo estas agrupaciones son representadas y las representaciones recibidas por las propias practicantes del *skateboarding* con polleras.

En ese sentido, el presente estudio actúa como un catalizador de reflexiones profundas sobre la representación fotográfica de las cholitas *skaters*, dada la gran magnitud de producciones visuales que se realizan día tras día en torno a estas.

Otro aporte significativo constituye la reflexión conjunta de las cholitas *skaters*, proceso que, además de enriquecer la comprensión de cómo se perciben a través de las representaciones fotográficas en medios digitales, fomenta el diálogo en espacios colaborativos.

Para esto, se plantearon como objetivos, en primer lugar, la realización de un análisis respecto a las representaciones fotográficas del colectivo Imilla *Skate* publicadas en los medios digitales entre los años 2019 y 2023. Y en segunda instancia, un estudio con relación a la recepción fotográfica de estas representaciones de manera colaborativa con las integrantes del propio colectivo.

El impulso que motivó el desarrollo de la investigación, está determinado por la cercanía respecto al uso de la pollera, que ha sido y es un elemento clave en la vestimenta de ambas ramas de mi familia.

En relación con la metodología para analizar la representación y la recepción fotográfica del colectivo Imilla *Skate*, presenta un abordaje cualitativo, aplicando análisis semióticos y narrativos, junto con el estudio de recepción basado en técnicas etnometodológicas, como la elicitación fotográfica, el grupo focal y la denominada minga visual; desarrolladas durante un taller colaborativo planificado junto al propio colectivo. Con relación a la selección de las imágenes, se realizó con base a una serie de criterios específicos priorizando que únicamente se trataran de fotografías publicadas en medios digitales, ya sean nacionales o internacionales, capturadas por fotógrafos o fotógrafas, protagonizadas por el colectivo Imilla *Skate* y en el período temporal de los años 2019 al 2023.

El primer capítulo realiza una indagación respecto a la pollera en el contexto histórico y social boliviano, así como una revisión sobre la relación entre el *skateboarding* y pueblos indígenas, originarios o nativos alrededor del mundo. Seguidamente se plantea el marco teórico conceptual con relación al área de estudio, una aproximación a estudios realizados sobre la representación de cholas o cholitas en relación con la práctica de deportes denominados extremos en Bolivia y finalmente el abordaje metodológico desplegado para el levantamiento empírico de datos.

El segundo capítulo explora el significado histórico y social de la pollera en el contexto boliviano, por otro lado, se presenta el enfoque teórico basado en estudios visuales, postcoloniales y la sociología de la imagen, con un énfasis en la identidad y el género. Además, se revisan estudios previos sobre la representación de mujeres indígenas en deportes como la lucha libre y el montañismo.

El tercer capítulo aborda el origen y desarrollo del colectivo Imilla *Skate*. Seguidamente se realiza el análisis semiótico y narrativo de una selección de fotografías del colectivo. El último capítulo, titulado “Estudio colaborativo de recepción fotográfica”, se centra en la recepción de las representaciones fotográficas del colectivo Imilla *Skater*, a través de un taller colaborativo, donde se examina cómo las integrantes del colectivo perciben sus propias imágenes difundidas en medios digitales, utilizando técnicas como la elicitación fotográfica grupal.

En la búsqueda por conocer de qué manera se manifiesta la representación y la recepción fotográfica de las cholitas *skaters*, con relación a publicaciones realizadas en medios digitales, teniendo como enfoque principal al colectivo Imilla *Skate*, se logró identificar que estas, se manifiestan mediante el uso de la pollera como símbolo de identidad indígena resignificado en el contexto del *skateboarding*, desafiando expectativas de género tradicionales. Las fotografías manifiestan representaciones que revelan fuerza y resistencia, mediante la ruptura de estereotipos y la revalorización de la identidad cultural.

Así también, se consiguió observar la perspectiva del colectivo respecto a sus representaciones fotográficas, resaltando el empoderamiento ligado a la identificación cultural, permitiendo explorar aspectos invisibilizados como la maternidad en el *skateboarding*, sin embargo, también se percibió cierto riesgo relacionado con la exotización en base al género. Mientras que las intervenciones artísticas del colectivo permitieron reimaginar su conexión con la cosmovisión andina, enfatizando la hermandad y unión del colectivo.

Capítulo primero

Entre tablas y polleras

1. La pollera histórica y social

Referirnos a la pollera en el contexto boliviano implica una serie de connotaciones. Para comprender su significado se llevó a cabo una revisión histórica sobre el origen de esta prenda y la carga social ineludible con relación a su uso, como se podrá observar a continuación.

Al realizar una retrospectiva en relación con la indumentaria prehispánica, se estima que la representación más antigua de la imagen femenina con elementos de vestimenta se encuentra en el Formativo Tardío entre los años 200 a. C. y 500 d. C. en la cuenca norte del lago Titicaca. Esta representación se encuentra en una vasija de cerámica relacionada con la cultura Pucara, donde se puede apreciar a una mujer de pie en posición frontal (Chávez 2004 citado en Villanueva Criales 2015, 7). Otras fuentes históricas sobre el vestuario precolonial del siglo XVI refieren a que este tenía el denominativo de *aqsu* y era ampliamente utilizado por las mujeres del Collasuyu e incas (Jordán 2003 citado en Villanueva Criales 2015, 8). Un informe que data de 1586, redactado por el corregidor y justicia mayor de la ciudad don Diego Cabeza de Vaca, dirigido al rey de España, evidencia dicho argumento, mencionando que, “visten unas camisetas hasta la rodilla, ni talle ni faicion [*sic*, seguramente por ‘facció’n] y traen por capa una manta cuadrada de ocho palmos, las cuales tejen sus mujeres, de lana de ganado que ellos tienen acá, algunos le echan colores que hacen alguna diferencia y gala” (Canavesi de Sahonero 1987, 17). Cabe resaltar que en este relato se especifica la vestimenta como exclusiva de las mujeres, sino como un atuendo de uso general.

En lo que corresponde a la vestimenta hispana, ese mismo siglo en Europa se produce un hecho determinante, el cual marca un cambio significativo en la indumentaria femenina al promover una estética modesta:

el Concilio de Trento (1545-1563), evento fundamental de la Contrarreforma católica que fomentó una marcada austeridad basada en valores cristianos. Las consecuencias de este pensamiento en la indumentaria femenina fueron notables. Si bien se mantuvo el uso del vestido externo, *sayo* o *saya*, se confeccionaron durante el reinado de Felipe II piezas internas a la *saya* cuyo objetivo fue estilizar y esconder las formas del cuerpo de las mujeres [...]. Para lograr un perfil pronunciadamente acampanado en la falda, se inventó

el verdugado, un sistema de aros de mimbre o verdugos de varios diámetros, costurados a diferentes alturas de la falda. (De Sousa 2007 citado en Villanueva Criales 2015, 9)

Esta influencia en la moda femenina determina la incursión en el uso del denominado verdugado para modificar la estructura de la falda hispana con el objetivo de darle mayor volumen y amplitud, transformando significativamente la silueta femenina.

Con relación al impacto de estas determinaciones en la zona andina, Villanueva Criales señala que la consolidación de la estructura colonial en la región, tuvo significativos impactos en la indumentaria, destacando principalmente tres: “1. la introducción del tejido mecanizado que da paso a la producción de telas continuas como las bayetas; 2. las crecientes prohibiciones sobre el uso del vestido indígena o ‘de inca’ y 3. las reglamentaciones sobre el modo adecuado de vestir según el estamento de la sociedad” (9). Todos estos factores alteraron la vestimenta prehispánica en la zona de los andes bolivianos, “[a]parentemente, las mujeres indígenas nobles habían comenzado a emplear el verdugado debajo de sus aqsus, generando una primera intersección entre la indumentaria hispana e indígena” (10), donde se advierte de uno de los niveles de adaptación de vestuario entre otros que se verán más adelante.

Las franjas horizontales, que caracterizan a las prendas de cholas andinas en los siglos XVIII y XIX, también son conocidas como “bastas”. Su presencia en la confección de la pollera la define como tal, de lo contrario la prenda podría considerarse como una falda (12). Por otro lado el término “alforzas” también se utiliza para referirse a las bastas; este término hace referencia a pliegues horizontales cosidos en la falda para ajustar el largo de la pieza, sin embargo en el caso de la pollera paceña, las bastas o alforzas ya están definidas en la costura de la pollera (Paredes 1990 citado en Villanueva Criales 2015, 13).

Es así que las bastas se configuran como un elemento clave con relación a la pollera, siendo que:

preserva su parentesco con el verdugado colonial que se introdujo en la indumentaria indígena noble y mestiza o chola en el siglo XVII, como un elemento de distinción social frente a las “indias del común” y también, poco después, frente a las españolas o criollas “de vestido”. Entonces, se sugiere que si la basta es el atributo material que define a la pollera como objeto, lo es porque su presencia permitió a sus usuarias desplegar sentidos y desenvolverse sobre redes concretas de acción social a lo largo de nuestra historia y hasta la actualidad. (13)

Según Villanueva Criales (13), las bastas o alforzas son el rasgo material que define a la pollera. En el contexto social y cultural, su presencia no solo logró marcar

distinciones sociales en el pasado, sino que también a lo largo de la historia hasta el presente sirviendo como un elemento que permitía expresar identidad, así como relacionarse en espacios específicos.

A continuación, presentamos algunas características principales de la pollera. Estas pueden confeccionarse de diferentes telas dependiendo la ocasión, entre las que se pueden mencionar la tela gros, pana, terciopelo, gabardina, raso o paño. Los colores también varían, abarcando desde el morado y rojo hasta el azul y negro, adaptándose a la edad y al uso que se le dé. Sus principales partes son: la hilera, una cinta unida a la presilla con la función de sostener la pollera. La presilla, que consiste en pequeñas alforzas verticales, plisadas y cocidas de forma ajustada para darle vuelo a la pollera. Las alforzas, son dobleces o pliegues horizontales, que sirven para adornar o ajustar la pollera en caso de que la tela se encoja. La faja de sobre ruedo, ubicada en el lado interno de la pollera, generalmente de satín rojo, oculta el forro tosco proporcionando a la pollera un acabado más fino (Canavesi de Sahonero 1987, 41–42).

Si bien la adopción de la pollera y otros elementos de origen español, en los siglos XVII al XVIII, consistía en una estrategia femenina para evadir tributos y la carga despectiva de ser indígena en entornos urbanos, con el objetivo de mimetizarse culturalmente, las mujeres de origen español abandonaron el uso de estas indumentarias, con el objetivo de marcar las diferencias con relación a su origen lo cual les beneficiaría con distintos privilegios como el trabajo gratuito indígena (Barragán 1992 citado por 2012, 227). Todos estos procesos influyeron en configurar el traje de la chola con una carga de discriminación que se mantiene hasta la actualidad (227). También es importante tener en cuenta que la sociedad colonial tenía una jerarquización muy marcada, así como una base ideológica que sustentaba estas diferencias no solo en el sentido socio-económico sino también cultural, lo cual implicaba la vinculación de nociones positivas al segmento dominante u occidental, y negativas al sector de la población indígena o mestizo (Barragán 1992, párr. 42).

No obstante, entre los siglos XIX y XX, las cholas surgieron como personajes literarios, de las cuales se destacaban virtudes antes que defectos, sin embargo, esto no modificó el desprecio o su consideración como ciudadanas de segunda clase por elites criollas (Rodríguez García 2010a, 46). En el siglo XX, según Rodríguez García (46), el término chola es asumido por las mujeres que usan polleras, en un inicio, como aceptación de una situación subalterna, pero que posteriormente es aceptado con orgullo y actitud provocativa. Así también se remarca que la reivindicación del cholaje femenino no habría

surgido solamente de entre las mismas, sino principalmente de sectores de elites intelectuales quienes empezaron a destacarla como un personaje central de la identidad nacional digna de respeto y admiración (46), como lo demuestra con el siguiente caso:

Un ejemplo paradigmático es el del escritor Rafael Reyes (1946: 9-15), quien en el marco de una investigación sobre el estado de la educación indígena durante la década de los cuarenta exaltó con entusiasmo a las cholos por su coraje y por su gran capacidad laboral. Con defectos y virtudes, y pese a su agresividad y a sus ocasionales piojos, la chola tenía los suficientes méritos para entrar con gloria en la historia nacional y en el poema épico. (46)

De esta manera, se va construyendo un imaginario social en torno a las mujeres que usan pollera o cholos, destacando elementos que consideran representativos de estas como el trabajo. Según Rodríguez García esta referencia sobre la chola, resulta errónea, al presentarlas como un sector homogéneo, cuando en realidad existen variaciones significativas en aspectos como el origen, vestimenta, dominio del castellano, empleo, oficio, economía o posición social. También es importante destacar elementos como la inestabilidad identitaria con relación al surgimiento de nuevo términos como “birlocha” o “virlocha” (48).

Finalmente, surgen una serie de interrogantes que cuestionan por qué se detuvo el proceso de readaptaciones de vestuarios españoles y se perpetuó la pollera. Para lo cual no hay una respuesta simple. Por un lado, pudo deberse a la conciencia de una necesidad de diferenciarse no solamente de lo indígena sino también de lo español, buscando no desvincularse por completo de su origen. Por otro lado, pudo deberse a nuevas legislaciones que prohibían estas adaptaciones o, es posible que este sector de la población asumiera un rol intermedio en la nueva estructura social (Barragán 1992, 42).

2. El *skate* étnico

Al referirnos al *skateboarding* y su práctica en diferentes contextos a nivel mundial, se puede identificar una amplia variedad de manifestaciones. Uno de estos casos es la práctica del *skateboarding* con polleras, una forma de expresión que nos invita a explorar su evolución. En este apartado, abordaremos y profundizaremos el *skateboarding* y su relación con lo étnico.

En primera instancia y a modo de contextualización sobre el origen de *skateboarding*, Clarissa A. Fisher hace referencia a que esta práctica cuenta con vínculos enraizados en las culturas indígenas, haciendo foco en su precursor el *surf*, como una

innovación cultural y tecnológica de los pueblos indígenas polinésicos (2017, 6–7), pertenecientes a la región del océano Pacífico conformada por centenares de islas entre las que destacan Hawái, Nueva Zelanda y la Rapa-Nui.

Por otro lado, se explica, también, que el origen del *surf* fueron las islas hawaianas pero como parte de las actividades turísticas de euroamericanos (Fisher 2017, 6). Otro aspecto importante a destacar es el contexto cultural del *surf* en esta región, donde se lo practicaba sin distinción de edad, estrato social o género, además, se caracterizaba por su vínculo con el mar, asociado tanto al ocio como a la curación, en contraste con la visión europea del siglo XVIII, que asociaba el mar el temor y las enfermedades (Santana Pérez 2016 citado en Esparza 2017, 199). Si bien esta práctica es considerada milenaria en las islas de la Polinesia, según Esparza, no es posible determinar con precisión su origen, siendo la fuente más antigua una leyenda del siglo XV (199). Sin embargo se tiene identificado que el término “*Choroee*” era el denominativo utilizado por los nativos polinesios para referirse al *surf* (Claros Luque 2014, 8).

Asimismo, existe evidencia de la práctica del *surf* en China, cuya referencia data del siglo XIII en una región específica y no en todo su territorio. Esta práctica denominada “*nongchao*” se desarrollaba durante una temporada específica, coincidiendo con el equinoccio de otoño y se realizaba en un río, sin embargo, debido a prohibiciones, inestabilidad política y otras amenazas la práctica se habría extinguido en el siglo XVI (Esparza 2017, 201). En la actualidad, el surf en ríos continúa bajo ciertas restricciones impuestas por las autoridades chinas (202).

También están presentes investigaciones relacionadas con el *surf* preincaico asociado con la cultura Mochica y la elaboración de embarcaciones unipersonales denominados caballitos de totora, ambos en territorio del actual Perú, cuyo origen según Felipe Pomar, inició hace 3000 años y es el epicentro desde donde se expande a las islas Polinésicas (Dexter Zavalza 2015 citado en Esparza 2017, 203). En este contexto, diferentes investigadores refieren a *huacos* de la cultura Mochica, los cuales representan la práctica de individuos sentados en los caballitos de totora para la actividad de la pesca, así como montados en forma de jinetes, especulándose que esta última práctica puede ser asociado al ocio (Amayo Zevallos 2010 citado en Esparza 2017, 205).

Con relación al surf arcaico en África, se cuenta con documentación de relatos de viajeros europeos, de los siglos XVII y XIX, donde se refiere al *surf* en canoas o tablas ligeras para el montado de olas en las costas de Ghana y Camerún. Aunque la información aún es limitada, por la tradición oral de estas culturas, las descripciones de Henry

Meredith y Thomas Hutchinson entre los años 1812 y 1861, retratan la técnica de esta práctica (206), la cual se caracterizaría por el uso de las tablillas en la que se iba tumbado cuya práctica aún se mantenía en el siglo XX, descartaría que el surf que actualmente se practica de forma erguida no se trata de una evolución sino una adaptación por influencia norteamericana (209).

En el caso de las islas de Hawái nos encontramos en un elemento que son las representaciones visuales de la práctica del *surf*. Un ejemplo destacado es el grabado de Wallace Mackay de 1874, donde se muestra a trece mujeres surfeando y nadando en el mar (Anexo 1), Fisher destaca de esta obra la representación de cuerpos femeninos indígenas desnudos de piel marrón, denotado por líneas y sombreados oscuros, para el consumo colonial, donde estos cuerpos eran castigados moralmente pero consumidos visualmente. Posteriormente la imagen del *surf*, en la cultura popular estadounidense, se convirtió en representaciones predominada por la presencia de surfistas californianos blancos. La autora denomina estas manifestaciones como colonización de las imágenes del surf (2017, 9–11).

En relación con el *skateboarding*, la conexión entre ambas prácticas se da en diferentes aspectos, uno de ellos el ámbito visual, siendo que, a mediados del siglo XX, en Estados Unidos, ambas prácticas, tanto el *surf* como el *skate*, se centraban en las experiencias de la población blanca californiana anteponiéndolas a las de los pueblos indígenas. Sin embargo, actualmente, en la cultura visual y material del *skate* se tiene la presencia de diferentes intersecciones de culturas diferentes, como por ejemplo las indígenas (Fisher 2017, 20).

Es así que, en el caso de Norte América, nos encontramos con organizaciones que vinculan el *skateboarding* con las juventudes nativas. Entre estas podemos mencionar a Stronghold Society, una fundación que construye parques de *skateboarding* en las reservas indígenas con el fin de reducir los índices de violencia, abuso de sustancias y suicidio en jóvenes nativos, que cotidianamente se enfrentan a estas problemáticas, reconectándolos con sus comunidades y cultura nativa en Dakota del Sur (53). En esta misma zona, la empresa Wounded Knee Skateboards,² también promueve el *skateboarding* en jóvenes nativos americanos, principalmente con medios impresos como

² El nombre de la empresa hace referencia a la masacre de Wounded Knee, en la cual, “en 1890, soldados estadounidenses mataron a cientos de hombres, mujeres y niños lakota en un intento de reprimir un movimiento religioso, y fueron condecorados con medallas de honor por sus actos de violencia” (Blakemor 2023, párr. 1).

los diseños en las tablas de *skateboard*, así como de forma digital el diseño de sitios web (46) manifestando su posición respecto a la conjunción de ambos elementos, los pueblos nativos y el *skateboarding*:

Either through the medium of skateboarding or in the pursuit of knowledge, we feel that it is important for our purpose to be understood. We are not here to solely make skateboards, but to remind our country of those whose land we now reside. There are many things in the world that are not recognized or fully understood, and we feel we owe our attention to those outside the mainstream.

In its brief history, skateboarding has been greeted with skepticism and labeled as an outcast form of youth rebellion. In reality, skateboarding is a freedom of expression and a break from the normalities of society that many get sucked into. So, we invite you to continue this form of resistance and learn more about what is going on around you. (Declaración de Wounded Knee Skateboards 2011 citado en Fisher 2017, 48)

Ya sea a través del *skate* o en la búsqueda de conocimiento, sentimos que es importante que se comprenda nuestro propósito. No estamos aquí solo para hacer patinetas, sino para recordar a nuestro país sobre aquellos cuya tierra habitamos ahora. Hay muchas cosas en el mundo que no se reconocen ni se comprenden plenamente, y sentimos que debemos nuestra atención a quienes están fuera de la corriente principal.

En su breve historia, el *skate* ha sido recibido con escepticismo y etiquetado como una forma marginada de rebelión juvenil. En realidad, andar en patineta es una libertad de expresión y una ruptura con las normalidades de la sociedad en la que muchos se dejan atrapar. Por eso, te invitamos a continuar con esta forma de resistencia y aprender más sobre lo que sucede a tu alrededor. [Traducción propia].

Estas acciones y discursos, por parte de artistas, diseñadores gráficos, patinadores, nativos (46), además de promover la identidad junto a práctica del *skateboarding* en las reservas nativo americanas, refieren al proceso de colonización que atravesaron estos pueblos, así como su situación de aislamiento en la que se encontrarían con relación al “*mainstream*” al que hacen referencia. Según Fisher, esto les diferencia de otras empresas que usan imágenes de nativos estadounidenses apropiándose de estas de forma estereotipada.

Wounded Knee Skateboards, no tiene el fin de solamente vender el *skateboards* para generar ingresos, sino que forma parte de proyectos culturales de impacto positivo y directo para las comunidades de jóvenes nativos *skaters*, en especial de la reserva Pine Ridge (52). En torno a esta labor, se han producido variedad de documentales, una de las cuales titula “*Skateboarding in Pine Ridge*” producido por la empresa Levi’s junto a Stronghold Society y Grindline Skate Parks (Anexo 2).

En Norte América además de estas existen otras experiencias similares, como es el caso de *Apache Skateboards*, una marca de Douglas Miles, empresario indígena que une el arte indígena con la cultura del *skateboarding*, como respuesta a los desafíos

relacionados con la identidad, la representación y la autoafirmación de los pueblos nativos estadounidenses en general y de los indígenas apaches en específico, y aunque estas intersección tiendan a percibirse como aberraciones contemporáneas, no solo se queda en las representaciones de raza, etnia, género o de grupos etarios, sino que sirven de manifestación visual respecto a las transformaciones que se han producido en las comunidades apaches, producto de procesos históricos, así como también el espíritu *skater*, que se caracteriza por su inclusividad, pues está abierto a quien quiera y pueda subirse a una tabla de *skate*, adoptando a todas las nacionalidades, sin distinción de raza u origen étnico (Martínez 2013, 369–70). Esta experiencia también cuenta con un cortometraje que recoge la historia de la fundación de una marca de *skate* y la vida en la reserva Apache San Carlos.

3. Aproximaciones conceptuales: fotografía y cholitas *skaters*

3.1. Representación y recepción fotográfica

Desde que en Bolivia han surgido prácticas deportivas donde mujeres con atuendos de cholas participan en disciplinas como la lucha libre, el montañismo y el *skateboarding*, estas agrupaciones fueron ganando considerable popularidad. El presente estudio presta principal atención a la representación fotográfica de las cholitas *skaters* en los medios digitales, así como en la recepción de estas fotografías por las propias protagonistas.

Antes de iniciar con la revisión conceptual relacionada al tema, es ineludible referirse a elementos convergentes como los estudios visuales. La importancia de esto recae en diferentes aspectos, por un lado, este campo abarca “estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea 2005, 7), constituyéndose en un campo indispensable para los estudios críticos respecto a lo visual, sin embargo cabe recalcar que esta denominación no se limita al aspecto estrictamente visual sino “al contrario, como resultado -y aun como agenciamiento- de una producción predominantemente *cultural*, efecto del *trabajo del signo* que se inscribe en el espacio de una sensorialidad fenoménica, y que nunca se da por tanto en estado puro, sino justamente bajo el condicionamiento y la construcción de un enmarcamiento simbólico específico” (8), lo cual remarca la relevancia del carácter cultural y del trabajo del signo para este campo, enfatizando en que esto no se produce de manera aislada si no que está condicionada y construida dentro de un marco simbólico particular, que influye en cómo

se perciben, interpretan y reciben estos elementos. En suma, los estudios visuales buscan constituir la conformación de:

un campo elucidado de comprensión crítica de su diferencial funcionamiento como prácticas sociales efectivas - soportadas en la comunidad de un repertorio implícito y compartido de creencias y valores, en la acumulación cumplida de unos montajes circulantes de capital simbólico-, más o menos estabilizadas, y más o menos hegemónicas (dependiendo siempre, desde luego, de los contextos locales, sociales y epocales en los que las analicemos). (Brea 2005, 8)

Donde podemos destacar la búsqueda de una comprensión crítica del funcionamiento de estas prácticas sociales, su conjunto de creencias y valores implícitas, así como la acumulación y circulación de su capital simbólico en diferentes contextos.

Por otro lado, es importante tener en cuenta los aportes latinoamericanos respecto a los estudios visuales. En este sentido Lozano y Dorotinsky Alperstein, señalan que “la cultura visual rastrea estos cruces entre diferentes desarrollos figurativos que conforman un sistema —en nuestra imaginación consciente pero también en nuestro inconsciente, de ahí que se hable de “modos de ver”— que se pone en acto en distintos espacios y prácticas socioculturales” (2022, 18), estos modos de ver que se manifiestan en diferentes espacios y prácticas socioculturales conllevan particularidades propias en el contexto latinoamericano.

Desde una perspectiva latinoamericana en relación con los estudios de la cultura visual occidentales estos:

tienden a valerse de un discurso innovador y progresista que, no obstante, encuentra limitantes cuando se trata de realizar el análisis de culturas visuales no-occidentales. En el caso de los Estudios de la Cultura Visual Latinoamericana, los Estudios Visuales suelen centrarse en los contextos anglo-parlantes de su sitio de emergencia, dejando de lado una auto-crítica de sus sustratos conceptuales emanados de las teorías y prácticas del colonialismo y el eurocentrismo. (Noble 2004 citado en Jiménez del Val 2017, 8)

Es así que se presentan reflexiones respecto a la visualidad, pero desde una sensibilidad postcolonial.

En ese contexto y en el caso del presente estudio, se puede observar la confluencia entre los estudios de la cultura visual y la noción de lo cholo, cuyo abordaje puede realizarse de diferentes perspectivas, una de ellas, la colonialidad del ver y, por otro lado, las imágenes de la blanquitud. En el primer caso, describe imaginarios como “el efecto Benetton de la postmodernidad: la sublimación de la diversidad cultural a través de la

representación de sus estereotipos visuales” (Barriendos 2011, 14). En el segundo caso plantea la noción de un:

racismo identitario, promotor de la blanquitud civilizatoria, que no de la blancura étnica -es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y “culturales” alien, “ajenos” o “extranjeros”-, es constitutivo del tipo de ser humano moderno-capitalista. Sin embargo, por más “abierto” que sea, este racismo identitario-civilizatorio no deja de ser un racismo, y puede fácilmente, en situaciones de excepción, readoptar un radicalismo o fundamentalismo étnico virulento. (Echeverría 2010, 63)

Estos abordajes nos llevan a profundizar las reflexiones del complejo entramado entre los estudios visuales y la colonialidad, lo cual nos permite tener un panorama más amplio de la percepción de la noción cholo o chola en la región.

Por otro lado, una disciplina, o como su autora lo denomina “(in)disciplina”, situada en la zona andina de América Latina, que acompañará este análisis es la sociología de la imagen. Este enfoque ofrece una interpretación de la realidad que presta atención a las conexiones de lo inmediatamente vivido, para extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política (Rivera Cusicanqui 2015, 24). Esta perspectiva invita a reflexionar ofreciéndonos una mirada más propia o situada de los casos a ser analizados.

Para el presente estudio, también será importante comprender algunos conceptos clave, así como teorizaciones en relación con estos conceptos. Comenzaremos revisando las principales categorías que son: representación fotográfica y por otro lado la recepción fotográfica, de las cuales se desprenden otros conceptos asociados, que también serán analizados a continuación.

En primera instancia, para realizar un abordaje sobre la fotografía, es importante tener en cuenta el análisis que realiza Barthes quien apunta que:

La Fotografía reproduce al infinito, únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo. (Barthes 1990, 31)

Lo cual presenta una idea de que, aunque una fotografía puede ser reproducida infinitamente, lo que captura es un momento único e irrepetible, haciendo referencia, también, a la relación entre el sujeto/cuerpo con el espectador.

Sobre esta perspectiva, Hans Belting amplía mencionando que, en el ámbito fotográfico, la imagen puede interpretarse como un fragmento extraído del mundo por la cámara, pero también como el producto de una técnica aplicada al equipo fotográfico siguiendo un método determinado. Destacando que la fotografía involucra una interacción entre la imagen y el medio (2007, 263). Este análisis destaca cómo la imagen fotográfica funciona dentro de una relación dinámica donde la fotografía no solo representa una realidad externa, sino que también está involucrada la técnica y el método para producirla.

Otro elemento fundamental para la presente investigación, es la recepción. Como señala Buck-Morss, la fotografía habría democratizado la recepción de imágenes visuales al poner a disposición de una audiencia masiva, incluso, obras maestras de arte (1995, 153). Para el presente estudio, nos centraremos en la dimensión comprendida por la recepción fotográfica, constituiría como un aspecto esencial en el acto fotográfico, en ese sentido Philippe Dubois menciona que:

La foto no es sólo una *imagen* [...] no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de *toda* su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente *pragmático*. (2010, 11)

Planteado, de esta forma, una visión más integral de la fotografía, incluyendo el acto de la recepción y contemplación fotográfica como parte de esta práctica artística.

Con relación a los estudios de la recepción fotográfica, cabe destacar que, como señala Giorno: “El estatus de la imagen fija trasciende lo representado y el poder de esa representación –de ser evidencia, testigo, fantasía o registro de un observador–, porque se reactualiza en las múltiples condiciones de circulación y recepción, y en función de las diversas expectativas de quienes experimentan el acto receptivo” (2010, 23–24), esto implicaría que la fotografía se convierte en un objeto cultural dinámico, que adquiere nuevos significados en cada interacción con el espectador. La manera en que una imagen es percibida y comprendida puede variar según el contexto social, histórico y cultural.

En esa misma línea, Belting (2007, 269) profundiza en esta idea señalando que las interpretaciones de una fotografía pueden variar entre diferentes espectadores lo cual puede deberse a las diferencias en sus recuerdos o experiencias personales: “Las miradas de dos espectadores ante la misma fotografía divergen en la misma medida en que divergen los recuerdos. La mirada ‘recordante’ del espectador actual es diferente de la

mirada recordada que condujo hacia la fotografía, y en ella se cosificó” (2007, 269), según Belting, las percepciones de una imagen están influenciadas tanto por la memoria actual del espectador como por la memoria que contribuyó a la creación de la fotografía. Además, Belting observa que las imágenes fotográficas “permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas percederas. Solamente las animamos cuando nos traen de vuelta nuestros propios recuerdos” (269), esto sugiere que las fotografías cobran vida y significado a través de nuestras experiencias subjetivas.

En torno a la mirada, Schlenker precisa que “las imágenes adquieren su sentido a través de la mirada que las significa en un determinado instante de observación. Las imágenes no son solo símbolos denotativos, como los números, sino connotativas, esto es, susceptibles de interpretación” (2016, 34–35), tal noción refuerza la relación entre la mirada y la interpretación, con relación a la imagen o a la fotografía, además del carácter meramente explícito de estas. “Entonces, para descifrar las imágenes se debe analizar su “carácter mágico” evitando descifrarlas como si fueran tan solo eventos congelados en el tiempo. La movilidad que la imagen insinúa desde su superficie puede ser leída y (re)activada” (35), este planteamiento genera un contrapunto entre la propuesta de Barthes que nos refiere a la fotografía como la reproducción mecánica de lo que nunca más podrá repetirse (1990, 31). Sin embargo, si bien Barthes enfatiza en la fotografía como un testimonio de lo irrepetible, como se hace mención en la cita anterior, no excluye necesariamente la dimensión dinámica de la fotografía.

Por otro lado, en cuanto al concepto de representación, Stuart Hall señala que “los sistemas de representación son sistemas de significado por los que representamos el mundo para nosotros mismos y para los demás” (2010, 206), donde podemos destacar que se hace referencia especial a los sistemas de representación. En esta misma línea, Hall también remarca que “lo importante sobre los sistemas de representación es que no son singulares. Hay una cantidad de ellos en cualquier formación social. Son plurales. Las ideologías no operan en ideas simples; operan en cadenas discursivas, en cúmulos, en campos semánticos, en formaciones discursivas” (208), recalcando el aspecto discursivo de las representaciones y la importancia de los sistemas de representación. Otra puntualización importante de Hall es que “las prácticas de representación siempre implican posiciones desde las cuales hablamos o escribimos: son posiciones de enunciación” (350), remarcando de esta manera la importancia de considerar a las representaciones como posiciones de enunciación.

En cuanto al término representación, relacionada específicamente a la fotografía, Susan Sontag indica que:

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión. Por último, el resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes. (2006, 15)

Dándonos a entender de esta manera, cómo la representación fotográfica no solo nos presenta nuevas formas de ver el mundo, sino que también influye en nuestra comprensión ética y en la forma en que concebimos nuestra relación con las imágenes y la realidad que representan. Asimismo, Sontag también menciona que:

Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno. Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso. Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. (16)

Donde la autora sugiere que la fotografía no solo documenta la realidad, sino que también moldea y refleja nuestras percepciones, conocimientos y relaciones con el mundo moderno, ejerciendo un poderoso impacto en nuestra comprensión y experiencia del entorno que habitamos.

Para el presente estudio, también es importante indagar sobre aspectos relacionados con la representación, como la identidad y el género. Para la primera noción, recurriremos a Stuart Hall quien plantea que es necesario “pensar en la identidad como una ‘producción’ que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación, y no fuera de ella” (2010, 350). Por otro lado, Silvia Rivera Cusicanqui propone “pensar la identidad, no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir” (2018, 116). De estas dos perspectivas sobre identidad, podemos comprender que ambas invitan a repensar la identidad como un fenómeno complejo y dinámico. Por una parte, Hall remarca que la identidad se constituye dentro de la representación y por otra parte Rivera hace énfasis en la interculturalidad de la identidad, construida por el intercambio cultural.

Para abordar la conceptualización de género, recurriremos a la obra de Rita Segato, una destacada autora latinoamericana que ofrece diferentes perspectivas sobre el

tema. En uno de sus estudios, Segato señala que “la relación de género, su estructura, que no es otra hasta hoy que el orden patriarcal fundado en el principio de la historia, muestra ahora como nunca su drama y su urgencia” (2016, 20), haciendo mención a la situación contemporánea con relación al género. Por otro lado, también detalla cómo en Latinoamérica se han presentado mutaciones históricas que influyeron en la concepción de género:

A partir de esa mutación histórica de la estructura de género, al mismo tiempo que el sujeto masculino se torna modelo de lo humano y sujeto de enunciación paradigmático de la esfera pública, es decir, de todo cuanto sea dotado de politicidad, interés general y valor universal, el espacio de las mujeres, todo lo relacionado con la escena doméstica, se vacía de su politicidad y vínculos corporados de que gozaba en la vida comunal y se transforma en margen y resto de la política. El espacio doméstico adquiere así los predicados de íntimo y privado, que antes no tenía, y es a partir de esa mutación que la vida de las mujeres asume la fragilidad que le conocemos, su vulnerabilidad y letalidad se establecen y pasan a incrementarse hasta el presente. (20)

Según Segato (20), estos cambios han representado repercusiones significativas en la vida social y política de las mujeres, contribuyendo a la perpetuación de roles y estereotipos de género que aún se manifiestan en el contexto actual.

En referencia a estas mutaciones históricas, Rivera Cusicanqui las examina en relación con la violencia conyugal, observando que esta:

crece en espiral, al intensificarse las presiones aculturadoras sobre las familias, donde la autoridad y el modelo pasan a ser regidos por la imagen masculina aculturada, que reniega de lo suyo a través del desprecio por su propia compañera o madre. Se produce así un doble proceso de colonización, cultural y de género, que ha de marcar a hierro a todas las generaciones del “mestizaje colonial andino”. (2012, 227)

Reflejando de esta manera cómo cambios históricos y culturales han desencadenado un ciclo de violencia y opresión, desestabilizando estructuras culturales y de género tradicionales.

3.2. Chola y etnicidad

En la misma línea de este contexto latinoamericano y específicamente boliviano, Rivera Cusicanqui profundiza sobre algunos debates contemporáneos con relación al género y la etnicidad, apuntando que “históricamente, subyugación de las mujeres, opresión de los pueblos indígenas y discriminación a quienes exhibieran rasgos residuales de las culturas nativas, se engarzaron mutuamente en cada habitante de la nación boliviana” (2004, 2), denotando una relación de opresión de carácter colonial y patriarcal

en la construcción de la identidad nacional boliviana. La intersección de estas dinámicas tienen su origen en “una versión ‘falocéntrica’ del sujeto de la modernidad, el individuo ilustrado. Esta versión estaría inscrita en la historia de occidente y habría sido proyectada al mundo en los últimos siglos, a través de multiformes procesos de hegemonía política, militar y cultural” (2), lo que hace referencia a una concepción de la identidad y el sujeto basada en una estructura de poder que privilegia lo masculino y lo racional, subordinando y marginando otras identidades y formas de conocimiento, influyendo en varios ámbitos, como la política, la cultura y el conocimiento, desplazando o silenciando otras perspectivas y formas de ser.

Todo esto ha acarreado, entre muchas otras consecuencias, lo que Rivera denomina “caleidoscópicas y múltiples etnicidades” a raíz de un acorralamiento para que la población olvide sus propios referentes culturales, e internalizando un colonialismo con consecuencias étnicas y genéricas que lleva a utilizar elementos occidentales para ciertas ocasiones o nativas en otras, estas versatilidades pueden en la etnicidad ser concebidas como múltiples y situacionales (1991, 3), lo cual nos permite referirnos a la chola boliviana.

Existen muchas referencias en cuanto al origen del vocablo “cholo/a”, sin embargo, según la literatura de data reciente se estima que se ha llegado a un aproximado consenso sobre el término:

este se usaba en la península ibérica y que proviene primigeniamente del “chulo”: individuo del populacho español cuyo oficio principal lo desempeñaba como ayudante de los toreros. Su mujer, la “chula”, se distinguía por ser “muy donairoso en su porte y atrevida en las palabras”, además de que se vestía con una falda larga y plisada, con una blusa vivamente decorada y con un chal bordado, según informa alguna versión del diccionario de la Real Academia Española, datos que en última instancia nos muestran no sólo la fuente del término sino también el origen de la conocida chola andina caracterizada por la vestimenta descrita. Más allá de las múltiples especulaciones existentes éste parece ser el auténtico punto de partida del uso de la palabra cholo, y dicho término se extendió para exteriorizar peyorativamente y a modo de burla el desprecio que muchos españoles “puros” sentían hacia los “no puros”, pero particularmente hacia los indios castellanohablantes y vestidos a la europea. (Rodríguez García 2010b, 280)

Si bien Rodríguez García reconoce esta aparente convergencia respecto a la expresión cholo o chola, también reconoce que es importante referirse a las otras teorías que sostienen diferentes orígenes respecto a esta expresión. Entre las diferentes investigaciones surgen algunas que relacionan el término cholo con perro, Rodríguez García las explica de la siguiente manera:

Esto proviene de diversas fuentes. Por ejemplo en el diccionario de la lengua aymara de Ludovico Bertonio, escrito a principios del siglo XVII, se encuentra que la palabra *chhulu*, al igual que *huayqui*, significa mestizo, sirviendo también para designar a *anocara*: perro (en Peredo 2001: 4). Por otro lado el historiador peruano José Antonio del Busto Duthurburu, en su libro *La Pacificación del Perú*, sugiere que se decía *cholos* a los hijos de negros e indios, y que tal vocablo sería oriundo de las Islas de Barlovento – nombre genérico dado a una parte de las Pequeñas Antillas–, lugar donde la palabra significaba igualmente perro (en Paredes Candía 1992: 43). Un dato adicional al respecto es que una de estas islas que forman parte del archipiélago que separa el mar Caribe del océano Atlántico se llama Isla Perro. En una dirección similar el investigador peruano José Varallanos (en Espinosa 2003: 32) se basa en afirmaciones del antropólogo cubano Fernando Ortiz para aseverar que *chulo* habría sido perro entre los indios de Nicaragua, término que, supuestamente, aún sigue usándose en Cuba. Ortiz sugiere a la vez que el término podría tener origen africano pues quizá proviene de *xulo* o *sulo* que los negros *mandingas* usaban para designar a los perros. Incluso el *chulo* español probablemente viene del apelativo que los negros *matarifes* daban a los canes que ayudaban al encierro de los toros en Sevilla, de ahí que los *mozos* del *matadero* y de la plaza fueran llamados *chulos*, siempre según Ortiz. Por todo lo dicho José Varallanos (en esta ocasión citado por Peredo 2001:4) sostiene que las palabras *perro* y *cholo* eran sinónimas. (2010b, 280)

Esta disertación nos refleja un gran circuito etimológico, sin embargo, la indagación respecto al término *cholo*, no concluye ahí, aún se presentan más atribuciones en torno a este término, algunas de las cuales pueden ser puntualizadas de la siguiente manera:

1) Juan Benjamín Dávalos, filólogo, indica que *cholo* ha nacido de *chullo*, palabra que significa gorro de lana, cuando los conquistadores, por sarcasmo o por falta de algún apodo genérico que aplicar a sus vencidos, los llamaron por el distintivo de la prenda que usaban en la cabeza (en *ibid.*: 6.). 2) El antropólogo peruano Jorge Muelle sostiene que este vocablo es de origen mochica, una cultura preincaica, y que habría sido usado en el temprano período colonial para denominar a los indios que hacían servicio doméstico en las casas de los españoles (en Quijano 1980: 57). 3) Pedro Cisneros en un ensayo titulado *Los cholos y sus antepasados* (1985), afirma que la susodicha palabra es oriunda de Indostán, región en la que floreció la nación Chola, reino del sur de la India que tuvo su apogeo entre los siglos IX y XIII. Por último Barragán (1992a: 90) señala, sin excluir otras posibilidades, que el vocablo podría derivar de “*capichola*”, nombre de una tela utilizada en la vestimenta femenina del siglo XVIII, aunque el término *cholo* se utilizaba probablemente desde la segunda mitad del siglo XVI. (Rodríguez García 2010b, 281)

Como Rodríguez García menciona en la cita anterior, son un sinfín de posibles orígenes, significados y usos, del vocablo *cholo*, los cuales se caracterizan por ser muy dispares e increíbles.

Con relación al uso del término, desde una noción tradicional, en “Bolivia, se conoce como ‘*cholo*’, ‘*chola*’ o ‘*cholita*’ a toda aquella persona que posee una identidad visible –mucho más si es mujer– que la presenta ante los demás como una mezcla racial/cultural de rasgos indígenas, hispánicos y occidentales” (Sánchez Patzy 2014, 8).

En esta figuración podemos identificar que además del término cholo o chola se presenta la denominación cholita.

En cuanto a este último término, Rodríguez García nos recuerda que “el término cholo, usado en masculino, puede ser peyorativo, pero el femenino chola, y más todavía el diminutivo cholita, es a veces neutro e, incluso, en el último caso, tiene una connotación afectiva para subrayar una cercanía o una intimidad cariñosa” (2010a, 46), dependiendo siempre del contexto en el que este denominativo sea aplicado.

Por otro lado, Sanches Patzi, en torno al denominativo cholo/a, señala que estos términos son adjetivos que, específicamente en el contexto boliviano, se usan estos para:

referirse a aquellos que, fenotípica y culturalmente provienen del mundo indígena, pero que se encuentran en proceso de ascenso social y que ostentan los emblemas de su ascensión: vestimenta, accesorios del atuendo, consumos suntuarios, automóviles, casas y edificios ostentosos, que terminan marcando de manera extravagante las ciudades bolivianas. Pero también con el término se señalan, popularmente, las transformaciones psicológicas de estas personas: arribismo, envidia, codicia, oportunismo, consumismo, falta de escrúpulos, etc. (Sánchez Patzy 2014, 8)

Puede observarse que muchos de estos adjetivos tienen una connotación exclusivamente negativa, por lo cual pueden ser asociados de forma peyorativa o despectiva al conjunto de población de origen indígena en general, encasillándolas en figuras estereotípicas, en base a su apariencia, como referiría Rivera Cusicanqui, “mentalidades arcaicas que continúan estableciendo fronteras de exclusión étnica de modo más eficaz que muchas políticas estatales, al prolongar la discriminación, el racismo hacia todo lo que sea o parezca indígena y la autodesvalorización internalizada” (1991, 5), perpetuando los ciclos de exclusión y discriminación.

En tal efecto, estos fenómenos continúan reproduciéndose en la vida cotidiana, en una dinámica de intercambios de insultos y estigmatización cultural, con relación a una variada gradación caleidoscópica de colores de piel, emblemas y comportamientos, que René Zabaleta describe como sociedad abigarrada (4). Completando la reflexión de Rivera Cusicanqui, “ser indio/a, cholo/a, birlocha, chota, o misti en la Bolivia de hoy significa, a la vez, una marca étnica y una marca de clase, y se encuadra en una sociabilidad pública dominada por un mundo mestizo/criollo masculino que les impone a su vez un sello de desprecio, manipulación y negación” (4). Estas marcas están ligadas a las dinámicas de poder en Bolivia, reforzada por un sistema de exclusión y manipulación hacia quienes no se ajustan a lo estándar.

No obstante, en la actualidad, también se observa un notable aumento de la visibilidad de la chola boliviana en entornos poco habituales. Este fenómeno es particularmente significativo puesto que, como señala Vilchis Esquivel “cruzaron los bordes de los recursos hipermediales para la divulgación de su causa y sus hazañas” (2023, 131). Esta expansión en la representación de la chola boliviana, manifestado en diferentes formatos y medios comunicacionales, señala una llamativa transformación en la percepción de estas identidades.

3.3. *Skateboarding*

Finalmente, un elemento fundamental es la práctica denominada *skateboarding*, cuyo origen se registra en Estados Unidos y comprende un imaginario sociocultural difundido al resto de países mediante diferentes canales como la prensa escrita, la radio, la televisión, entre otros. Los términos técnicos, estilos y espacios son referidos en inglés, como: *lip, flip, kickflip, hellflip, backflip, hardflip, grab, boneless, slide, backside, frontside, nose, tail, regular, goofy*, etc. En cuanto a estilos y/o lugares se conocen como: *bowl, half-pipe, old school, ramp, streetstyle, slalom, spot, skatepark, freestyle, downhill o longboard, mini cruiser*, etc. (Márquez y Díez García 2015, 137).

El *skate*, otra forma de denominar a esta práctica, nace en California en los años 50 (137) en un proceso de ruptura en preceptos sociales como el trabajo, la ética del esfuerzo, la vocación y la religión por el surgimiento de estilos de vida hedonistas y consumistas en las que prevalecía el placer y el juego (Bell 1976 citado en Márquez y Díez García 2015, 137).

El *skateboarding* o *skate* consiste en el uso de una tabla con ruedas la cual es conocida con el nombre de *skate*, en inglés, y monopatín, en español, con el objetivo de poder deslizarse por el asfalto realizando diferentes piruetas utilizando además elementos del mobiliario urbano como bancos, bordillos, escalones, barandas, etc. Esta práctica está relacionada con el *surfing* puesto que en la zona de la costa oeste de Estados Unidos se la desarrolló como alternativa a la tabla de *surf* para poder ser practicado en tierra cuando por malas condiciones temporales no podían usar las tablas de *surf*. Originalmente llevaba el nombre de *sidewalk surfing* o “surf de las aceras” y era practicado sin zapatos o de rodillas imitando la práctica del *surfing* (137).

La práctica del *skate* es relacionada con una actitud rebelde que desafía de forma simbólica estatutos adultos e institucionales relacionadas con la gestión del espacio público. Por otro lado, es asociada a una serie de creencias, valores, comportamientos,

que la encasillan como una subcultura (140). Estas subculturas entendidas como “grupos de personas que tienen algo en común y que comparten unos mismos problemas, intereses y prácticas que los distinguen de manera significativa de los miembros de otros grupos sociales” (Sarah Thornton 1997 citado en Márquez y Díez García 2015, 140).

Los rasgos principales que une a la comunidad *skate* son sus lugares de confluencia como los *skateparks* o calles con ciertas características para su práctica. Con relación a su cotidianidad los denominados *skaters*, que realizan esta práctica, se caracterizan por ser relajados, competitivos y perseverantes. Conviven de forma divertida evitando conflictos. Su relación es de compañerismo y apoyo mutuo. No reconocen distinciones de clases sociales y se los identifica por el manejo de su tabla o *skate*. En cuanto a aspectos relacionados a la comunicación, le interesa principalmente la música como el rap. Y con relación al marketing, la industria está muy desarrollada con diferentes marcas de ropa, accesorios, zapatillas, y música (Ortiz Esaine 2016, 128–29).

Además de la vestimenta y la música, otras expresiones que los distingue son el saludo y su vocabulario:

“skate or die” (un aforismo dentro de la subcultura skate cuyo significado es que nunca te canses de intentarlo, incluso aunque mueras en el intento), “skate & destroy” (una frase que se difundió y popularizó a principios de los años 80 y que simboliza la naturaleza subversiva del skate y su búsqueda continua de espacios y mobiliario urbano para la creación de nuevos trucos), “skate is not a crime” (un eslogan dentro de la subcultura skate que se refiere a la defensa de esta práctica frente a aquellas instituciones y legislaciones que la prohíben y condenan), “Sk8” (abreviatura de skate), “pro” (abreviatura de skater profesional). (Márquez y Díez García 2015, 140–41)

Un vocablo que representa los rasgos de la comunidad, donde se puede destacar la perseverancia y competitividad por superar sus límites y la actitud rebelde con la que se les asocia en el espacio público.

Toda esta serie de elementos mencionados, en esencia, componen el estilo de los *skaters*, para cuya manifestación recurren a actos performativos o puestas en escena, que destaquen sus características únicas (141), en el entendido de que, en toda identidad es crucial su exhibición o comunicación para hacerse real, lo cual implica tanto una gestión individual como colectiva del despliegue identitario (Reguillo 2000 citado en Márquez y Díez García 2015, 141).

Esto da paso al surgimiento de la comunidad *skate* definida como subcultura, compuesta por objetos simbólicos como el vestuario, la apariencia, el lenguaje -verbal y corporal-, las formas de interacción, la música, los tatuajes, etc., marcando las diferencias

con otras manifestaciones subculturales con las que se relacionan como los *punks*, los raperos, *rockers*, etc. (Márquez y Díez García 2015, 142)

4. Aproximaciones a las representaciones, recepciones y fotografías

Paralelamente a la popularización de estas prácticas se ha dado una creciente atención a la representación visual de identidades marginadas, como lo señala Alma Barbosa: “en los últimos años no han faltado esfuerzos que contribuyen a visibilizar la praxis discriminatoria hacia la población indígena, como ejemplifican los estudios académicos, organizaciones civiles e institucionales y corrientes de opinión pública” (2021, 204), entre las cuales se pueden destacar especialmente aquellas relacionadas con las mujeres indígenas, es así que, nos encontramos con trabajos como el de Ana Laura Elbirt, “Musas de pollera: Metáforas de la identidad en las imágenes de la fotógrafa boliviana Wara Vargas Lara” (2022), que profundiza en elementos como la fotografía y lo que denomina “las figuras de la identidad chola”.

Así también, un estudio importante es el de “Las cholitas escaladoras y sus relaciones con el universo hipermedial” de Luz del Carmen Vilchis Esquivel, en la cual se aborda el “impacto hipermedial con el importante logro del documental ‘Cholitas’” (2023, 131) analizando cómo cinco mujeres de origen boliviano atravesaron fronteras no solamente físicas sino hipermediales. También, sobre las cholitas escaladoras, se cuenta con una investigación reciente titulada “Mujeres aymara escalando en los andes: ¿cómo enfrentan la doble discriminación?” (Terán Montiel 2023), la cual proporciona una visión más integral en torno a la vida, los desafíos y los logros de las cholitas escaladoras destacando su labor y su resistencia en un contexto de discriminación y desigualdad.

Por otro lado, en el caso de las cholitas luchadoras, al haberse constituido con muchos años de anticipación, puede encontrarse mayor cantidad de estudios, un ejemplo es “Chola in a choke hold: gender, globalization, and authenticity in bolivian lucha libre” (“Chola asfixiada: género, globalización y autenticidad en la lucha libre boliviana”), (Haynes 2013), que llega a profundizar sobre la compleja relación entre género, globalización y autenticidad en esta práctica, ofreciendo nuevas perspectivas y reflexiones. Otro trabajo de investigación titula, “Cholitas luchadoras del siglo XXI” (Caballero Galvez 2015), que aborda el papel de las cholitas en la lucha libre y la sociedad boliviana, planteando la hipótesis de la “masculinidad femenina” así como la consolidación de la identidad chola en la sociedad. Asimismo, “Las Cholas de Bolivia: The Uphill Battle Against Racism, Sexism and Commodification in Contemporary

Bolivia” (“Las Cholas de Bolivia: la ardua batalla contra el racismo, el sexismo y la mercantilización en la Bolivia contemporánea”), (McDonough 2019) también aborda el caso de las cholitas luchadoras, destacando el avance en términos de movilidad ascendente, empoderamiento económico, participación política y la reivindicación estratégica de su identidad en el área de la industria turística.

Por otro lado, nos encontramos con estudios históricos que abordan la representación fotográfica en torno a la pollera, como el titulado “Realidades solapadas: la transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña” cuya noción central “confronta [...] la idea de que la chola o mujer de pollera en la ciudad de La Paz es un ente esencial estático, reflejada en su indumentaria emblemática” (Cárdenas Plaza, Espinoza Mendoza, y Salazar Cachi 2015, 5). Esta concepción es confrontada pues, por más que la chola está consagrada como un símbolo, en ese estudio se demuestra la dinámica identitaria en 115 años de fotografía de la chola paceña.

En cuanto a estudios académicos respecto a las denominadas cholitas *skaters*, y en específico del colectivo Imilla *Skate*, no se presentan investigaciones que aborden las representaciones fotográficas publicadas en medios digitales o sobre la recepción de estas representaciones por parte de las propias integrantes del colectivo. Lo que sí se puede constatar, es una amplia cantidad de artículos o notas de prensa, sumando un aproximado de 14 artículos, entre internacionales y nacionales, sobre el colectivo Imilla *Skate*; un aproximado de cinco videodocumentales; dos entrevistas en podcasts; dos reportajes fotográficos; aproximadamente 390 registros fotográficos, 280 registros videográficos, publicados en diferentes sitios digitales hasta el mes de junio del 2024, así como 153 resultados en la búsqueda de internet, 21 resultados en la búsqueda en el segmento de noticias de Google, que presentan como tema central a las cholitas *skaters* y al colectivo Imilla *Skate*.

Por otro lado, en la literatura académica revisada se puede observar la presencia de una vasta indagación respecto a las prácticas predecesoras, como la lucha libre y el escalado de montañas, sin embargo, con relación al *skateboarding*, si bien se ha avanzado en el reconocimiento de esta práctica, se presenta la necesidad de profundizar en el análisis respecto a sus representaciones.

Por tanto, el presente trabajo estará enmarcado dentro de los estudios visuales y se centrará principalmente en la representación y la recepción fotográfica. Considerando que los estudios visuales, como disciplina, conciben que “las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y

consumieron” (Guash 2004 citado en Chicangana-Bayona, Pérez, y Rodríguez Sierra 2019, 177). Esto abarca tanto los procesos de producción como los de recepción, contenidos en el planteamiento del problema de la presente investigación.

5. Entre narrativas, estudios y mingas

El abordaje de la cultura visual es amplio y diverso, así como las metodologías a las que se puede recurrir que, como señala Rose, son “filosófica, teórica y conceptualmente diversas” (2019, 71). Es por ello que, para conocer de qué manera se manifiestan la representación y la recepción fotográfica de las cholitas *skaters* que practican *skateboarding* con polleras, con relación a publicaciones realizadas en medios digitales entre los años 2019 y 2023, tomando como caso al colectivo Imilla *Skate*, se trabajó con un enfoque cualitativo, en el entendido que este nos permite comprender aspectos sociales y humanos de una manera más profunda, indagando en las complejidades de los contextos y elementos particulares que constituyen al objeto de estudio.

La investigación se enfoca en el colectivo Imilla *Skate* de la ciudad de Cochabamba, Bolivia, debido a su rol destacado como pionero o en la incorporación del uso de polleras en el *skateboarding*, tanto a nivel nacional e internacional, estableciendo una tendencia y captando el interés de diversas audiencias en relación con el deporte y a la cultura.

En cuanto a la definición del marco temporal, se tomaron en cuenta las publicaciones en medios digitales desde la fundación del colectivo Imilla *Skate*, el 2019, hasta la gestión 2023. Permitiendo la selección entre una variedad de materiales cuya producción ya ha sido concluida, facilitando el análisis y la elección del corpus a ser estudiado.

A continuación, desglosaremos cada uno de los objetivos específicos, detallando las metodologías seleccionadas y las respectivas precisiones desarrolladas para su consecución y cumplimiento.

Inicialmente, se realizó un análisis respecto a las representaciones fotográficas del colectivo Imilla *Skate*, publicadas en los medios digitales entre los años 2019 y 2023, a partir de un análisis semiótico y narrativo, partiendo de la selección de un corpus (Anexo 3), para posteriormente realizar el fichaje fotográfico (Anexo 4), el análisis de las fotografías y finalmente la escritura de las conclusiones. Como sustento teórico se

recurrió al planteado por Barthes en su obra “La cámara lúcida” (1990) y Derrida con “La verdad en pintura” (2005).

En el caso de Barthes, este reflexiona sobre los rasgos fundamentales de la fotografía (1990, 38), señalando principalmente la dualidad *studium* y *punctum*. En cuanto al primero, refiere que:

es el *studium* [...] la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. (68)

Donde se puede resaltar las connotaciones culturales y políticas como aspectos principales que comprende el *studium*, pero, como recalca el autor, desde una perspectiva o interés general.

En segunda instancia, tenemos el *punctum*, que en palabras de Barthes es el “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (65). Una especie de marca o detalle (89), en ciertas fotografías, que provoca sensaciones como incisiones o punzaciones (95), vibraciones, estremecimientos (96), y que se caracteriza por ser casual, no planificada por la fotógrafa o el fotógrafo, sino un elemento al azar.

Por su parte Derrida plantea reflexiones respecto al *ergon* y al *páreigon*, apuntando que el “*páreigon* (por ejemplo, el marco) no está ni en la obra (*ergon*), ni fuera de ella” (2005, 13), constituyéndose el *ergon* como la obra o el núcleo central y el *páreigon* como aquello que rodea, enmarca o acompaña al *ergon*. Sin embargo, el autor también sostiene que esta distinción no es tan clara o limitada, remarcando que el *páreigon* no solo se trata de un accesorio externo, sino que participa en la constitución de la misma obra, “afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro” (65), de esta manera el *páreigon* se constituye en un aspecto importante para comprender elementos clave de la obra como su identidad y significado, sin dejar de lado que, “*páreigon* significa también lo excepcional, lo insólito, lo extraordinario” (68), aludiendo al carácter desestabilizador del *páreigon*. Estas reflexiones destacan la importancia de tomar en cuenta las influencias de los márgenes o marcos al momento de analizar las obras o las fotografías, puesto que

aspectos considerados como periféricos o relegados a un segundo plano, muchas veces son cruciales para una comprensión más rica de los elementos analizados.

Para cumplir con el segundo objetivo específico, se realizó un estudio de recepción fotográfica sobre las representaciones del colectivo Imilla *Skate* estudiadas con las integrantes de propio colectivo, a través de un enfoque etnometodológico, que de acuerdo con James Lull este elemento puede definirse como “un desafío interpretativo para el cual el investigador utiliza observaciones y entrevistas en profundidad para asir el significado de la comunicación mediante el análisis de las percepciones, los supuestos compartidos y las actividades de los actores sociales bajo escrutinio” (Lull 1990 citado en Rose 2019, 422). Entre las técnicas aplicadas se encuentran la recolección de historias de vida, entrevistas, elicitaciones fotográficas grupales, grupos focales, así como una minga visual (Schlenker 2016, 35). En relación a las elicitaciones fotográficas o foto-elicitaciones, se toma como base el concepto de Douglas Harper, quién menciona que esta “está basada en la simple idea de introducir una fotografía dentro de una entrevista de investigación” (Harper 2002 citado en Rose 2019, 490), en la presente investigación, las entrevistas realizadas se desarrollaron de manera grupal y se estructuraron con el objetivo de fomentar un diálogo más enriquecedor con las participantes.

En relación con la minga visual, originalmente, esta fue concebida como un proyecto interdisciplinar. Consiste en expandir sobre una superficie plana una serie de fotografías para que posteriormente, entre las y los participantes acuerden la selección de dos o tres fotografías para poder analizarlas. Esta práctica tiene como inspiración una práctica andina denominada minga (Schlenker 2016, 35). Sin embargo, esta técnica fue adaptada para incluir las voces de las protagonistas de las fotografías, quienes interpretan y hacen intervenciones sobre sus propias representaciones visuales, y por esta característica se la denomina minga visual participativa, puesto que enfatiza en la participación de las protagonistas tanto en la selección y el análisis de las fotografías. Esta actividad se desarrolló durante una jornada, posterior a la realización de una elicitación fotográfica. Todo el conjunto de actividades se enmarcaron dentro un taller colaborativo de cuya planificación participó el propio colectivo Imilla *Skate*; posteriormente se desarrolló la interpretación o sistematización del material, así como de la escritura de las conclusiones.

Para la selección de las fotografías, objeto del presente estudio, se consideraron criterios específicos: las imágenes seleccionadas debían ser exclusivamente fotografías, excluyendo videos, tenían que haber sido publicadas en medios digitales, tanto nacionales

como internacionales, entre los años 2019 al 2023. Además, tener como protagonistas al colectivo Imilla *Skate* y estas podían ser capturadas tanto por fotógrafos varones como fotógrafas mujeres. En el proceso de selección, también se tomó en cuenta la reflexión de Barthes sobre ciertas características de las fotografías que apelan a la emocionalidad del espectador y que clasifica como *punctum*, ese efecto punzante que generan la fotografías y provoca un efecto emocional (2009, 63-64), de acuerdo a este elemento las fotografías seleccionadas también fueron elegidas con base en una observación subjetiva, obteniendo como resultado un corpus de 15 fotografías (Anexo 3).

Por otro lado, Barthes señala que “[g]racias a la marca de algo la foto deja de ser cualquiera” (96). En la presente investigación se consideraron diferentes elementos divididos en segmentos los cuales agrupan criterios que permiten un estudio más profundo de las imágenes. En primera instancia se consideraron aspectos generales de las fotografías como, el título, la autora o el autor de la fotografía, la ubicación, el medio de publicación digital, así como una breve descripción; posteriormente se abordaron aspectos técnicos y estéticos, como la resolución y calidad, la composición, la iluminación, el ángulo y la perspectiva, la edición y el postprocesamiento; en un siguiente segmento se trató el *studium* y *punctum*; a continuación el *ergon* y *párreron*; personajes y acciones fue otro de los segmentos compuesto por las y los personajes principales, las acciones o actividades representadas, y las relaciones entre personajes; otro aspecto importante estuvo constituido por el género, mediante la representación del género femenino, el posicionamiento y perspectiva, así como los elementos de identidad de género; para finalmente revisar aspectos culturales por medio del contexto cultural, los símbolos presentes y las referencias culturales específicas.

Así también, un enfoque fundamental en la presente investigación fue la sociología de la imagen, la cual “considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención; se dirige a la totalidad del mundo visual, desde la publicidad, la fotografía de prensa, el archivo de imágenes, el arte pictórico, el dibujo y el textil” (Rivera Cusicanqui 2015, 21–22), habiendo trazado una perspectiva propia, local y próxima a las experiencias del colectivo Imilla *Skate*, enfocada en el ámbito visual.

Capítulo segundo

Representaciones del *skateboarding* con polleras

1. Los colectivos de cholitas *skaters*: Imilla Skate

El *skateboarding* ha estado presente en Bolivia durante aproximadamente dos décadas, lo que refleja el crecimiento y la popularidad de este deporte en el país. Sin embargo, en la ciudad de Cochabamba, no destacaban modelos femeninos a las cuales, mujeres más jóvenes puedan seguir o inspirarse (Dörr 2022, párr. 7). Esto es reflejado por *Don't Skate Here* (No patinar aquí) un film sobre el *skateboarding* en Bolivia, producido el año 2019 en Oruro, Sucre, Cochabamba, La Paz y El Alto (ver Anexo 5).

El 7 de abril de 2019 en la ciudad de Cochabamba (ver Anexo 6), nace la agrupación Imilla Skate, fecha en la que también realizaron su primer evento como organización o *team*, como ellas mismas denominan a su agrupación. Este evento fundacional se desarrolló con el objetivo de incentivar en niñas, niños, y mujeres la práctica del *skateboarding* (Imilla Skate 2024, párr. 1).

El 2020, durante la pandemia por coronavirus, el colectivo realiza la grabación de un video en homenaje al aniversario cívico de Cochabamba, el cual recibió mucho apoyo, pero también críticas. En una búsqueda de identidad grupal, el colectivo había decidido “tomar el ejemplo e inspiración” de sus madres, tías y abuelas cholitas, y participar del video con los atuendos de cholas o cholitas (Elinor Buitrago y María Belén Fajardo Fernández, 2024, entrevista personal).

Desde entonces, el colectivo adopta esta vestimenta y se consolida la idea de la práctica del *skateboarding* con polleras en Bolivia, como una inspiración familiar, histórica contemplando la cosmovisión quechua y aymara y su origen identitario (Imilla Skate 2024, párr. 1).

En la actualidad el colectivo se dedica a realizar diferentes actividades de índole social, en espacios que albergan a familias, niños, en situación de vulnerabilidad, así como también en unidades educativas (2).

El principal objetivo que persigue la agrupación es, la promoción de los valores de la práctica del *skateboarding*, “tú te caes, y te duele, pero tú también tienes el poder de levantarte y superar tus caídas”, además de socializar la práctica del deporte. Así también realizan la recaudación de fondos para apoyar a los refugios donde intervienen, “hasta que la familia logre salir adelante por sí misma” (3).

El nombre del colectivo, *imilla*, proviene de los idiomas aimara y quechua y significa “mujer joven”. En quechua, también ha adquirido el significado de “criada” (Lara 1991, 82), reflejando el impacto del sistema colonial en América Latina, donde las mujeres jóvenes realizaban trabajos de servidumbre doméstica.

La agrupación presenta una variación en el número de integrantes, que oscila entre 8 y 9 participantes (Elinor Buitrago y María Belén Fajardo Fernandez, 2024, entrevista personal). Ser parte del colectivo implica compromiso con las prácticas semanales, para participar de competencias, así como también compartir los mismos principios de reivindicación de las tradiciones (Dörr 2022, párr. 10). Otro elemento importante a mencionar es que las integrantes del colectivo no portan todos los días la vestimenta de la chola o cholitas, sino que lo usan únicamente para presentaciones como una especie de manifiesto (Daniela Santiváñez 2022 citado en Dörr 2022, párr. 11).

Actualmente el colectivo está compuesto por ocho integrantes femeninas, Mirian Estefanny Morales, Huara Medina, Deysi Tacuri, Elinor Buitrago, Brenda Mamani, Susan Meza, María Belen Fajardo y Fabiola Gonzales; cuyas edades oscilan entre los 24 a 32 años. Entre sus ocupaciones están el estudio y/o el trabajo, así como también la maternidad. En el Anexo 7 se puede apreciar una semblanza de cada integrante, mediante historias de vida sobre cada una de ellas.

En el año 2020, en la ciudad de La Paz surgió un nuevo colectivo de cholas o cholitas *skaters* llamado Warmis Sobre Ruedas, caracterizado por la vestimenta de sus integrantes, quienes adoptan la indumentaria tradicional paceña no solo como un símbolo de revalorización cultural, sino también porque, algunas de ellas, son mujeres de pollera en su vida cotidiana (Machicado 2022, párr. 7).

Ambos colectivos, cuentan con una amplia audiencia en redes sociales. En el caso del colectivo *Imilla Skate* de Cochabamba, posee 10000 seguidores en su página de Facebook creada el 10 de abril del 2020, 112000 seguidores en Instagram y 60000 en TikTok. En cuanto a Warmi Sobre Ruedas, cuenta con 1900 seguidores en su página de Facebook creada el 25 de agosto del 2021, 2700 seguidores en Instagram y 10000 en TikTok.

2. Representaciones fotográficas: colectivo *Imilla Skate*

2.1. Análisis semiótico de las representaciones fotográficas

De acuerdo al análisis realizado, la pollera se establece como un símbolo recurrente en la todas las fotografías. Su presencia se observa como un elemento constante

en todas las fotografías analizadas, a diferencia de otros objetos como el *skateboard* del cual se puede prescindir en algunas fotografías. La presencia de la pollera refleja una variedad de modelos, así como modificaciones sobre su presentación. Estas modificaciones en la forma de la pollera pueden incluir cambios en los colores, los materiales, los detalles decorativos o la manera en que es usada.



Figura 1. Deysi Tacuri Lopez (2021)
Fotografía de Luisa Dörr.



Figura 2. Sin título (2022)
Fotografía de Mateo Caballero.

Desde la perspectiva de los estudios visuales, la pollera se configuraría en un signo dentro de un marco cultural (Brea 2005), permitiéndonos rastrear entrecruces y modos de ver conformados por sistemas de significado en espacios y prácticas socioculturales (Dorotinsky Alperstein y Lozano 2022). Es así que la elección de la pollera como elemento constante en las imágenes no sería arbitraria, sino que responde a una construcción simbólica que conecta el presente con la historia de la identidad chola en Bolivia. En este sentido, el colectivo establece una conexión entre la pollera y la historia destacando su significado identitario al afirmar: “es el reflejo de nuestra identidad. Es un reflejo de lucha. No solo de nosotras, como *skaters*, sino de nuestras madres. De la lucha que estamos (continuando) desde generaciones pasadas” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica), planteando la trascendencia de su dimensión estética hacia un símbolo de reivindicación.

En diálogo con la sociología de la imagen (2015) y un otro mundo ch’ixi posible (2018), que plantea Rivera Cusicanqui, la pollera se torna en un componente que permite conectar la mirada contemporánea con las experiencias de resistencia histórica de las mujeres indígenas y mestizas. Configurándose en un símbolo de cómo las identidades se

tejen a través de intercambios culturales (2018, 116) y resistencias a la homogenización cultural, tal y como lo ha señalado mencionando que:

La asamblea indígena, los ponchos, whipalás y polleras, la organización colectiva y las redes de parentesco y vecindad marcaron las líneas de solidaridad e identificación simbólica de la población en rebelión, haciendo estallar en pedazos el espejo homogéneo de la modernidad masculina, eurocéntrica y cristiana que había intentado imponerse hegemónicamente sobre el imaginario colectivo de la nación. Asimismo, la prosa del *miserabilismo* se da la vuelta mostrando la riqueza simbólica y productiva de las y los oprimidos, con su exuberante producción de conocimientos agroecológicos, comidas comunitarias y armas de lucha indígenas. De esta manera las multitudes anhelan recuperar su condición de sujetas de la historia y dan por tierra con el destino de anonimato colectivo que el estado y los poderosos quieren para ellas. (2015, 171–72)

En ese contexto la pollera se torna en un punto de intersecciones, entre lo individual, lo colectivo, la memoria histórica y las dinámicas contemporáneas. Es así que la pollera podría ser interpretada como un vehículo simbólico que transporta la resistencia de las mujeres indígenas y mestizas, arribando en una afirmación visual de identidad.

Vestir la pollera en un contexto urbano y contemporáneo como el *skateboarding*, además reclama un espacio en la cultura urbana donde se estarían reconfigurando narrativas visuales y culturales sobre lo que significa ser *skater* o ser chola/cholita en el siglo XXI. Según Sontag, las fotografías no solo capturan momentos, sino que también nos enseñan un “nuevo código visual”, es decir, nos muestran nuevas formas de ver y entender lo que nos rodea (2006, 16), en ese sentido la pollera se convierte en un símbolo que continúa resignificando narrativas vinculadas a la identidad, género y cultura. En palabras de Buitrago, integrante del colectivo Imilla *Skate*:

creo que nosotras hemos contribuido a cambiar esa percepción, porque el *skateboarding* suele verse como algo muy americano. En general, se asocia con la cultura estadounidense, especialmente entre los *skaters* más antiguos, quienes tienden a querer imitar el *skate* tal y como fue en su origen, quieren replicar ese estilo. Pero lo más hermoso de lo que hacemos es que “bolivianizamos” el *skateboarding*. Lo adaptamos a nuestra cultura, lo hacemos nuestro, lo reinterpretamos a nuestra manera y según nuestra propia visión. (2024, elicitación fotográfica)

Esta reflexión refuerza cómo el colectivo Imilla *Skate* utiliza la pollera como herramienta para construir una identidad situada propia dentro del *skateboarding*.

Las trenzas, por otro lado, son otros elementos simbólicos que también tienen presencia en todas las fotografías analizadas. Este peinado es presentado de dos maneras por parte de las integrantes del colectivo Imilla *Skate*, de forma básica, que consiste en dos trenzas simples que inician en el sector de la nuca; y la otra forma, peinada de un

modo más elaborado, siguiendo una técnica que consiste en iniciar la trenza lo más arriba posible de la cabeza, añadiendo sucesivamente nuevos mechones a modo que se avanza, dando un efecto más estilizado al peinado. La primera forma de llevar la trenza es utilizada tradicionalmente por las cholos o cholitas en general. La segunda, es utilizada en bailes folklóricos contemporáneos por mujeres que visten el traje de chola o cholita solo para esas ocasiones y no en su cotidianidad. Podría interpretarse que la trenza estilizada, es una forma de diferenciarse de las cholos o cholitas que visten cotidianamente la pollera, manteniendo una distancia simbólica con respecto a la figura tradicional de la chola.

Esta distancia, sin embargo, no implicaría una ruptura con la tradición, sino una adaptación que permite a las integrantes del colectivo *Imilla Skate* navegar entre diferentes esferas culturales: la cotidiana y la performativa.



Figura 3. La patinadora Luisa Zurita, de 32 años, viste la pollera tradicional de su abuela (2022)

Fotografía de Luisa Dörr.



Figura 4. Imilla Skate ha adaptado la pollera para poder patinar y crear hazañas en el aire (2022)

Fotografía de Mateo Caballero.

Profundizando en la “colonialidad del ver” (Barriando, 2011) y el “racismo identitario” (Echeverría 2010) como formas en que las identidades indígenas y mestizas han sido históricamente representadas desde una perspectiva colonial y eurocéntrica, las trenzas pueden ser vistas como un elemento visual que desafía estas representaciones hegemónicas. Al utilizar las trenzas de manera que conecta con la tradición, pero también en un contexto contemporáneo y urbano como el *skateboarding*, las cholitas *skaters*

estarían resignificando su identidad fuera de los estereotipos coloniales, reclamando una representación propia y empoderada.

Rivera Cusicanqui por su parte, plantea descolonizar la mirada, lo que implica liberar la visualización de las ataduras del lenguaje y reactualizar la memoria de la experiencia, integrando los sentidos corporales y mentales (2015, 23), es decir volver a una forma de mirar que integre el hacer o el habitar como un acto integral de experiencia. En el caso del uso de las trenzas en las fotografías del colectivo Imilla *Skate*, se puede vincular a la “memoria del hacer” o “la integralidad de la experiencia del habitar” que refiere Rivera Cusicanqui (2015, 23) y reconocer en palabras de Gonzales integrante del colectivo:

Siempre estuve profundamente conectada con mi abuelita y su cultura. Ella me enseñó, incluso, a hacerme trenzas cuando tenía el cabello largo. Recuerdo que, siendo muy pequeña, intentaba trenzarlo yo misma, pensando que lo hacía bien, pero en realidad no me salía. Sin embargo, siempre observaba a mi abuela trenzarse el cabello y hacer sus propias polleras. Ella misma confeccionaba sus polleritas; me acuerdo que antes eran más pesadas, hechas de telas diferentes. Tenía una máquina de coser, y en todo momento fue mi modelo a seguir. Muchas de las cosas que sé ahora y de las que me siento orgullosa, las aprendí de ella. (2024, elicitación fotográfica)

La descolonización de la mirada que implica una forma de ver y representar que surge desde las experiencias vividas de las comunidades indígenas y mestizas. En este contexto, se convierten en un símbolo de resistencia y autoafirmación la forma en que las integrantes del colectivo Imilla *Skate* llevan las trenzas, ya sea de manera simple o estilizada, no es solo una elección estética, sino una declaración visual de su identidad y de sus relaciones con el la vestimenta de la chola o cholita.

El *skateboard* es otro de los elementos simbólicos presente en la mayoría de las fotografías, el cual, si bien tiene sus inicios vinculados al *surf*, de origen nativo, es considerado un símbolo de una subcultura juvenil estadounidense. Este elemento es recontextualizado y resignificado y por las cholitas *skaters* en un acto que puede considerarse como desafiante de las representaciones coloniales, al proponer una nueva manera de ver y representar las identidades indígenas en el contexto urbano contemporáneo.

Stuart Hall, plantea que la identidad es un proceso en constante construcción, que se constituye dentro de la representación y no fuera de ella (2010, 350). El *skateboard*, en este caso, representa un elemento de la identidad que se activa y se muestra en ciertos

contextos—principalmente públicos y urbanos—pero en el caso del colectivo Imilla *Skate*, amplían el contexto del *skateboarding* a una diversidad de ambientes.

Sin embargo, a diferencia de la presencia constante de la pollera y las trenzas, el *skateboard* no aparece en todas las fotografías analizadas, considerando la selección realizada para el presente estudio, las fotografías que relejan el entorno familiar de las integrantes, no presenta este elemento, (Figura 1 y Figura 3). Esta ausencia del *skateboard* en ciertas imágenes puede ser interpretada como una reafirmación de las raíces culturales sin necesidad de contar con la presencia de este elemento. En palabras de las integrantes del colectivo, se reconoce la intencionalidad de las fotografías de reflejar retratos familiares: “es un retrato familiar” (Tacuri 2024, elicitación fotográfica), “lo que querían era captar más las raíces” (Buitrago 2024, 2024, elicitación fotográfica), sin embargo, también identifican nexos sutiles con el *skateboarding*: “está presente, pero en los tenis (Figura 1, ver página 49)”, “En la de Mike, donde se puede ver a la abuela en la parte de atrás, también aparece sin la tabla, pero con tenis (Figura 3, ver página 51)” (2024, elicitación fotográfica). La afirmación de que el *skateboard* está presente, sin necesidad de pueda ser visualizado, puede entenderse como una manifestación de que la identidad de las cholitas está integrada con su práctica.

Por otro lado, las conexiones intergeneracionales son otras de las situaciones sobre las que se centran las representaciones fotográficas, que, como se había mencionado anteriormente, son las mismas representaciones donde el *skateboard* no tiene presencia, como se puede observar en las Figuras 1 y 3. Como se puede apreciar en este tipo de representaciones las integrantes de los colectivos Imilla *Skate*, posan o interactúan con sus familiares, en general mujeres mayores como sus madres, tías o abuelas, reflejando su vínculo con el atuendo de cholas o cholitas, que comparten.

Estas imágenes destacan la relevancia de las conexiones intergeneracionales en la conservación y transmisión de identidad cultural, demostrando cómo vestimentas tradicionales, como el atuendo de cholas o cholitas, se mantiene y transmite de generación en generación, no solo como un legado cultural, sino también como un acto de resistencia.

Las fotografías donde se representan a las cholitas *skaters*, junto a sus madres y abuelas vestidas con atuendos tradicionales puede interpretarse como un esfuerzo consciente por descolonizar la representación visual de las mujeres indígenas y mestizas. Al mostrar estas relaciones intergeneracionales, las imágenes desafían las representaciones estereotipadas y exotizantes que a menudo han caracterizado la visualización de la cultura indígena en América Latina. Esto se debe al poder simbólico

que las conexiones intergeneracionales representan para las comunidades indígenas y mestizas, que en este contexto actúan como un lugar de enunciación potente, proyectando imágenes de cholas o cholitas integradas a con su herencia cultural y con el *skateboarding*.

Desde la perspectiva de la performatividad de género, planteada por Judith Butler quien define “la performatividad, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone” (2002, 19) las imágenes que muestran a mujeres de diferentes generaciones vistiendo atuendos tradicionales pueden interpretarse como actos performativos que reafirman la identidad cultural y de género en un contexto contemporáneo al repetir y resignificar prácticas culturales a través de la representación visual. La representación de estas mujeres en poses que destacan su vínculo con la tradición resalta que la identidad no es fija, sino que se renueva continuamente mediante la interacción con las generaciones pasadas.

Así también, los tatuajes son otros de los elementos simbólicos presentes en algunas fotografías. Estos evidencian o refuerzan el discurso del colectivo Imilla *Skate*, de empoderamiento de la mujer y su visión positiva de la práctica del *skateboarding*.



Figura 5. La Revolución Chola (2022)
Fotografía de Alejandro Orellana.



Figura 6. tefy_moralita de @imillaskate (2022)
Fotografía de Celia D. Luna.



Figura 7. Detalle del tatuaje tefy_moralita (2022)
Fotografía de Celia D. Luna.

Rita Segato analiza cómo el género femenino ha sido históricamente un territorio controlado por el patriarcado (2016, 20), donde las normas y expectativas sobre el cuerpo se imponen para mantener el orden social. En este sentido, los tatuajes que llevan las cholitas *skaters* pueden ser vistos como una forma de desafiar ese control patriarcal. Al marcar sus cuerpos con símbolos que refuerzan su identidad y su lucha por el empoderamiento de mujeres y niñas, las integrantes del colectivo están reivindicando su autonomía sobre sus propios cuerpos, transformándolos en espacios de libertad y autoexpresión.

Así también, las cicatrices visibles en las piernas de las *skaters*, son elementos simbólicos presentes en algunas de las fotografías analizadas. En el caso de las fotografías que presentan planos enteros, estas reflejan cicatrices o marcas en las piernas de las *skaters*, las cuales son los rastros de su incursión y práctica del *skateboarding* (Figura 3).



Figura 8. Detalle de las marcas por la práctica del *skateboard*. La patinadora Luisa Zurita, de 32 años, viste la pollera tradicional de su abuela (2022)
Fotografía de Luisa Dörr.



Figura 9. “Cholita Soñadoras” (2022)
Fotografía de Cecilia D. Luna.



Figura 10. Detalle de las marcas por la práctica del *skateboard*, “Cholita Soñadoras” (2022)
Fotografía de Cecilia D. Luna.

Al exponer estas cicatrices, marcas y otros tipos de rasgos en la piel, integrantes del colectivo *Imilla Skate*, no solo estarían demostrando su resistencia física y su recorrido en el deporte de *skateboarding*, sino también sería parte de una narrativa que se contrapone a las representaciones estereotípicas del género femenino.

En el análisis también se puede observar que se recurre, en algunas ocasiones, al uso de sombreros cochalas³ (Figura 11), elemento simbólico propio de vestimenta de la chola cochabambina tradicional.



Figura 11. Sin título (2022)
Fotografía de Samsung

³ Relativo a Cochabamba, ciudad de Bolivia.

El aguayo o llijlla, es un elemento que eventualmente se presenta en las fotografías. El uso de este textil de origen prehispánico, se presenta de forma tradicional, como un objeto para transportar elementos en la espalda, como se puede observar en la Figura 4 (ver página 51). Este material también es utilizado o modificado en forma de mochila contemporánea (Figura 12).



Figura 12. Deysi Tacuri Lopez (2021)
Fotografía de Luisa Dörr.

La integración de estos símbolos en una práctica moderna como el *skateboarding* no solo reafirmaría la identidad de las *skaters*, sino que también desafía las narrativas coloniales.

2.1.1. Objetos

En las representaciones fotográficas, se puede observar algunos objetos que apoyan el sentido de las fotografías, como los mandiles de cocina, columpios, sillas de rueda y zapatos o abarcas, los cuales, comúnmente no son asociados a escenas relacionadas con el *skateboarding*, generando reconfiguraciones en las representaciones femeninas en este deporte.



Figura 13. Durante una visita al mercado La Cancha en Cochabamba, los miembros de Imilla *Skate* enseñan a otros sobre este deporte (2022)
Fotografía de Luisa Dörr.

Stuart Hall enfatiza que “las prácticas de representación siempre implican posiciones desde las cuales hablamos o escribimos: son posiciones de enunciación” (2010, 350). En este caso, el uso de estos objetos subvierte las normas tradicionales de género, presentando a las cholitas *skaters* no solo como participantes en una subcultura urbana, sino como agentes activas que redefinen su rol en la sociedad. Estos objetos refuerzan la idea de que las mujeres pueden y deben ocupar cualquier espacio, desafiando las representaciones dominantes que las confinan a esferas privadas.

2.1.2. Situaciones

En las representaciones se puede identificar diferentes situaciones, entre las que destacan los entornos de enseñanza o socialización de la práctica del *skateboarding* por parte de integrantes del colectivo Imilla *Skate* hacia mujeres y niñas, algunas de las cuales se las puede identificar como cholitas por su atuendo (Figura 14).



Figura 14. Colectivo de mujeres *skaters*, *Imilla Skate* (2022)
Fotografía de Sputnik - Sebastián Ochoa.

Estas actividades se conectan con las nociones de redes de apoyo. Este enfoque resalta cómo el colectivo *Imilla Skate* no solo estaría desafiando las normas de género, sino que también estaría construyendo una comunidad basada en la solidaridad y el empoderamiento colectivo, un elemento característico de las comunidades de *skateboarding*.

Otros aspectos observados de forma reiterativa en las representaciones fotográficas, son la forma de exhibición del *skateboard* por parte de las *skaters*, quienes sujetan sus *skateboards* denotando orgullo o su conexión con el deporte.

En las siguientes fotografías se puede observar algunas poses/gestos que captan la atención emocionalmente: Por un lado, en la Figura 15, se observa un grupo de siete mujeres con sus patinetas; en la parte superior izquierda una joven sostiene una patineta en el aire con la mano derecha en un símbolo de “fuerza”. La representación resalta la determinación y la potencialidad femenina en un contexto que puede ser percibido como no tradicional para las denominadas *cholas* o *cholitas*. Por otro lado, en la misma imagen, el gesto de orgullo, de la patinadora ubicada de pie al centro de todas las patinadoras sosteniendo una patineta en el hombro y una mano en su cintura, llama la atención al enfatizar el sentido de fortaleza y liderazgo.



Figura 15. Proyecto Cholitas Bravas (2022)
Fotografía de Cecilia D. Luna.



Figura 16. Imilla Skate, un equipo de
skateboarding de Cochabamba (2021)
Fotografía de Luisa Dörr.

La representación de mujeres con el atuendo de cholas o cholitas, sosteniendo sus *skateboards* (Figura 16) afirma su pertenencia a la subcultura del *skate*, mientras que al mismo tiempo reivindican su identidad cultural y de género en un espacio que históricamente ha sido dominado por hombres, como se pudo comprobar en el film del *skateboarding* en Bolivia.

Otra situación o aspecto en que se les presenta las integrantes del colectivo Imilla Skate, es acostadas en el suelo (Figura 17). Se puede observar que este recurso es utilizado por diferentes fotografías, sobre lo cual es importante la reflexión con relación a aspectos relacionados al género y la performatividad. Esta imagen podría interpretarse como un desafío a las convenciones visuales que tradicionalmente relegan a las mujeres a “todo lo relacionado con la escena doméstica, [...] vacía de su politicidad” (Segato 2016, 20), a roles pasivos o secundarios; sin embargo, al adoptar esta pose en el contexto del *skateboarding*, las cholitas *skaters* subvierten las expectativas de género, mostrando que pueden apropiarse y redefinir su representación en el espacio público y en la cultura urbana.

No obstante, es posible que este tipo de posturas o poses no sea aplicado en el caso de *skaters* varones, considerando que es una actividad que no presenta un vínculo con el deporte del *skateboarding*, lo que denotaría una señal de erotización o estereotipación de las practicantes del *skateboarding*.



Figura 17. Daniela Nicole Santiviáñez Limache, 25 años. Dani se introdujo en el mundo del *skate* de la mano de su hermano cuando era niña (2022)
Fotografía de Luisa Dörr.

Una de las situaciones más recurrentes y comunes en las que son representadas fotográficamente las integrantes del colectivo Imilla *Skate* es, mientras practican *skateboarding*, reflejando sus habilidades con el *skateboard* y el movimiento de sus polleras (Figura 6, 11, 12, 18).

Entre estas representaciones se encuentran algunas tomas de trucos en el aire que reflejan ángulos contrapicados los cuales capturan el momento en el que la pollera se encuentra elevada (Figura 18). Este aspecto puede abordarse de diferentes perspectivas. Por un lado, como parte de un acto performativo de afirmación identitaria, de manera activa y desafiante; por otro lado, como una exposición controlada que no debería ser vista como un acto de vulnerabilidad sino como una declaración visual de poder y control sobre su representación.



Figura 18. @deysi_sk8 (2022)
Fotografía de Celia D. Luna.

En este mismo sentido, en la región de los valles de Cochabamba, se cuenta con tradiciones donde las denominadas cholitas o cholitas, participan en actividades asociadas a características rituales y eróticas como la *wayllunk'a*, una práctica que consiste en columpiarse cantando o para obtener uno de los productos que se encuentra colgando más adelante, sujetándolo con los pies. Esta actividad es de tradición precolombina, por lo que las protagonistas son principalmente las denominadas cholitas o cholitas. En estas representaciones también se puede apreciar las tomas con ángulos contrapicados, con denotaciones eróticas.



Figura 19. Una mujer en una wayllunk'a (2017)
Fotografía de E. Schwartzberg.

Desde el enfoque de la descolonización de la mirada, se podría argumentar que es fundamental recuperar y redefinir la representación visual de las identidades indígenas o cholitas desde una perspectiva que rechace las narrativas coloniales y exotizantes. Reivindicando la agencia de las mujeres indígenas, cholitas o cholitas, sobre cómo son vistas y cómo deciden mostrarse, subvirtiendo las expectativas y tomando control de su propia narrativa visual. En tal sentido Buitrago, integrante del colectivo señala:

siempre intentamos formar parte de la producción porque hay cosas que no nos parecen como, por ejemplo, en Vogue, querían hacerle una foto, con puros justes, [...], ellos querían hacer una foto solo con puros con puros justes y ahí es donde nosotros pensamos no puede sacar una foto así, que no va a lo que nosotros queremos porque nosotras respetamos mucho nuestra vestimenta y salir así en calzones en una foto pues no. (2024, elicitación fotográfica)

Esto da a entender cómo las integrantes del colectivo, en lugar de ser objetos pasivos de una mirada exotizante, se convierten en sujetos activos que controlan cómo son/desean ser vistas y representadas en el espacio público.

El uso de ángulos contrapicados, que suelen conferir poder y dominio al sujeto fotografiado, es significativo en este contexto. Estos ángulos no solo destacan la destreza física de las cholitas *skaters*, sino que también alteran la dinámica de poder tradicional en la representación visual. En lugar de ser vistas desde una perspectiva dominante, las mujeres son retratadas desde abajo.

Sin embargo, este tipo de representación, al presentarse como el más común, generaría quizá un efecto contrario, contribuyendo a consolidar y reforzar estereotipos existentes, en lugar de desafiarlos. Si las representaciones fotográficas realizadas al colectivo se enfocan principalmente en mostrar a las cholitas en determinadas poses, desvinculadas de la práctica del *skateboarding*, existe el riesgo de que estas imágenes sean interpretadas desde una mirada exotizante, reduciendo la complejidad de la identidad de la chola o cholita a un objeto de consumo visual.

Por otro lado, aumentar la visibilidad de estas identidades es fundamental para enfrentar su histórica marginación, sin embargo, hacerlo de manera estereotipada o superficial, podría perpetuar las mismas narrativas que se intenta cuestionar.

La teoría de la performatividad de género de Judith Butler (2002), cuando se aplica al contexto de estas representaciones, resalta un dilema. Si bien la performatividad puede ser un acto de resistencia y reconfiguración de la identidad, cuando se repiten ciertos gestos o imágenes, pueden solidificar interpretaciones estereotipadas.

En lugar de centrarse únicamente en imágenes que pueden ser interpretadas como sensacionalistas, es importante diversificar las representaciones para incluir aspectos de la vida cotidiana, la complejidad de las experiencias y la variedad de formas en que las cholitas *skaters* negocian su identidad en el espacio urbano.

2.1.3. Fondo o paisajes

Los entornos en los que las actividades del colectivo Imilla *Skate* son plasmadas son diversos. Por un lado, se presentan espacios poco comunes de ser asociados con el *skateboarding*, como mercados (Figura 13) o áreas rurales (Figura 2). Otros ambientes son las zonas urbanas (Figura 4), periurbanas (Figura 12) y ambientes familiares como el interior de sus domicilios (Figura 12). El más común está relacionado a los parques de *skateboarding* (Figura 18).

Al practicar *skateboarding* en mercados, áreas rurales, y sus propios hogares, las cholitas *skaters* están transformando estos espacios. Estas acciones desestabilizan las divisiones tradicionales entre lo urbano y lo rural, y entre lo público y lo privado,

mostrando que la cultura *skater*, y más específicamente la cultura chola, puede manifestarse y florecer en cualquier entorno.

2.2. Análisis narrativo de las representaciones fotográficas

2.2.1. Personajes

Las mujeres son las protagonistas de las fotografías, representadas por las integrantes del colectivo Imilla *Skate*. Estas representaciones fotográficas también integran a otro tipo de personajes, como vendedoras de mercados, así como también incluyen participantes de diferentes generaciones como niñas, mujeres adultas y ancianas.

2.2.2. Acciones

Se evidencia que la representación predominante de las protagonistas es practicando *skateboarding*, lo que refleja el enfoque del colectivo en la acción y la destreza física, estas representaciones visuales posicionan a las cholitas *skaters* como agentes activos que controlan y dominan su entorno, redefiniendo las narrativas sobre lo que significa ser una chola o cholita en un espacio urbano.

Otra acción reiterativa es la manera en que las integrantes del colectivo sostienen sus *skateboards*. Sujetar el *skateboard* con firmeza y seguridad (Figuras 15 y 16) puede interpretarse como una afirmación de su identidad dentro de la subcultura del *skateboarding*. Desde la perspectiva de la representación visual, esta acción refuerza la agencia de las cholitas *skaters*, mostrando que no solo participan en el *skateboarding*, sino que lo hacen con una actitud de confianza y control.

La socialización del *skateboarding*, manifestada a través de la enseñanza, el apoyo y la colaboración por parte del colectivo Imilla *Skate*, se constituye en otra de las acciones que se puede recoger de las representaciones fotográficas. En esta práctica se destaca el aspecto comunitario y solidario. La colaboración y el apoyo mutuo dentro del colectivo no solo fortalecen la comunidad, sino que también actúan como formas de resistencia. Esta acción de socialización es un acto político y cultural que subraya la importancia de la solidaridad femenina en la lucha por la igualdad y el reconocimiento.

La representación de las integrantes del colectivo Imilla *Skate*, en una postura acostada, aparentemente inerte (Figura 17), es una acción que contrasta con la energía dinámica del *skateboarding*. Esta postura, al no requerir una acción específica, puede interpretarse de varias maneras, además de las ya mencionadas de forma preliminar en el análisis de la situación, esta postura podría ser interpretada como una exotización de la

chola o cholita. Esta noción podría estar relacionada con la “blanquitud” en la medida en que podría estar moldeada por una lógica visual que sigue los parámetros de lo que Echeverría domesticar lo “otro” dentro de los confines de un imaginario que la hace exótica y consumible (2010, 63), pero que al mismo tiempo la despoja de su agencia y complejidad. En lugar de ofrecer una crítica, podría acabar reforzando una versión superficial y estetizada de lo indígena o cholo que sirve más para el consumo visual.

2.2.3. Relatos

La narrativa visual se centra en la representación de una o varias mujeres practicando *skateboarding*, reflejando las complejas intersecciones culturales, sociales y de género presentes en las imágenes. Por otro lado, más allá de las narrativas centrales nos encontramos con *párergons*, que de acuerdo a lo ha plateado por Derrida “*párergon* (por ejemplo, el marco) no está ni en la obra (*ergon*), ni fuera de ella. En cuanto se presenta la oportunidad, desmonta las oposiciones conceptuales más tranquilizadoras” (2005, 13), que nos relatan otras narrativas insertas en las representaciones fotográficas del colectivo Imilla *Skate*. Entre algunas destacan las siguientes:

Las patinetas presentan una variedad de diseños que añaden un toque personal y distintivo a cada integrante (Figura 16). Los nombres y marcas de los *skateboards* como Primitive (Primitivo) y Dirty Ghetto Kids – DGK (Niños Sucios del Gueto), son visibles, reflejando parte de la cultura del *skateboarding*. Entre los diseños, se pueden destacar elementos como flores similares a las flores asociadas con el mar, que podrían aportar una referencia a los orígenes del *skateboarding*, el *surf* practicado por nativos de las islas polinesias.

Otra narrativa reiterativa es la presencia de la marca *Vogue*, en el borde de la parte superior derecha en algunas fotografías (Figura 2 y 4). *Vogue*, como una revista de moda a nivel internacional, tiene el poder de dar visibilidad a las culturas indígenas, pero también puede ser vista como un agente de apropiación cultural. Al asociar la imagen con *Vogue*, se le otorga un estatus que puede ser interpretado como una validación de la estética indígena en un contexto global. La marca de agua trae a la reflexión sobre quién tiene el derecho de representar estas identidades; la autenticidad y la apropiación cultural.

El *skateboard* cargado en un aguayo o bulto, como si fuera un bebé (Fotografía 4), impacta la percepción de la fotografía y desafía los roles tradicionales, ya que este objeto se utiliza para transportar elementos familiares, incluidos los bebés. Además, el

skateboard sostenido por la protagonista sugiere su conexión emocional y vínculo con la patineta y el deporte.

La presencia de marcas en la piel de las patinadoras, como cicatrices, o moretones, narran sobre sus experiencias y vivencias, especialmente en un deporte como el *skateboarding*, que puede ser físicamente exigente y a veces peligroso. Estas marcas no solo representan momentos de superación y resiliencia, sino que también cuentan historias de, aprendizajes. También se observa la presencia de un tatuaje, lo que añade un elemento de autoexpresión y personalización. A través de estos signos, también se puede reconocer la conexión entre las patinadoras.

Las marcas y cicatrices en las piernas de ambas mujeres añaden significado y contexto a la fotografía. Estas cicatrices cuentan historias de vida, experiencias y sufrimientos por las que han atravesado cada una de ellas, sugiriendo una narrativa de resiliencia y superación. Las marcas en las piernas de la anciana pueden simbolizar el paso del tiempo y las vivencias acumuladas, por otro lado, las cicatrices de la joven pueden hacer referencia al *skateboarding*, su propia historia de constancia en la práctica del deporte. El diálogo visual entre las cicatrices de ambas mujeres se constituye en un testimonio al margen del tema central representado.

La presencia de hombres, equipados con cámaras, observando otra actividad, sugiere un interés en el evento sin embargo no toman interés por la actividad de la niña. Su rol como observadores y documentadores añade una capa de complejidad a la escena, ya que su presencia puede implicar una validación del acto de *skateboarding* femenino y de la comunidad que se está formando en ese espacio.

3. Resultados o conclusiones

Habiendo realizado el análisis semiótico y narrativo correspondiente a las representaciones fotográficas de las cholitas *skaters*, en específico, del colectivo Imilla *Skate*, publicadas en medios digitales entre los años 2019 y 2023, para conocer de qué manera se manifiestan estas, se pueden mencionar los siguientes resultados.

Reconfigurando el tiempo y espacio de la pollera. La presencia constante de la pollera en las representaciones fotográficas sobre el colectivo Imilla *Skate*, afirma su constante reconfiguración. Este elemento considerado un símbolo histórico, asociado a identidad indígena, es resignificado al ser usado en actividades que no se vinculan directamente con las tradiciones locales, como la práctica del *skateboarding*.

La pollera, al ser integrada en la práctica del *skateboarding*, no solo mantiene su vínculo con el pasado, sino que también se proyecta hacia el futuro. Por otro lado, el uso de la pollera en un contexto deportivo como el *skateboarding*, refuerza la resignificación de esta en el espacio público, específicamente deportivo.

Subversiones y convenciones performativas sobre las cholas o cholitas. Las imágenes que muestran a las cholitas *skaters* en acción subvierten las expectativas tradicionales de género ofreciendo una narrativa visual que contradice los estereotipos de maternidad, sacrificio, trabajo y coquetería asociados a las cholas o cholitas, presentando a las mujeres en actividades relacionadas con el ocio, el deporte y la expresión personal.

Los tatuajes, cicatrices y otras marcas corporales visibles en las imágenes se convierten en signos de resistencia tanto corporal como simbólica. Estas marcas narran historias de lucha, resiliencia y autoafirmación, desafiando las normas patriarcales que intentan controlar el cuerpo femenino. En este sentido, el cuerpo de las cholitas *skaters* se convierte en un sitio de resistencia contra la doble opresión: la de género y la de raza.

Sin embargo, también es importante destacar que algunas poses/gestos de las participantes en las fotografías, permiten dilucidar el reforzamiento de algunos estereotipos significativos asociados a las cholas o cholitas como el coqueterío o sensualidad, mediante posturas o gestos representadas en las fotografías.

En riesgo de apropiación y mercantilización exotizante. La reiteración de ciertas poses y ángulos fotográficos puede contribuir a la exotización de la identidad chola. Esta exotización implicaría una simplificación y estetización lo indígena o mestizo, reduciéndolo a un objeto de consumo visual que, si bien aumenta la visibilidad, también puede diluir la complejidad y la agencia de las mujeres. La representación fotográfica difundida por medios digitales puede convertirse en un arma de doble filo, puesto que mientras evocan empoderamiento y visibilidad, puede vaciar de significado las representaciones facilitando su absorción por la lógica de mercado.

Se observa una compleja dinámica de apropiación cultural, donde se desafían y negocian las representaciones tradicionales de la cultura local en contextos contemporáneos. También se percibe un desequilibrio de poder en la representación fotográfica difundida por medios digitales, donde empresas multimillonarias como *Vogue*, *Samsung*, *National Geographic*, se benefician de la imagen de la cultura local sin necesariamente contribuir de manera equitativa a las comunidades representadas.

La influencia de la mirada masculina y la construcción de narrativas. La presencia de hombres documentando la acción de las *skaters* introduce una reflexión sobre la mirada

masculina y su rol en la construcción de narrativas visuales. Aunque estos hombres pueden estar documentando el evento, su rol también puede ser interpretado como una participación en la construcción de narrativas visuales que implicar una validación del acto de *skateboarding* femenino y de la comunidad que se está formando en ese espacio.

Conexiones intergeneracionales. Otra manifestación clave en las representaciones fotográficas es la conexión entre generaciones, mostrando cómo las cholitas *skaters* interactúan con sus madres y abuelas, manteniendo y transmitiendo las tradiciones culturales. Estas imágenes subrayan la importancia de las conexiones intergeneracionales en la preservación de la identidad chola y destacan cómo estas tradiciones son adaptadas y reconfiguradas en el contexto contemporáneo.

Estas apreciaciones llevan a concluir que las representaciones fotográficas del Colectivo Imilla *Skate* revelan procesos dinámicos de reconfiguración simbólica en torno a la identidad chola y *skater*. A través de esta serie de análisis semiótico y narrativos, se puede observar cómo las cholitas *skaters* desafían narrativas hegemónicas de género, raza y cultura al irrumpir contextos deportivos con elementos tradicionales como la pollera. Lo cual trasciende nociones de fusión de aspectos tradicionales junto con elementos contemporáneos, las fotografías revelan complejos agenciamiento de la identidad visual en la que se ponen en tensión marcas corporales, como cicatrices, tatuajes; batallas entre la resignificación cultural y el riesgo de apropiación y exotización por plataformas globales de medios digitales; la estetización del cuerpo indígena y mestizo, a través de ciertas poses o encuadres fotográficos que puede derivar en la reducción de la complejidad cultural a simples objetos de consumo visual, reforzando desigualdades de poder. Finalmente subrayar las conexiones intergeneracionales presentes en las fotografías, mostrando cómo el colectivo no solo habita un espacio contemporáneo sino lo hacen en constante diálogo con sus raíces, con la herencia cultural que reciben de sus madres, abuelas, para la construcción de su identidad.

Capítulo tercero

Estudio colaborativo de recepción fotográfica

[E]n el acto de recepción la fotografía también “libera”, en tanto la estructura cognitiva hace que a partir de lo representado–identificado se activen mecanismos imaginarios y reacciones emocionales que vinculan aspectos en los que la imagen, y el recuerdo, están en tensión directa con el objeto, se contrastan con él y son exteriorizados a través de recreaciones vinculadas a historias personales o comunitarias, que no solamente se limitan a la identificación y reconocimiento, sino particularmente a la experiencia subjetiva que supone la consideración de elementos visibles como también invisibles en la representación.
(Giordano 2010, 34)

Este capítulo se centra en el estudio de la recepción fotográfica de las representaciones de las cholitas *skaters*, específicamente del colectivo Imilla *Skate*, adoptando un enfoque colaborativo. Mediante este análisis conjunto, se busca examinar cómo son recibidas las representaciones fotográficas de las cholitas *skaters* por parte del mismo colectivo.

Para este fin se desarrolló un taller presencial donde el aspecto colaborativo cobra relevancia al estar relacionado con la cultura del *skateboarding*. Este deporte, como señala Ortiz Ensaine se caracteriza por su fuerte sentido de “compañerismo y apoyo mutuo” (2016, 128), aspectos que también se vieron reflejados durante el desarrollo del taller. En este espacio las integrantes del colectivo Imilla *Skate*, tuvieron la oportunidad de reflexionar de manera conjunta en relación con las representaciones fotográficas que producen en torno a ellas, una actividad que no es común para el colectivo, siendo que las solicitudes que reciben son para la producción de imágenes. En este caso no son las protagonistas de representaciones fotográficas, sino al contrario, protagonizarán la recepción fotográfica de esas representaciones.

1. La experiencia de un taller colaborativo

El taller colaborativo, es denominado de esa manera debido al involucramiento de colectivo Imilla *Skate* en la organización del taller, así como en el desarrollo del mismo.

Lo cual significó seguir una serie de etapas para la consolidación de un plan consensuado junto al colectivo.

En una primera instancia se realizó una propuesta de planificación del taller, posteriormente se llevó a cabo una reunión virtual donde se realizó la presentación de la propuesta al colectivo *Imilla Skate* en la cual surgieron sugerencias, observaciones, dudas y pautas para la planificación del taller colaborativo. Esta planificación contempla una serie de elementos sistematizados en un documento donde, de forma cronológica, se plasman los datos generales del evento, así como categorías necesarias para su ejecución.

La socialización del plan al colectivo, para la recepción de su retroalimentación y consenso, comprendió la segunda etapa de la organización del taller, para lo cual se llevó adelante una reunión virtual con todas las integrantes del equipo. Una de las determinaciones de la reunión fue la creación de un grupo de WhatsApp por el cual coordinar aspectos logísticos. Este grupo fue creado por el mismo colectivo y recibió el nombre de “Polleras y *Skate*”.

El tercer y último componente fue el desarrollo del taller presencial. A este taller asistieron las ocho integrantes del colectivo, quienes se presentaron con sus atuendos de cholitas *skaters* y sus *skateboards*. Para este evento se instalaron las fotografías seleccionadas impresas, en uno de los muros, así como también se utilizó un proyector para mostrar la selección de imágenes en otro de los muros de forma digital.

El evento se denominó “Explorando nuestras representaciones: reflexiones colectivas sobre las imágenes de las cholitas *skaters*” y tuvo lugar en el centro de la ciudad de Cochabamba, en los ambientes de una tienda desocupada ubicada entre las calles, C. Ecuador entre Av. San Martín y Lanza; en fecha 21 de septiembre del 2024 de 10:00 a - 16:00. Donde se contó con la presencia de las 8 integrantes del colectivo *Imilla Skate*.

El objetivo del taller fue recopilar información sobre la recepción fotográfica del colectivo *Imilla Skate* respecto a sus representaciones publicadas en medios digitales entre los años 2019 y 2023. Y los objetivos específicos, explorar las percepciones de las integrantes del colectivo *Imilla Skate* frente a las fotografías que se publicaron sobre ellas en medios digitales; identificar las narrativas y significados que las integrantes del colectivo atribuyen a sus propias representaciones fotográficas y finalmente analizar las diferencias o coincidencias entre las representaciones publicadas en medios digitales y las representaciones realizadas por el propio colectivo.

Tal como se planificó el taller colaborativo contó con tres partes principales, el inicio, el desarrollo y el cierre. El inicio propició el espacio para compartir historias de

vida, En el segmento de desarrollo del taller se realizaron tres actos de recepción fotográfica, comprendidas por dos elicitaciones fotográfica y una actividad de conformación de grupos focales. Y finalmente en el cierre del taller se llevó a cabo la minga visual.

1.1. Inicio: introducción, presentación e historias de vida

La primera actividad consistió en la presentación del taller, la introducción a los temas a ser abordados y posteriormente se inició una ronda de historia de vida (Anexo 7), con el propósito de generar un ambiente de confianza, así como de recordar los objetivos del taller (Anexo 8).

Los materiales utilizados para esta actividad fueron fotografías de las personas que consideramos referentes en nuestras vidas.

Dinámica:

- Previamente se solicitó a todas las participantes que traigan al taller una fotografía de algún/a familiar que consideren su fuente de inspiración personal (impreso o digital).
- El día del taller se inicia conversación respecto a las personas que consideran fuente de inspiración personal.

Para recoger estas historias de vida, se solicitó que cada persona relate. Cuál es tu nombre, edad, lugar de nacimiento, quién es la persona de la fotografía y por qué la consideras importante, cuál es el origen es tu familia, cuál es tu historia con el *skateboarding*, cuál considera que es su vínculo con la pollera, y si se identificas con algún pueblo o nación indígena de Bolivia.

Tomando el enfoque de la sociología de la imagen, esta dinámica permitió conectar las experiencias personales de las participantes con temas más amplios y colectivos, como la identidad, la cultura, la práctica del *skateboarding*:

La interpretación de la realidad que propone la sociología de la imagen debe por ello estar atenta a las conexiones de lo inmediatamente vivido con lo que C. W. Mills llamaba “los grandes problemas de la época”. Esta conciencia o sensibilidad permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política. (Rivera Cusicanqui 2015, 24)

Como resultado de la actividad se recopilieron ocho historias de vida (Anexo 7). Estas historias personales abordaron temas centrales tanto para el colectivo como para la

investigación. El ejercicio no solo permitió que se documenten aspectos relevantes, sino que también facilitó un espacio donde las propias integrantes del colectivo conocieron detalles importantes de sus compañeras. Este proceso generó un ambiente emotivo, ya que las participantes compartieron experiencias íntimas y profundas. Este intercambio de vivencias personales, ayudó a consolidar el sentido de comunidad y apoyo mutuo, principios fundamentales de las comunidades *skaters* que sirvió de base para llevar adelante el taller colaborativo.

2. Rodando entre emociones: sentimientos y percepciones del colectivo

Con el fin de abordar la recepción de sus propias fotografías y en respuesta al primer objetivo específico del taller, el cual busca explorar las percepciones y emociones de las integrantes del colectivo *Imilla Skate* ante a sus fotografías publicadas en medios digitales, se utilizó la técnica de elicitación fotográfica grupal.

La actividad inició con la proyección del corpus fotográfico seleccionado para la presente investigación (Anexo 3), comprendida por 15 fotografías, además de la exposición de estas mismas fotografías impresas expuestas sobre uno de los muros del ambiente.

Se solicitó a las participantes que observaran las imágenes en silencio durante unos minutos, enfocándose en las emociones y pensamientos que les provoca cada imagen. La dinámica siguió estos pasos:

Todas las participantes observan las fotografías.

Reciben fichas en blanco donde pueden escribir los sentimientos o percepciones que les evocaron las fotografías.

Pegan las fichas junto a las fotografías (ver Anexo 9).

Finalmente, las participantes comparten sus percepciones enfocándose en sus experiencias personales y colectivas en relación con las fotografías (ver Anexo 10).

Las preguntas que guiaron la entrevista grupal o elicitación fotográfica fueron: ¿cómo se sienten al ver estas imágenes?, ¿relacionan estos sentimientos o emociones con alguna fotografía en específico?, ¿qué les viene a la mente al ver estas fotografías? ¿por qué?, ¿cómo se sienten al ver sus fotografías en diferentes medios digitales?, ¿sienten que estas imágenes reflejan su identidad personal o la del colectivo *Imilla Skate*? ¿por qué?

Los principales resultados obtenidos de esta sección se encuentran contenidos en los párrafos que siguen a continuación. En ellos se expone las percepciones, emociones y reflexiones que surgieron a partir de la interacción de las participantes con las fotografías.

2.1. Sentimientos respecto a la recepción de fotografías

Tras consultarse respecto a ¿cómo se sienten al ver estas imágenes?, la primera evocación refiere a un sentimiento de añoranza o nostalgia, reconociendo en la serie fotográfica expuesta, diferentes actividades de las que participaron, por lo que cada representación fotográfica posee una historia e implica una complicidad (Buitrago 2024, elicitación fotográfica). La noción de complicidad, puede relacionarse a muchos elementos, entre ellos al progreso del grupo y el empoderamiento, al que la misma integrante hace referencia, señalando:

ha ido progresando el grupo, digamos, con esas primeras fotos, si los vemos bien, es muy diferente a estas fotos que tenemos aquí, donde ya nos sentimos como que más empoderadas con la vestimenta de la pollera, porque en un principio era como que nos sentíamos identificadas, pero no era tan, no sé, estábamos en ese proceso, ¿no?, de empoderarnos realmente con nuestras vestimentas, con nuestras raíces, de reconocernos también, nuestra historia, la historia de nuestras madres. (2024, elicitación fotográfica)

Las fotografías referidas hacen mención a las del año 2021, Figura 15 y a las del 2022, Figura 16, en las cuales Buitrago percibe una progresión en el grupo respecto al empoderamiento. En su reflexión identificarse con la vestimenta no representa necesariamente empoderarse, sino que es un proceso aparte.

Respecto a la noción de nostalgia, este sentimiento comúnmente ligado a las fotografías, puede ser interpretado o mejor dicho reinterpretado desde el enfoque de Rivera Cusicanqui, quien refiere que “[e]n lugar de nostalgia, hay más bien hacia el pasado un gesto colectivo de actualización celebratoria, de reapropiación paródica. La fiesta, el ritual, la caminata por vastos y accidentados territorios traen hasta nosotros al pasado viviente, actuante y sensible” (2015, 301), es decir no como una mirada pasiva del pasado sino un acto de resistencia desde la reactivación de su vestimenta, sus raíces su historia familiar a través de la fotografía.

El otro elemento destacado en este encuentro de recepción fotográfica es el empoderamiento, relacionado a la vestimenta y a la identidad.

Todas esas situaciones, es como ese proceso de abrazar tu identidad. Estos momentos yo veo que estamos tratando de representar esa parte de nuestras raíces. O, también como estas dos imágenes, de las cholitas de Cochabamba y de La Paz a las que estamos haciendo patinar, y en ese momento les daba vergüenza y siempre te decían, es que se me van a reír, porque soy cholita y quiero patinar.

Yo me acuerdo muy bien de esa cholita. Nos decía, se van a reír porque estoy de pollera. Y yo digo, pero ¿acaso se han reídos de mí? Yo también soy de pollera. Entonces la

señora, al final, se animó, ¿no? Se empoderó y se puso a patinar con nosotras, pero de verdad tenía miedo que se burlen de ella al principio. Entonces ese ha sido un momento de empoderamiento. Hasta me dijo, ¿me saca foto? Y yo, ajá. (Medina 2024, elicitación fotográfica)

Medina refiere, en diferentes ocasiones, a las representaciones fotográficas como situaciones, las cuales rememora asociándolas con historias que considera están relacionadas con el empoderamiento a partir de las interacciones con el colectivo. También es importante mencionar que percibe la fotografías como proceso esta vez en relación con la identidad. Tanto Buitrago como Medina identifican en las fotografías procesos ya sea relacionado a la identidad o al empoderamiento.

Superación es otro aspecto que destaca Gonzales, otra de las integrantes del colectivo, quien señala que, cada una intenta demostrar en las representaciones fotográficas algo que le identifica, como ejecutar un truco vistiendo una pollera, lo cual requiere de mucha práctica y adaptación a la nueva vestimenta, así como también el apoyo o impulso de una comunidad (2024, elicitación fotográfica).

Así también, otro elemento que podría vincularse a la noción de superación o del empoderamiento, es la lucha, la cual es asociada por otras de las integrantes, a las representaciones, considerando que esta está intrínsecamente relacionada a las integrantes por su vinculación familiar de herencia indígena (Tacuri 2024, elicitación fotográfica). Apoyado esta moción Gonzales aporta: “Pero yo siento que, de alguna manera, también aportamos a todas esas fotos y a todo lo que queremos nosotros transmitir, que es: lucha, como dicen mis compañeras, empoderamiento, identidad y nuestra cultura” (2024, elicitación fotográfica)”.

Finalmente, un sentimiento evocado entre las participantes es la felicidad, refiriéndose a la fotografía de una de las integrantes del colectivo haciendo un truco en el aire con una gran sonrisa Figura 6 (ver página 55), sobre la cual menciona: “Y también la fotografía [...] me dio una gran felicidad, porque se ve la felicidad al momento de estar patinando y se ve una felicidad bien natural. También, aparte de lo que es la pasión que tenemos por el *skate*, sin dejar atrás nuestra identidad” (Meza 2024, elicitación fotográfica). Estos sentimientos de felicidad resuenan con la interpretación de Rivera Cusicanqui, quien menciona: “Lejos de hacernos sufrir, estas imágenes nos energizan y emocionan: nos instan a explorar y a actualizar nuestras potencialidades utópicas” (2015, 301). La conexión de identidad y felicidad que menciona Meza, puede considerarse un elemento central en el proceso de construcción de identidad del colectivo lo cual también

se ve reflejado en sus fotografías, ese “habitar múltiples capas de su ser” (301) desde la celebración o la felicidad.

2.2. Percepciones respecto a las representaciones fotográficas

Otro de los aspectos abordados mediante la aproximación a la recepción fotográfica del colectivo, abarca sus percepciones con relación a sus representaciones fotográficas. La percepción rápida por parte de las integrantes del colectivo presenta diferentes matices. Uno de estos es el sentido de identidad, que es tratado desde distintos semblantes, como una de las integrantes lo manifiesta:

A mí me viene a la mente el sentido de identidad que tenemos. Porque el sentido de identidad influye mucho en muchos aspectos. Yo veo en todo: sentido de identidad.

Uno, el sentido de identidad por parte de nuestros antepasados, de dónde venimos, de dónde provenimos, qué son de nuestras abuelitas, de nuestras mamás, y también de los lugares de dónde venimos. Otro es ser fuente de inspiración para otras mujeres que también visten de pollera, y que ellas se han sentido identificadas con nosotras por vernos de pollera y se han animado. Y eso te ayuda, ¿no? El sentirte identificada con la otra o con el otro hace que tú te animes a superarte, tal vez.

Y otro es el sentido de identidad entre nosotras. Porque si nosotras no nos sintiéramos identificadas una con la otra, creo que no estaríamos juntas, ¿no? Y no hubiéramos logrado todo lo que estamos logrando hasta ahora. (Mamani 2024, elicitación fotográfica)

El sentido de identidad, pronto imprime un gran peso en la recepción fotográfica de las integrantes, sobre lo cual se continúan haciendo referencia más adelante, señalando que se trata de una aceptación personal, marcando la diferencia entre vestirse como cholita y sentirse cholita, esto último relacionado a identificarse como cholita, remarcando que, si bien se reconocen como urbanas, son también cholitas. En esa misma línea de la identidad, se reconoce un proceso de evolución en el proceso de adaptación de su identidad urbana a la de la identidad de la chola o cholita (Medina 2024, elicitación fotográfica). Estas perspectivas pueden ser relacionadas a la noción de identidad cultural que refiere Hall, en primera instancia al señalar que “la identidad cultural es un asunto de ‘llegar a ser’ así como de ‘ser’ (2010, 351), un proceso dinámico de constante transformación. En el caso del colectivo *Imilla Skate*, la diferencia entre vestirse como cholita y sentirse como cholita señala precisamente ese proceso de construcción, donde la adopción de la vestimenta tradicional o la pollera, va más allá de una elección estética, siendo una afirmación de pertenencia.

Otro aspecto a destacar, es el sentido de identidad entre las mismas integrantes del colectivo, es decir dentro del colectivo, el cual puede ser vinculado a la noción de hermandad, que una de las integrantes, señala a modo de complementación:

También hermandad. Justamente estaba viendo una de las fotografías donde estamos juntas todas. Hemos estado en muchas situaciones, ¿no? Así en este mismo escenario en el que estamos compartiendo todas y en esos momentos de actividades afuera donde también solemos apoyarnos entre nosotras, estamos ayudándonos a vestirnos, a trenzarnos, o, no sé, a pasarnos un espejo, un labial. Y eso para mí es un sentido de hermandad, ¿no? Una hermandad en conjunto de todas nosotras. (Meza 2024, elicitación fotográfica)

Las expresiones sobre la percepción de la selección fotográfica presentada al colectivo también evocaron aspectos como rebeldía, puesto que, esta vestimenta, que también representa aspectos de la época colonial, se irrumpe con la acción del patinaje, portando aros o *pircing*s y diferentes accesorios fuera de los códigos de vestimenta y de comportamiento con relación a las cholitas o cholitas (Medina 2024, elicitación fotográfica).

Evidentemente la pasión por el *skateboarding*, no podría quedar de lado, señalado entre las percepciones del colectivo, como la raíz de todo lo mencionado, como uno de los principales elementos que se desea difundir, cuya importancia radica en el impacto que ha tenido en la vida de todas las integrantes del colectivo, lo cual las motiva a continuar con su práctica y difusión (Morales 2024, elicitación fotográfica). Este elemento que podría ser considerado opuesto a cultura local indígena, puede ser interpretado desde la mirada *ch'ixi* que propone la sociología de la imagen planteada por Rivera Cuisicanqui, como “un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción” (2015, 295). La pasión por el *skateboarding*, lejos de ser un elemento contradictorio coexiste con una gran potencia con el proceso de identidad del colectivo.

Desde la mirada *ch'ixi* el *skateboarding* no se percibe como una práctica externa invasora, sino como un espacio donde las cholitas *skaters* pueden “ser o llegar a ser”, como anteriormente se había visto con Hall (2010), además de eso, esta coexistencia, este espacio es compartido con otras comunidades o colectividades de *skateboarders* indígenas de diferentes geografías del planeta, un movimiento que ha llevado a denominar a esta práctica como un deporte indígena: “[d]estacadas voces indígenas reivindican el

papel del *skateboarding* en la construcción de la comunidad y la soberanía. En todo el continente americano y fuera de él, los *skateparks* están siendo reconocidos como espacios para conectar, educar y compartir el poder curativo del movimiento” “(Leading Indigenous voices are asserting skateboarding’s place in building community and sovereignty. Across the Americas and beyond, *skateparks* are becoming recognized as spaces to connect, educate, and share in the healing power of movement)” (Merotto 2024, párr. 17). Esta conexión es un reflejo de que el *skateboarding* no es solo una pasión personal, sino un acto de resistencia, una zona de intersección que puede ser comprendida desde la perspectiva *ch’ixi*, que no representa una contradicción sino la coexistencia de elementos aparentemente dispares, asumido desde el mismo nombre del colectivo: Imilla *Skate*.

2.3. Representación y medios digitales

Con relación a su recepción respecto a las fotografías publicadas en medios digitales, las participantes expresan orgullo, puesto que relacionan estas publicaciones con el apoyo que reciben posteriormente mediante palabras de aliento para el colectivo, como “yo las sigo desde que han empezado, les apoyo, les admiro, soy su fan” o “gracias a ti, yo patino yo he empezado mi comunidad de *skate*. Ese apoyo porque te hace pensar que estás haciendo las cosas bien y que puedes mejorar” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica) o “sí me representan, a mí sí me representan y me parece genial que ustedes de pollera salgan en Nat Geo” (Medina 2024, elicitación fotográfica). Estos elementos son significativos para las integrantes, lo que representa una retroalimentación de sus acciones.

Quando se acercan las personas y te hacen ver más allá de lo que tú ves porque una cosa es estar detrás de la cámara y solo hacer las cosas y otra cosa es ser parte del público y ver la difusión, digamos, ¿no? Y tú viendo tu foto te ves diferente de lo que ven los demás, ¿no? Entonces cuando la gente se acerca a hablarte así es como un apoyo, digamos, te inspira, ¿no? Como que dices, es como un aliento, ¿no? Te hace sentir que, que estás haciendo bien las cosas. (2024, elicitación fotográfica)

Además, enfatizan en querer difundir su objetivo como colectivo, más que querer mostrarse como cholitas patinadoras en las redes, pretenden lograr que “las mujeres se den cuenta de que no tenemos obstáculos para hacer las cosas” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica), así como demostrar la unión entre mujeres, otro de los objetivos del colectivo:

Hay muchos pensamientos machistas de que las mujeres entre mujeres no se llevan. Con las mujeres no se pueden trabajar porque son muy complicadas, siempre se pelean, pero creo que es un proceso que todo grupo siempre va a tener que pasar, sean hombres o mujeres, siempre va a haber ciertas cosas que uno tiene que saber hablar, saber arreglar y es algo que nosotras por ejemplo siempre hacemos, hablamos entre nosotras, comunicarnos la situación que cada una pasa porque cada una también tiene sus propios problemas en su vida. (Buitrago 2024, elicitación fotográfica)

Reafirmando que más allá de sus actividades como patinadoras mantienen un lazo fuerte de amistad que implica unidad y organización.

Sin embargo, de forma adyacente a estos elementos de reflexión, se encuentran aspectos relacionados con la fama, que es mencionado en diferentes percepciones de las participantes con relación a los medios digitales, no obstante, hacen hincapié en que este factor no es un determinante dentro de sus objetivos, “no se nos sube el ego, tal vez, de decir: ay, sí somos famosas, sino realmente, somos personas que estamos haciendo y compartiendo lo que nos gusta” (Morales 2024, elicitación fotográfica), también señalan que “no entramos mucho en el papel de que somos famosas sino que somos personas como cualquier otra que hace lo que le gusta hacer” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica). Medina por su lado remarca “nunca ha sido un objetivo ser famosas, ¿no? Solo hacemos lo que nos gusta y tenemos nuestros ideales” (2024, elicitación fotográfica).

En relación con este factor vuelve a surgir la referencia a otro de los objetivos de colectivo que señala Meza realizado la siguiente reflexión:

Creo que es lo bonito, ¿no? de poder difundir esa parte de nuestro mensaje que enviamos ¿no? de inclusión tanto así como mencionaba mi compañera, es algo que no nos hace como que se nos suba el ego, ¿no? porque es algo que para nosotros quizás es muy secundario, lo que realmente queremos es poder dar un mensaje de inclusión, de poder revalorizar nuestra cultura nuestra identidad, hacer que muchas mujeres de pollera también se sientan orgullosas, que no se pierda ese amor hacia a lo que uno es realmente, entonces creo que el hecho de que varias plataformas tan reconocidas difundan nuestras imágenes claro, si nos llena bien de orgullo, es algo muy secundario, digamos, entre lo que son las cosas que nosotros buscamos, entonces justamente por eso creo que, como mencionaba Eli, el amor a lo que hacemos y como tenemos un objetivo en común, entonces creo que es por eso que las cosas van saliendo bien. (2024, elicitación fotográfica)

En esta intervención, donde se resalta el propósito de inclusión que busca el colectivo, la integrante también retoma diferentes aportes de sus compañeras para precisar que el orgullo que pueden sentir no es en relación en su aparición en medios digitales pertenecientes a empresas reconocidas, sino por la difusión del mensaje del colectivo relacionado a la revalorización cultural y de su identidad.

Reforzando esta idea se menciona que el efecto de trascendencia que ha tenido el colectivo como el motivo de orgullo y felicidad, lo cual no solamente lo vinculan a los medios digitales, sino a su propio contexto:

Igual es como sentirse orgullosa y feliz por el sentido de trascendencia que hemos tenido, por ejemplo no solamente en los medios, sino en nuestras propias familias como decía la Belén, su mamá se está queriendo vestir de pollero otra vez, estás trascendiendo de tu propia familia, mi mamá también, mi mamá siempre vestía de vestido de pantalón y ahora como me ve a mí de cholita patinando para ella ahora yo soy una fuente de inspiración entonces ella quiere vestirse de pollera quiere sentirse orgullosa, algo que tal vez por esquemas sociales por estereotipos sociales no lo ha podido hacer y lo mismo con lo de las redes, el ver nuestras fotos para nosotras es el poder trascender en la sociedad, es el poder transmitir lo que sentimos nosotras, el amor que tenemos por nuestra cultura, nuestro deporte y sobre todo romper esos esquemas sociales, esos estereotipos sociales que a veces no nos dejan avanzar o no nos dejan ser felices o no nos dejan ser nosotros mismos libres de hacer lo que nosotras queremos [...] cuando seamos viejitas vamos a mirar esas fotos y nos vamos a sentir felices y vamos a recordar todo eso que hemos logrado en un momento y que tal vez va a perdurar, puede cambiar el mundo y a las personas.

Algo también importante que me gustaría destacar es los niños, toda la nueva generación de todos los niños, que nos han visto patinar, que han interactuado con nosotros o simplemente nos han visto, ahora tienen una idea diferente de la mujer y de la mujer de pollera, ya no es pues lo mismo, antes veías, nosotros de niños el concepto de mujer de pollera, ahora tú ves un niño y el niño dice no las cholitas escalan, las cholitas son *skaters*, las cholitas hacen todo. (Mamani 2024, elicitación fotográfica)

En este análisis se puede destacar la noción de trascendencia como el alcance e impacto que tiene o ha tenido el colectivo los cuales has sido percibidos por las propias integrantes, en diferentes niveles, que si bien atribuyen una parte a las publicaciones de sus fotografías en medios digitales, “con nuestras imágenes, nuestros videos, aportamos algo de nuestra cultura, aportamos algo de nuestra identidad eso es lo que a nosotros en especial a mí me orgullece” (Gonzales 2024, elicitación fotográfica), también lo asocian las interacciones personales que mantiene, poniendo como ejemplo, el caso de sus familias.

2.4. Identificación con las fotografías: entre la complejidad de la fotografía y la identidad

Para conocer la recepción fotográfica con relación a su identificación con las fotografías seleccionadas, se partió de la consulta: ¿sienten que estas imágenes reflejan su identidad personal o la del colectivo Imilla *Skate*? ¿Por qué?, lo que permitió observar una compleja relación entre la representación fotográfica y la identidad, ya sea con relación a lo personal o lo colectivo.

La selección de fotografías expuesta es recibida no solamente desde el punto de vista estético, sino están profundamente vinculadas a la manera en que las integrantes del colectivo han reconstruido y adaptado elementos de su herencia cultural y su vida urbana. Las expresiones de las integrantes coinciden en que las fotografías capturan una parte de su identidad, pero no la totalidad de lo que son. Por un lado, Tacuri hace referencia que la selección fotográfica presentada, refleja su herencia cultural, lo cual es solo una parte de su identidad:

Refleja una parte de nosotras que hemos heredado de nuestras madres y abuelas, pero también somos mujeres que hemos crecido en la ciudad. Nuestros padres no nos inculcaron mucho, por sus propias razones. A lo largo del tiempo, nos hemos descubierto y empoderado, complementando nuestras vidas. No vestimos de cholitas todo el tiempo, aunque lo hacemos en ocasiones. Al ir a la universidad o a la escuela, solemos usar pantalones, adaptando nuestro estilo a lo que queremos. Ahora podemos ser ambas cosas; no necesariamente tenemos que elegir una sola. (2024, elicitación fotográfica)

Esta reflexión, en palabras de Rivera Cusicanqui, es “una mirada *urbandina* [...] un puente reflexivo entre la modernidad alienada y la comunidad potencialmente emancipada. En eso radica su propio surrealismo” (2015, 295). Es así que Tacuri se estaría refiriendo a un espacio intermedio donde coexisten su identidad urbana y su herencia familiar de origen indígena. Un punto en el que no tienen que elegir entre una u otra, pueden ser ambas. Esta mirada “urbandina” pone de manifiesto la conciencia *ch'ixi* (295), sobre la que también teoriza Rivera Cusicanqui, como ya habíamos repasado anteriormente, donde múltiples identidades pueden transitar fluidamente, por ejemplo, entre la pollera y el pantalón, entre el *skate* y la vida académica o laboral.

Desde nuestro punto de vista esta mirada surrealista, como indica la autora, permitiría resistir a imposiciones normativas de identidad que han pesado históricamente sobre las mujeres indígenas, como la homogenización de la identidad indígena en la época colonial mediante “prohibiciones sobre el uso del vestido indígena o ‘de inca’ y [...] las reglamentaciones sobre el modo adecuado de vestir según el estamento de la sociedad” (Villanueva Criales 2015, 9). Desde esta otra perspectiva, descubrir y transitar identidades no se ven como algo contradictorio que resolver, sino una oportunidad para explorar diferentes posibilidades.

Otro elemento que consideramos importante en la intervención de Tacuri es la referencia al proceso de descubrimiento de su identidad, una noción que se alinea con lo que Hall describe como “el redescubrimiento de identidades”:

la nación y todas las identidades asociadas parecen haber sido reabsorbidas en comunidades más grandes que se sobrepasan y que interconectan identidades nacionales. Pero al mismo tiempo, hay un movimiento desde abajo. La gente y los grupos y las tribus que fueron inscritos previamente en las entidades llamadas estados-nación comienzan a redescubrir identidades que se habían olvidado. (2010, 143)

En este proceso el colectivo busca por su parte lo que no les fue transmitido por sus padres, por esta estrategia de ser parte de comunidades más grandes pretendiendo olvidar sus aspectos identitarios. Sin embargo, este proceso de redescubrimiento también podría ser visto como un deseo de volver al pasado o a una identidad definida, no obstante, es asumido desde una dinamicidad de reconfiguración de identidades, al no tener que elegir entre una u otra sino ir transitando múltiples identidades.

Buitrago, en respuesta a la cuestión que refiere a su identificación como colectivo con relación a las fotografías presentadas, aporta otro aspecto central, indicando que, aunque intentan que las fotos reflejen quienes son, pues a menudo no se capta el trasfondo de lucha y revalorización que considera existen detrás de cada imagen:

Siempre intentamos que nuestras fotografías reflejen quiénes somos y lo que hacemos, pero a menudo no se logra ver el trasfondo. Hay muchas críticas sobre estas imágenes, y la gente desconoce las historias de lucha de las chicas y el legado que están dejando. Ellos ven fotos bonitas, pero no comprenden que detrás de cada una hay una historia que representa a toda una generación que se está revalorizando. Muchas de nosotras usamos pantalones porque no nos enseñaron a vestir de pollera, y la modernidad, junto con la discriminación que sufríamos, alejaba a las familias de sus culturas. La gente suele admirar a las cholitas patinando, pero no entiende lo que realmente hay detrás. Llevamos 5 años como colectivo, enfrentando retos y brindándonos apoyo, lo cual es complicado y exige esfuerzo para mantenernos unidas. (2024, elicitación fotográfica)

Manifestando de esta manera una preocupación respecto a la capacidad limitada de las fotografías para captar el trasfondo de lucha y revalorización detrás de sus imágenes. A pesar de que las fotografías puedan parecer atractivas o visualmente impactantes, desde su punto de vista no logran comunicar plenamente el complejo proceso histórico y social del colectivo. Las imágenes como menciona Buitrago, son admiradas superficialmente sin una comprensión profunda del significado que cada una de ellas contiene. Este fenómeno puede ser vinculado a lo que Sontag describe como el límite del conocimiento que puede proporcionar una fotografía:

la representación de la realidad de una cámara siempre debe ocultar más de lo que muestra. [...] Sólo aquello que narra puede permitirnos comprender. El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político. El conocimiento obtenido mediante fotografías fijas siempre consistirá en una suerte de sentimentalismo, sea cínico

o humanista. Será un conocimiento a precios de liquidación: un simulacro de conocimiento, un simulacro de sabiduría. (2006, 42–43)

Según Sontag (43) sin una narración que contextualice las imágenes, el entendimiento completo de lo que representan queda truncado. Por otro lado, una fotografía puede despertar la conciencia, pero nunca proporciona un conocimiento, sino un simulacro de este, una mirada superficial y sentimental, que en el caso del colectivo Imilla *Skate*, según Buitrago, tiende a exaltar lo visual. En ese entendido, las imágenes deben ser entendidas como algo más que meras capturas visuales, son el producto de un proceso colectivo de años de lucha. El simple acto de admirar las imágenes estéticamente atractivas a las que hace referencia Buitrago, corre el riesgo de reducirlas a un objeto de consumo visual sin la carga política y cultural. A partir del análisis de Echeverría, sobre racismo identitario y la construcción de la “blanquitud civilizatoria” también, aporta una perspectiva a este análisis.

la representación que se hace en esa época del cuerpo humano desnudo [...] pero no es su blancura sino la inocencia de su sensualidad lo que el pintor circunscribe y enfatiza. Puede decirse, entonces, que un racismo identitario, promotor de la blanquitud civilizatoria, que no de la blancura étnica -es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y “culturales” alien, “ajenos” o “extranjeros”-, es constitutivo del tipo de ser humano moderno-capitalista. (2010, 63)

Este análisis sostiene que la representación puede reflejar una blanquitud idealizada ocultando complejidades culturales e históricas asociadas a la representación, donde la inocencia y la sensualidad del cuerpo humano simbolizan una “blanquitud civilizatoria” (Echeverría 2010, 63) lo que se podría asemejar a las representaciones del colectivo percibidas como refiere Buitrago como “fotos bonitas” sin que se comprenda el trasfondo de lucha, discriminación y esfuerzos. Así también, Echeverría menciona cómo el racismo identitario de la modernidad capitalista permite ciertos rasgos “alien” o “ajenos”, siempre y cuando no desafíen la supremacía de la cultura blanca. En el caso de las representaciones fotográficas del colectivo, se presenta una narrativa similar, son representaciones con rasgos estéticos diferentes pero aceptados, siendo que estos no representarían un desafío directo a la modernidad capitalista, esta admiración superficial por su habilidad en el patinaje puede devenir en un “racismo tolerante” (Echeverría 2010, 63). Si bien la participante no llega a estas conclusiones, consideramos que es importante el análisis desde aportes locales con relación a las representaciones visuales.

Esta noción puede vincularse a lo Barriendos teoriza como “la colonialidad del ver” (2011, 14) refiriéndose a un concepto que aborda la manera en la que las representaciones visuales de culturas indígenas han sido gestionadas:

La manera en la cual las representaciones de los indios del “Nuevo Mundo” son generadas, apropiadas y reinterpretadas en nuestros días, abre un interesante campo de reflexión relacionado con el consumo global de la diversidad cultural, y con la supuesta condición poscolonial de las sociedades contemporáneas. [...] [L]os imaginarios transculturales en torno al canibalismo en el “Nuevo Mundo” [...] no sólo no han desaparecido, sino que parecen convivir de manera sosegada con el discurso de la equidad cultural poscolonial. Desde nuestro punto de vista, estos imaginarios transculturales están en la base de lo que puede describirse como el efecto Benetton de la posmodernidad: la sublimación de la diversidad cultural a través de la representación de sus estereotipos visuales (Giroux, 199; 2011, 14)

El “efecto Benetton” (2011, 14) que menciona Barriendos, haciendo referencia a Giroux (1994), es importante para entender la selección de imágenes del colectivo, a partir de las cuales se realiza la recepción fotográfica del colectivo. En ese contexto podrían ser reinterpretadas como parte de ese fenómeno, en el que la diversidad cultural es consumida como un producto estético, “sublimando” sus diferencias a través de estereotipos visuales que no logran captar la profundidad de sus realidades.

Por otra parte, Medina menciona en relación con la manera en que se identifica con las representaciones fotográficas seleccionadas, que “lo que se refleja en las imágenes solo es una parte, porque si bien ahora esta es parte de nuestra identidad, porque estamos usando las polleras, es porque nosotras hemos elegido, las blusas, aros, es nuestro estilo a lo cholita” (2024, elicitación fotográfica), resaltando que la elección consciente de vestirse de cierta manera es una afirmación de identidad que conecta también con su estilo urbano. Medina destaca en su reflexión cómo las representaciones fotográficas seleccionadas capturan solo una parte de su identidad. Su elección consciente de usar polleras y otros accesorios conecta con su herencia indígena como con su estilo urbano contemporáneo. En este sentido, la vestimenta es una expresión visual de su agencia autónoma. Este proceso resuena con lo que Hall menciona sobre el “redescubrimiento imaginativo” de identidades esenciales ya que las “historias ocultas” juegan un papel crucial en la resistencia y revalorización de identidades marginalizadas (2010, 350). En este entendido, las representaciones fotográficas del colectivo no deben verse como imágenes estáticas de una identidad fija, como ya se había mencionado anteriormente, sino como momentos de diálogo el cual “trabaja sobre el palimpsesto del presente, sobre las múltiples e irresueltas capas de pasado no digerido, que surgen como “furia

acumulada” (Bloch) pero también como bricolaje barroco y subversivo” (Rivera Cusicanqui 2015, 295). Las fotografías entonces, no solo representan un estilo visual, sino que entretejen temporalidades y resistencias, propias y de sus ancestras en un mismo acto visual. El uso de la pollera en combinación con el estilo urbano de cholitas *skaters* refleja este “bricolaje cultural y subversivo” (295).

En este sentido podríamos afirmar que las fotografías del colectivo, no logran capturar completamente la riqueza identitaria ni la complejidad que constituye al colectivo. Como Medina y varias de las integrantes mencionan, las imágenes solo muestran parte de su identidad, ya que las capas más profundas de lucha, redescubrimiento y revalorización, no siempre se hacen evidentes en una representación visual. De esta manera, las representaciones del colectivo deben ser leídas no como meros actos estéticos, sino como parte de un proceso continuo de negociación y resistencia cultural, desde la perspectiva de Hall de visibilizar “historias ocultas” (2010, 350) que forman parte esencial de su tránsito entre identidades y que la fotografía, en su limitada capacidad de representación, solo logra sugerir superficialmente.

2.5. Aproximaciones a los estereotipos

Con relación a las representaciones fotográficas del presente estudio y su relación con la confrontación de estereotipos relacionados a mujeres indígenas, cholas o cholitas, es importante analizar aspectos que las integrantes consideran como la ruptura con dichos estereotipos.

Dentro de estas reflexiones se considera que, una de las maneras más claras en la que estas imágenes rompen estereotipos es mediante la representación de cholas o cholitas participando en actividades físicas como el patinaje, una práctica que tradicionalmente no se asocia a las cholas o cholitas. Es así que una de las integrantes refiere a la Figura 13 y 14 (Ver páginas 58 y 59), mencionando:

Yo creo que el mejor ejemplo ha sido el donde enseñamos a mujeres de pollera subirse a una patineta, porque no muchas mujeres se sienten capaces de poder hacerlo, y son cholitas, creo que eso parte muchos esquemas, como decíamos también, de ver a una cholita patinando, es wow que increíble, que loco, nunca se ha visto antes, mucho menos en nuestro contexto como Bolivia con ese pensamiento medio discriminatorio que tenemos hacia la mujer de pollera, donde nos gusta ver a la mujer de pollera, pero nos gusta ver solo en actos cívicos, en festividades, en cosas así. Pero ¿las aceptamos en trabajos como abogadas o en bancos?, y eso es discriminatorio, entonces para la gente es un poco chocante. Lo que nos decían a nosotras, todas ustedes son disfrazadas, esto es un disfraz para ustedes, es una burla, pero, nosotras siempre hemos respetado la vestimenta, los valores que nuestras madres nos han enseñado y además también tiene una lucha por

detrás, en la que muchas mujeres que han sabido superarse y han sabido permanecer también en su vestimenta, entonces yo creo que hemos roto, en ese sentido, muchos estereotipos y también le hemos reventado la cabeza a la gente que todavía no acepta que haya mujeres libres haciendo lo que les gusta hacer vistiendo como se sienten identificadas. (Buitrago 2024, elicitación fotográfica)

Se puede observar que Buitrago señala que la imagen de una chola o cholita patinando rompe un estereotipo en el aspecto social, puesto que, si bien la chola o cholita es vista en espacios tradicionales como la cocina o protocolares como los actos cívicos, no tiene la misma presencia visual en contextos deportivos, limitándola a roles específicos. Estas imágenes subvertirían estas expectativas, mostrando a una chola o cholita como alguien que puede participar en actividades diferentes.

Por otro lado, Mamami complementa la reflexión destacando que las imágenes reflejan confrontación de los estereotipos relacionados al vestuario, así como a roles de género, refiriéndose específicamente a la Figura 13 (ver página 58). La imagen muestra un grupo de cuatro mujeres vestidas con trajes de cholas que se caracterizan sus polleras en un mercado de comida. Tres de ellas son parte del colectivo Imilla *Skate*. Una de ellas lleva un mandil que la distingue como vendedora del mercado. Esta última está parada sobre un *skateboard*, y se sostiene de una de las integrantes del colectivo para equilibrarse intentando practicar el *skateboarding*:

Me acuerdo una vez cuando fuimos a esa foto de allá, cuando estábamos enseñando a la chica en la cancha, ella cuando yo estaba patinando puso la cara como wow, fue como un boom para ella porque ella estaba trabajando de cocinera en un puestito de comida, cuando vio eso incluso tuvo que pedir permiso a su jefa para poder aprender a patinar. Nos dijo: “Dame tu número”, pero se preocupaba porque no tenía tenis, solo usaba esas abarquitas o sandalias. Entonces ver eso también, que influenciarnos a que cambiemos esa mentalidad de que una cholita tiene que tener una vestimenta, que sí o sí tiene que utilizar unas sandalias, o sea no, puedes también usar un tenis, para hacer un deporte, una cholita puede hacer un deporte también, entonces romper esos estereotipos sociales que a veces son hasta de vestimenta, hasta de género, de decir, soy una mujer, soy delicada tal vez me voy a lastimar, me voy a hacer esto no, mejor no, no me dedicaré a esto. (Mamani 2024, elicitación fotográfica)

En esta expresión se revelan distintos aspectos, como, la historia detrás de estas imágenes impactantes. Las representaciones de estas interacciones que transmiten el desafío de límites. Así también al reflejar distintos atuendos en la práctica de un deporte, como los tenis o sandalias, desafían etiquetas o códigos de vestimenta ya sea sobre cómo debe vestirse una cholita o cómo debe practicarse el *skateboarding*.

Un aspecto relevante en torno a estos análisis, recae en cómo son recibidas estas acciones por parte de las cholas o cholitas, siendo que encuentran en el colectivo una fuente de orgullo y empoderamiento:

Lo chistoso de eso es que la gente que nos critica es gente que es de la ciudad, pero la gente que más nos apoya son las mujeres de pollera, a las mujeres de pollera les encanta vernos vestidas de pollera, les encanta patinar, les hace sentir orgullosas. (Buitrago 2024, elicitación fotográfica)

Lo que señala Buitrago, revela una recepción favorable en las interacciones entre el colectivo y las cholas o cholitas, lo que podría denotar la práctica del *skate* como una extensión de las prácticas relacionadas a las cholas, cholitas o mujeres indígenas.

Así también, se hace referencia a que otro elemento fundamental es el impacto emocional de su práctica, específicamente en cholas o cholitas de generaciones anteriores:

A través de nosotras ellas igualmente se ven a ellas mismas, a veces expresan como que: me hubiese encantado ser como ustedes cuando era joven, atreverme a más entonces. (Tacuri 2024, elicitación fotográfica)

En este comentario recogido por el propio colectivo, se refleja cómo las cholas o cholitas impactan en diferentes grupos etarios, generando una reflexión intergeneracional sobre muchos aspectos dados por sentado para este sector de la población.

Por tanto, estas representaciones fotográficas y específicamente las señaladas por las participantes, no solamente desafían estereotipos asociados a las mujeres indígenas, cholas o cholitas, sino que transforman percepciones.

3. Q'epi⁴ de narrativas: interpretaciones de su propia representación

El segundo acto de recepción se desarrolló con el fin de identificar las narrativas y significados que las integrantes del colectivo atribuyen a sus propias representaciones fotográficas. Esta actividad también se realizó mediante la foto-elicitación o elicitación fotográfica grupal (Anexo 11).

Para este segmento se recurrió a la selección de 15 fotografías que es *corpus* de la presente investigación (Anexo 3), expuesta mediante proyector y así como también de forma impresa en uno de los muros del ambiente. Se inició un diálogo sobre las fotografías expuestas, de forma colectiva, generando mayor reflexión, explicando qué significados atribuye a esas representaciones.

⁴ Bulto utilizado para cargar diferentes elementos con la ayuda de un aguayo o textil indígena.

La dinámica para la presente actividad, también recurrió a la observación individual de las fotografías presentadas sobre las cuales, las participantes posteriormente compartieron sus interpretaciones enfocándose en sus experiencias personales y colectivas en relación con las fotografías.

Las preguntas que guiaron la actividad fueron, ¿qué creen que esas imágenes dicen sobre ustedes como cholitas *skaters*?, ¿Qué creen que las personas ven cuando observan estas imágenes?, Cuando hablamos de “descolonizar la mirada”, ¿qué se les viene a la mente?, ¿Creen que cambiar la manera en que se muestran las mujeres indígenas puede ayudar a que la gente las vea de una forma diferente?, Desde su interpretación ¿estas fotografías desafían o refuerzan estereotipos tradicionales asociadas a las cholitas, como, por ejemplo, maternidad, sacrificio, trabajo y coquetería? ¿De qué manera?, ¿Hay algunas poses o ángulos que consideren exotizan a las cholas o cholitas, es decir que las cosifica, las muestran de otra manera, con el fin de aumentar visibilidad?

3.1. Narrativas sobre ser cholitas *skaters*

En relación con estas interpretaciones, en el colectivo surgieron varios conceptos que permiten analizar más profundamente lo que las representaciones fotográficas significan para el colectivo.

Las primeras respuestas hacen referencia a la “rebeldía” y a la “libertad” (Colectivo Imilla *Skate* 2024, elicitación fotográfica), conceptos fundamentales que se relacionan con el desafío de estereotipos o normas tradicionales referidas en el análisis previo. Ambas palabras tienen una especial relación con el *skateboarding*.

Otro de los aportes de las participantes sugiere “empoderamiento” (Colectivo Imilla *Skate* 2024, elicitación fotográfica), una noción que engloba las reflexiones en torno al acto de patinar, donde ellas buscan asumir una serie de gestiones con relación a su imagen, su identidad, su cuerpo, entre otros. Este empoderamiento relacionado al poder y la autonomía, como hace referencia el colectivo, sería fuente de inspiración para otras mujeres.

El término “reflexión”, (Colectivo Imilla *Skate* 2024, elicitación fotográfica), sugeriría que las representaciones fotográficas, no solo reflejan rupturas superficiales, si no se tratan de tramas más profundas sobre lo que pretenden transmitir como colectivo, por ejemplo, sobre lo que significa ser cholas o cholitas en la actualidad. Lo cual implicaría no solo una reflexión externa sino del propio colectivo.

Por otro lado, la palabra “expresión”, destacada en otra de las intervenciones, resalta la idea de las fotografías son una forma por la que el colectivo tiene la oportunidad de comunicar o expresarse de forma visual (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica). Asimismo, el *skate* está vinculado a distintas interpretaciones de expresión, dependiendo el contexto donde se lo practique, así como las o los sujetos que lo practiquen, en este caso, cholitas bolivianas. Este acto, combinado con la vestimenta generan una serie de narrativas en las cuales las cholitas son protagonistas.

La “elegancia y el estilo” (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica), son otros dos conceptos mencionados en el taller, con relación a las interpretaciones propias del colectivo en relación con sus fotografías. Si bien estos parecen estar contrapuestos a nociones como la rebeldía, es porque todas estas intersecciones interpretativas develan la necesidad un análisis profundo dada la complejidad del caso. Al reivindicar los trajes tradicionales de cholitas del siglo XVIII o XIX, los cuales, de acuerdo a la revisión histórica referida a la pollera, adoptan características europeas, pueden ser vinculadas a características estéticas como elegancia o distinción, características que contrastan con los atuendos tradicionales para la práctica del *skateboarding*, configurándose como atuendos elegantes con relación a la práctica de este deporte. En cuanto al estilo, como era referido por las participantes, estas buscan extender su estilo personal a los diferentes atuendos que portan, sin que estos representen un obstáculo para la afirmación de su identidad cultural. Esto refleja cómo negocian sus elementos identitarios personales o culturales, en un entorno público, incorporando y resignificando elementos contemporáneos con relación a su identidad cultural indígena.

La noción de “cultura” surge de manera implícita en diferentes manifestaciones vertidas por las integrantes del colectivo, así como también de forma explícita (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica). En ese aspecto cabe señalar que el elemento cultural más allá de ser intervenido, se beneficia de un nuevo dinamismo que implica una expansión, mediante la configurar nuevas formas de existir o reexistir. De la misma manera la interpretación de identidad, en las fotografías, se puede reconocer como un factor clave, un elemento que sintetiza lo que las imágenes contienen, sin embargo, este elemento implica una complejidad al relacionarse con cada uno de los elementos mencionados anteriormente.

Otro de los elementos asociados a la interpretación de las fotografías es la “amistad y la confraternización” (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica).

Los cuales resaltan aspectos relevantes como la conexión y el apoyo mutuo entre el colectivo Imilla *Skate*, así como también en la comunidad skate en general. Esta práctica como actividad grupal, fomenta la confraternización lo que implica la conformación de lazos sólidos entre las y los participantes, en este caso mujeres *skaters*. En ese sentido las imágenes proyectarían no solamente actos individuales sino acciones colectivas de complicidad y sororidad.

Esta construcción de comunidad, nos lleva nuevamente al inicio de las intervenciones donde la rebeldía y el empoderamiento son actos sostenidos no de manera individual sino en base a una acción colectiva de apoyo y reconocimiento mutuo. En ese sentido las fotografías, para el propio colectivo, muestra a su colectivo forjando redes de amistad y colaboración que les permite empoderarse juntas o en comunidad.

3.2. Narrativas transmitidas

Para conocer cómo las integrantes del colectivo Imilla *Skate* perciben el impacto de estas imágenes, las narrativas que transmiten y cómo son interpretados, se planteó la cuestión ¿qué creen que las personas ven cuando observan estas imágenes?

Entre estas intervenciones se hace referencia nuevamente a la palabra “rebeldía” (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica), lo que sugiere que para el colectivo este es uno de los principales mensajes que las representaciones fotográficas transmiten al público, “rebeldía y también romper estereotipos, porque somos cholitas patinadoras” (Medina 2024, elicitación fotográfica), enfatizando en la relación de estos dos factores. La rebeldía a la que se refiere no solo estaría abarcando la actitud, sino que la simbolización de una postura frente a estereotipos o normas sociales asociadas a las cholas o cholitas. Por lo cual, se configuraría una narrativa de desafío activo de resistencia visual.

En cuanto a las interpretaciones que sus fotografías podrían recibir, surge otro de los elementos destacados por las participantes, el uso de la “pollera” (Colectivo Imilla *Skate* 2024, elicitación fotográfica). Este atuendo, usado en un contexto poco tradicional, para las integrantes representaría uno de los discursos que más captan la atención, por el choque visual que representaría y su vinculación con la identidad cultural o el sincretismo.

En este segmento del taller surge la noción de “sincretismo” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica), tras la referencia a las polleras en las fotografías, lo cual sugiere una posible fusión entre elementos tradicionales y contemporáneos, un sincretismo. Sin embargo, es importante destacar, como plantea Rivera Cusicanqui, que el concepto de

sincretismo o hibridez, es problemático si lo entendemos como “la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo” (2015, 295). Sugiriendo una síntesis que diluye la riqueza de las identidades y las tensiones internas. En lugar de unificar lo indígena y lo moderno en una identidad reconciliada, Rivera Cusicanqui propone el concepto, revisado anteriormente, de ch’ixi, como una conciencia de lo múltiple y lo contradictorio que no se resuelve, sino que se mantiene en tensión productiva.

A este fenómeno es importante sumar la historia de “lucha” a la que hacen mención las mismas integrantes del colectivo (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica). Si bien en apariencia se podría hablar de sincretismo en la interpretación de las fotografías, también es importante mencionar la lucha constante por esta coexistencia de identidades. Las integrantes del colectivo no solo están fusionando lo tradicional, como la pollera, con lo contemporáneo, como el *skateboarding*, sino que están luchando por mantener ambos aspectos de sus identidades, en proceso de redescubrimiento, vivas y en diálogo.

Otro concepto clave que emerge de las respuestas es, el “empoderamiento” (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica). Varias de las integrantes consideran que estas imágenes se traducen en un sentido de empoderamiento femenino, haciendo referencia a la siguiente secuencia “empoderamiento, *skateboarding*, tatuajes, mujer” (Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica), en esta formulación, las integrantes del colectivo refuerzan la interpretación de que sus imágenes sean nuevas propuestas visuales en un proceso de construcción y de representación de identidades culturales que inspiren a desafiar barreras o parámetros establecidos. Esto también se puede relacionar con la mención a la palabra “revolución” (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica), cuya repetición del término subraya la fuerza que el colectivo inscribe a sus representaciones, no solo como una ruptura con algunos elementos como los estereotipos, sino como mencionaban, un proceso de lucha que está detrás de todas las representaciones fotográficas.

El tema de “identidad y cultura” o “descubrir identidades culturales” (Colectivo Imilla Skate 2024, elicitación fotográfica), mencionado por el colectivo, tanto la identidad como la cultura son considerados heredados de cada una de sus familias, los cuales también han ido adaptando a sus personalidades o como colectivo, lo que les permite deslizarse entre diferentes esferas culturales e identitarias, ya sea de forma cotidiana o performativa, lo cual no para el colectivo no deja de ser legítimo y puede ser identificado

en sus representaciones. La reflexión de Hall sobre lo “reidentificación y la reterritorialización” ofrece un marco para entender este proceso. Como ya habíamos señalado anteriormente, para Hall, un momento crucial en la lucha de los marginados es la recuperación de las “historias perdidas”(2010, 324), aquellas narrativas que nunca fueron contadas y que tuvieron que ser recuperadas por las y los propios sujetos. Para el caso del colectivo, el redescubrimiento y adaptación identitaria es una estrategia política para resistir a la exclusión y la marginalización, en doble sentido como cholas o cholitas y como *skaters*, se deslizan entre diferentes esferas culturales.

Este proceso de “reidentificación política imaginaria” (324) como lo denomina Hall, permite al colectivo movilizarse social, cultural y políticamente, utilizando como algunas de sus herramientas sus representaciones visuales, donde, de acuerdo a las interpretaciones vertidas por el colectivo de cholitas *skaters*, no solo se puede observar patinando, sino creando nuevas formas de ser vistas y representadas en la sociedad, donde, en palabras de Hall, “los márgenes, tienen voz” (324) y presencia en la representación. En lugar de ser retratadas como parte de algo ellas son las protagonistas activas que en su proceso de redescubrimiento identitario y empoderamiento.

3.3. Narrativas de desafío o refuerzo de estereotipos tradicionales asociadas a las cholitas

Partiendo de análisis previos con relación a los estereotipos, por parte del colectivo, detenerse a abordar específicamente este tema, brinda mayores matices que son importantes señalar. En ese sentido, las interpretaciones, las narrativas que las integrantes del colectivo identifican en sus representaciones plantean las siguientes perspectivas.

Se realza un tema común que es el desafío a los estereotipos mediante las imágenes de las cholitas *skaters*, enfatizando que estas imágenes no solo rompen expectativas, sino que “les mueve el mundo, les saca esa zona de confort de estar acostumbrada(os) a ver a las mujeres en ciertas situaciones, ahora las ve(n) diferentes, amplían su mente, de cómo debería ser una mujer, y una mujer de pollera” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica). Sin embargo, al hacer referencia a estereotipo puntuales como la maternidad, el sacrificio, el trabajo y la coquetería, se presenta una perspectiva diferente:

Yo, creo que desafían, desafían, pero también son parte de la coquetería, por todo, porque son mujeres coquetas, trabajadoras, madres, pero desde un punto de vista que la sociedad, no está acostumbrada a verlas. Estos estereotipos que siempre nos tratan a las mujeres,

desde que nacemos, de cómo tenemos que ser, cómo tenemos que estar, cómo tenemos que vestir, entonces, muestras algo diferente, están desafiando ese pensamiento conservador que muchas veces la gente tiene. (2024, elicitación fotográfica)

Dentro de esta perspectiva se puede destacar puntos clave, como, la noción de que las cholitas pueden ser asociadas a la maternidad, el trabajo y la coquetería, pero en un contexto completamente distinto al que quizá la sociedad suele atribuirles, como de madre sacrificada, o figuras domésticas. En esa misma línea se destaca que en las imágenes son mujeres coquetas, pero vistas desde otro punto de vista, una nueva perspectiva que no las reduce a ese único rasgo.

Otro elemento crucial es que no se niega en las imágenes la feminidad ni la coquetería, sino que las integran al discurso en donde las mujeres pueden ser al mismo tiempo, fuertes, deportistas, contemporáneas y con identidad cultural “puedes ser parte de lo que tú quieras, sin dejar a un lado tu vestimenta, tu imagen, hasta tu feminidad” (Medina 2024, elicitación fotográfica), donde la integrante del colectivo subraya una flexibilidad en la identidad de las cholitas *skaters*, que evoca a su práctica de un deporte extremo, sin desvincularse de su vestimenta tradicional de chola o cholita, u otros aspectos que consideran identitarios. Lo cual implica una noción más compleja de la chola o cholita, quien es capaz de transitar múltiples identidades y de manera simultánea.

Con relación a otros estereotipos tradicionales, asociados a las cholas o cholitas y vinculados entre sí, como son la maternidad y el trabajo, retomando la mención de Buitrago, “son mujeres coquetas, trabajadoras, madres, pero desde un punto de vista que la sociedad, no está acostumbrada a verlas” (2024, elicitación fotográfica), podría mencionarse que no se está rechazando, lo que puede significar ser madre, trabajadora y deportista, si no la construcción o expansión de espectros de posibilidades.

En ese entendido las fotografías de las cholitas *skaters* ofrecen una nueva dimensión de lo que pueden significar algunos roles para las integrantes. Si bien el acto de patinar podría relacionarse como un tipo de trabajo físico y emocional que representa esfuerzo, dedicación y destreza, al ser trasladados a un espacio como el *skateboarding*, las imágenes resignificarían la relación entre trabajo y cholitas, aproximándolas a las nociones de empoderamiento y ocio, alejándolas del peso del sacrificio.

Teniendo en cuenta, todas las formulaciones previas analizadas, se puede advertir en las interpretaciones del colectivo sobre sus propias representaciones, que identifican estas como un desafío a los estereotipos tradicionales asociados a las cholas o cholitas, al mismo tiempo que los resignifican o revalorizan ciertos aspectos de su identidad.

3.4. Narrativas y erotización

Otro elemento en este q'epi de narrativas, la interpretación de las integrantes del colectivo en torno a narrativas exotizantes en sus representaciones fotográficas, seleccionadas para este estudio.

Las interpretaciones de las integrantes, rechazan desde un inicio el planteamiento de la idea de que estas imágenes cosifiquen a las cholitas, con la intención de aumentar visibilidad mediática, es así que sus expresiones son determinantes como la manifestada por Mamani “no, yo no lo veo así” (2024, elicitación fotográfica). Este rechazo establece un punto de partida. Asimismo, tanto Mamani como Buitrago, argumentan que el colectivo se esfuerza por preservar la integridad de su mensaje enfatizando que, si bien existe un interés por captar la atención de público, el contenido no persigue únicamente fines comerciales o publicitarios, sino su mensaje está orientado a transmitir historias auténticas, significativas y representativas del colectivo: “Creo que en parte hay un cierto interés, obviamente por buscar la atención de la gente, pero lo hacemos con un mensaje, con un sentido, no solo para llamar (la atención)” (Buitrago, 2024, elicitación fotográfica). Aquí, la integrante menciona una idea determinante, comprendida por la intención del mensaje de sus representaciones.

Sí, yo creo que es que no es una imagen de publicidad o para llamar la atención, sino que es una imagen que demuestra un mensaje. No es superficial sino más profundo, lo que nosotros pensamos, lo que vivimos, lo que somos. Sí, yo creo que todas las empresas o las producciones que han trabajado con nosotras, hemos tratado de transmitirles eso, decirles que nosotros queremos transmitir nuestro mensaje, que no queremos que se muestre como una publicidad o cosas así, como no es nuestra intención, no es nuestra finalidad, por así decirlo. (Mamani 2024, elicitación fotográfica)

Esta delineación, entre las imágenes que interpretan como superficiales y las que se realizan con un propósito más profundo refleja un compromiso colectivo que se antepone a la cosificación.

Otro aspecto importante es cómo el colectivo ve su visibilidad no como una forma de explotación o cosificación, sino como una herramienta, apuntando, “realmente creo que muestra un mensaje muy fuerte. Entonces, es lo que la gente atrae, y es también lo que les gusta mostrar a los fotógrafos” (2024, elicitación fotográfica). Desde esta perspectiva, no buscan trivializar a las cholitas *skaters* y sus acciones sino, destacar su complejidad, como una extensión de su vivencia y experiencia. En ese análisis el

skateboarding se convierte en una plataforma, que abre diferentes posibilidades, como la de narrar historias visuales.

Estas reflexiones dan pie a otra serie de cuestiones con relación a las poses o tomas de las fotografías y el género. Por ejemplo, si algunas de estas poses o tomas representadas en las fotografías serían consideradas para representar fotográficamente a hombres *skaters*. En este aspecto las respuestas de las participantes reflejan que, aunque el deporte es el mismo, las representaciones visuales y poses son fundamentalmente diferentes, al respecto Medina expresa “no creo que un chico se ponga así. O el de las tres polleras, jajaja”, “tal vez los trucos, esas cositas, sí, porque es un movimiento que haces, al ejecutar esa acción, pero ya en cuanto a la mayoría de las poses, es diferentes. Las mujeres somos totalmente diferentes, es un sentido de esencia, es otra” (2024, elicitación fotográfica). Esto señala una diferencia en cuanto a la representación visual de mujeres y hombres *skaters* en la mayoría de las fotografías observadas. Una diferenciación reconocida por las integrantes que consideran la existencia de una diferencia esencial entre ambos.

En este sentido las cholitas *skaters* no solo estarían practicando el *skateboarding*, sino también afirmando una esencia, una estética con relación a su condición de mujeres como de su identidad cultural.

4. Lentes propios y ajenos: comparaciones entre su representación y su autorepresentación

En este segmento del taller colaborativo, se reflexiona respecto a cómo las integrantes del colectivo, ven su propia representación fotográfica en comparación con las representaciones externas, así como el tipo de discurso que prefieren que prevalezca. Para lo cual se aplicó el trabajo en dos pequeños grupos focales dada la cantidad de integrantes.

Para la actividad se recurrió a la misma selección de las 15 fotografías ya consideradas en los anteriores actos de recepción, pero además se solicitó al colectivo traer fotografías de su misma producción, es decir autorepresentaciones fotográficas, a partir de las cuales puedan realizar comparaciones y reflexiones.

La dinámica estuvo comprendida de la siguiente manera:

Conformación de grupos (Anexo 12).

Selección de entre las 15 fotografías externas instaladas en el muro.

20 minutos de reflexión utilizando las fotografías propias las producidas de forma externa al colectivo.

Exposición de cada grupo (Anexo 13).

Las preguntas sobre las cuales se guiaron las reflexiones fueron: ¿cómo sienten que se relacionan las representaciones externas y sus propias representaciones?, ¿cómo sienten que se diferencian las representaciones externas y sus propias representaciones?, cuál les gusta o representa. Por qué., ¿cuál no les gusta o representa. Por qué., ¿entre ambas, qué tipo de discurso les gustaría que predomine?, ¿qué te gustaría que la gente viera cuando ven una foto de una cholita *skater*?

4.1. Selección de representaciones externas y autorepresentaciones



Figura 20. Selección por parte de los grupos de representaciones externas (2021-2022).
Fotografías de: Luisa Dorr, Celia D. Luna y Mateo Caballero.



Figura 21. Selección de autorepresentaciones por parte del colectivo Imilla Skate (2021-2024)
Fotografías: Imilla Skate.

En relación con el planteamiento de identificar relaciones entre las representaciones externas y sus autorepresentaciones, se refieren a que ambas reflejan sus experiencias internas de construcción de identidad, “se relacionan porque muestran diferentes procesos de mi identidad cultural, mi identidad cultural y mi vida cotidiana”, (Buitrago 2024, elicitación fotográfica), tanto de las representaciones externas como de la autorepresentaciones destaca que muestran lo que considera su identidad cultural. Por otro lado, también se hace referencia a que, si bien ambas se enfocan en representar la identidad, los contextos son elementos variables en las representaciones “creo que son dos facetas diferentes, porque una es la faceta como Imilla enseñando y promoviendo lo que es la cultura y el deporte, y el otro es en mi momento más *skater*, ahí donde estoy con mis rodillas raspadas, pleno de truco” (Medina 2024, elicitación fotográfica), Figura 29 donde la participante destaca que las representaciones en ambos casos no solo están vinculadas a la identidad cultural, sino también a la práctica del *skateboarding*.



Figura 22. Comparación referida por Hwara Medina (2021-2024)
Fotografía de. Luisa Dörr e Imilla *Skate*.

Es así que se aborda lo que consideran las diferencias entre las representaciones fotográficas vinculándolo a variedad de contenidos, que también se expresan en aspectos técnicos, “son contextos diferentes, desde el espacio hasta el tiempo” (Medina 2024, elicitación fotográfica), resaltando que no reconocen diferencias sustanciales en cuanto a contenido sino referidas al contexto.

Así también, en referencia a las selecciones de representaciones que más les idéntica o prefieren, precisan que ambas producciones son representativas de su identidad, “A mí me representan las dos, porque son parte de mi identidad como *skater* y como madre... muchas veces la gente no ve esa faceta maternal de mí” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica), esto refiere que, si bien ambas representaciones ya sea externa o interna aborda la identidad cultural, la práctica del *skate*, la autorepresentaciones profundiza estos aspectos personales, o individuales como la maternidad Figura 30. Mediante estas autorepresentaciones las imágenes pueden revelar dimensiones de la identidad que suelen ser ignoradas o marginadas por las representaciones externas. La maternidad es una de ellas siendo subvalorado por los lentes externos que representan a las mujeres en roles no tradicionales como el *skateboarding*.



Figura 23. Elinor Buitrago junto a uno de sus hijos (Sin fecha)
Fotografía de Imilla Skate.

Por su parte Medina reafirma la noción de que ambas representaciones (Figura 22) reflejan su identidad, en contextos distintos, “Para mí, hay dos facetas: compartir una cultura y hacer lo que me gusta. Sin embargo, en ambas sigo siendo yo”, (2024, elicitación fotográfica), destacando cómo las imágenes pueden capturar múltiples facetas o que las identidades no son fijas.

Dentro de estas perspectivas coinciden que no hay representaciones con las que no se identifiquen o no les represente, puesto que reflejan tanto su trabajo como colectivo como algunos aspectos de su individualidad o vida personal, “Ambas me representan porque... estoy con mi colectivo, que es mi tribu, me apoyo con las chicas con las que patino, y el otro también, que es mi familia, que es parte de mi día a día” (Buitrago 2024, elicitación fotográfica), por tanto, estas representaciones lograrían capturar la complejidad de su identidad o al menos ninguna es rechazada por el colectivo.

Enfatizando en el discurso o los discursos, que el colectivo preferiría que predomine, se compartieron expresiones similares entre las participantes, coincidiendo en temas relacionados al empoderamiento y la visibilidad, y a manera de reflexión considerar el discurso de la maternidad, siendo que varias de las integrantes son madres y que sin embargo esto no es reflejado en los discursos visuales.

A mí me gustaría que predomine este discurso sobre la maternidad, ya que todavía sigue siendo un tabú el que las mamás puedan seguir con su oficio, puedan seguir haciendo las cosas que les gusta cuando tienen hijos, ¿no? Porque, bueno, la sociedad plantea que la mamá debe dedicarse solamente a los hijos, y no es así.

Quiero demostrar que mi maternidad no es un límite para yo poder hacer las cosas que a mí me gustan, ¿no? Nunca ha sido un límite, sino ha sido una motivación para mí, de seguir patinando y mostrar a mis hijos también mi cultura, de dónde yo vengo, y también el deporte que tanto me gusta. (2024, elicitación fotográfica)

La maternidad según Buitrago aún es un tabú en relación con actividades no tradicionales como el *skate*. El cual debería ser un aspecto a considerarse en las representaciones, como un factor de empoderamiento e inspiración.

De manera complementaria Medina hace énfasis en la libertad de expresión el empoderamiento.

El discurso que me gustaría que predomine es la libertad de expresión y de empoderamiento. Como que tú no tienes límites, no importa de dónde eres, o cómo te veas, o cómo te identifiques. Tú tienes la libertad de poder expresarte y hacer lo que te gusta, sin miedo al qué dirán de ti, o cómo te verán, o cómo te tratarán... La represión ha estado presente, no solo en nuestra cultura, sino también en relación a nuestro género, donde somos minimizadas y vistas como más débiles, por eso me gusta bastante esta foto donde estoy patinando, porque ese fue un momento muy difícil para mí, y a pesar de las caídas, continuaba. Entonces, me gustaría poder manejar más esos dos discursos. (2024, elicitación fotográfica)

Esta formulación remarca la noción de que las imágenes deberían reflejar un mensaje de libertad y empoderamiento, especialmente para mujeres que han sido históricamente marginadas por su género o su cultura. En palabras de Rodríguez García históricamente la:

autoidentificación consciente que representa el uso de la pollera marca una pauta de elección que es una cuestión de género —femenino— porque no hay vestimenta chola específica para los varones. Con esto considero que han sido tres los estereotipos más recurrentes y dominantes en la imaginación popular y “nacional” en relación con la mujer de pollera. La chola es: 1) belicosa, 2) seductora y coqueta —por tanto, lasciva y objeto del deseo sexual—, y 3) también el epítome de la maternidad y del trabajo, es decir, del sacrificio. (2010a, 39)

En este sentido podemos mencionar que, las representaciones propias, por un lado, les permiten mostrar facetas de su identidad que suelen ser invisibles como la maternidad, pero ambas, tanto los lentes propios como ajenos son utilizados como un medio de expresión para desafiar/resignificar estereotipos culturales y de género. En el análisis de Rivera Cusicanqui, la representación estereotipada y el borrado de identidades indígenas y femeninas destacan como parte de un discurso histórico nacionalista:

Indios y mujeres se borran o se representan de forma estereotipada en el Álbum convirtiéndose en ornatos culturalistas de un discurso y una visión de nación que

postulaba la hegemonía absoluta de la cultura occidental, patriarcal y cristiana sobre el país, a partir del estado. Las mujeres se introducen sólo como deudas, familiares o viudas de los combatientes, y los indios como adornos culturales del mundo del trabajo, que bailan, tocan instrumentos nativos y aclaman a los líderes mestizos. En este proceso de anonimato colectivo la noción de miseria y, en general, el miserabilismo en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia. (2015, 145)

Este proceso reduce a las mujeres como figuras secundarias o accesorias, y a los indígenas como adornos culturales. Esta crítica es relevante al considerar el trabajo del colectivo Imilla *Skate*, donde las propias protagonistas, utilizan la fotografía y el deporte como herramientas para desafiar y resignificar representaciones limitantes. A través de sus lentes propios, es decir de sus representaciones autogestionadas, además de afirmar su proceso de redescubrimiento identitario, revelan facetas que no suelen ser visibles como la maternidad y su relación con el *skateboarding*.

5. Minga y skate: intervenciones artísticas del colectivo Imilla Skate

Con el propósito de expresar otros tipos de aproximaciones respecto a sus representaciones fotográficas, como último acto de recepción, el colectivo realizó una serie de intervenciones sobre las fotografías observadas en el taller. Como señala Schlenker “Especlar en torno a aquello que la imagen fotográfica tiene implica leer y negociar en colectivo” (2016, 34), es así que se consideró la propuesta de minga visual planteada por Schlenker como un “proyecto transdisciplinar” para desarrollarlo con las propias protagonistas (Anexo 14).

El material utilizado para estas intervenciones comprendió las impresiones de las 15 fotografías que forman parte del corpus de la presente investigación, las fotografías de representaciones propias traídas por el mismo colectivo, así como una serie de revistas pasadas, papelógrafos, papeles de colores, pinceles, tijeras, revistas, pegamento, pigmentos, hilos.

Este acto de cierre buscó concluir el taller con una reflexión grupal, así como un producto visual. Para lo cual se solicitó que las participantes elijan una de las dos imágenes para intervenirlo artísticamente. La dinámica seguida consistió en que cada participante eligió una o varias fotografías para intervenirlo artísticamente, realizando modificaciones, añadiendo o suprimiendo elementos.

Como productos de este encuentro de intervención, se obtuvieron alrededor de 22 elementos intervenidos, los cuales presentan diferentes formas de ejecución entre las cuales se pueden distinguir estilos diferentes: collage, collage con inscripciones, montaje.

La intervención artística realizada por el colectivo Imilla *Skate* mediante la práctica creativa, refleja un enfoque trabajado por Rivera Cusicanqui, quien describe en su reflexión sobre el montaje citando a Sontag que “crear es descubrir” (2003 citado en Rivera Cusicanqui 2015, 289), en el cual el proceso creativo crea nuevas significaciones y resignifica historias previas, enfatizando que:

En el diálogo, pero también en el montaje hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras. Descubre una suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el que la historia pasada halla nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente. (2015, 289)

Un proceso visible en las intervenciones del colectivo, quienes, al modificar y manipular sus propias representaciones, manifiesta nuevos significados de las imágenes, donde cada representación se convierte en un acto de re-apropiación visual, en el que las participantes no solo agregan o eliminan elementos de sus representaciones, sino que también construyen nuevas manifestaciones o narrativas. El uso de materiales diversos en la presente minga visual, se asemeja al montaje mencionado por Rivera Cusicanqui, donde la combinación de elementos heterogéneos produce tejidos nuevos, un espacio de creatividad que da lugar a una pluralidad de sentidos (289). Este acto final de recepción-intervención no solo concluye el taller colaborativo con producciones visuales, sino que actúa como una plataforma de empoderamiento, en la que las participantes toman el control de sus representaciones, rompiendo o continuando narrativas, generando nuevas formas de verse-mostrarse a sí mismas.

5.1. Secuencia 1: “Janajpacha and skate” por el colectivo Imilla Skate

Esta serie de intervenciones, nos remite a espacios muy abiertos y fuera de este planeta. Es estas obras se inscriben solamente figuras femeninas que ocupan el centro lo las obras, estas mujeres son sus propias representaciones por lo que está presente en todas las polleras y el *skateboard*. Otra característica de que se puede destacar de estas intervenciones es que no fue considerado añadirles ninguna otra inscripción. La intervención realizada en coincide en haber extraído su propia figura de un contexto para pegarlo sobre un fondo con características espaciales.



Figura 24. Janajpacha and skate 1 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.



Figura 25. Janajpacha and skate 2 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.



Figura 26. Janajpacha and skate 3 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.

El fondo espacial funciona como una metáfora visual que expande su significado de identidad. Esta intervención nos remite la noción de “cyborg” de Dona J. Haraway, quien teoriza sobre “[l]a encarnación cyborg, en el destino de varios conceptos feministas sobre el género, en las recuperaciones de las metáforas visuales por motivos feministas éticos y epistemológicos” (1995, 62), utilizando el cuerpo como espacio de resistencia y agencia. En estas intervenciones, las mujeres del colectivo se representan a sí mismas, incorporando elementos asociados a un entorno espacial, fuera de límites convencionales, lo que evoca una ruptura con las narrativas habituales sobre identidad femenina e indígena.

5.2. Secuencia 2: “Kaypacha-board” por el colectivo Imilla Skate

En esta serie de imágenes podemos encontrar contextos que evocan a zonas andinas o montañas. Se puede apreciar que se busca una conexión entre el cuerpo y la superficie terrestre, una afirmación de pertenencia o identidad con estas geografías. En estas intervenciones también se observa la presencia de otras personas, así como también de otras especies. Asimismo, se puede destacar que presentan un marcada exageración o parodia que da un carácter más jovial a las creaciones.

Esta secuencia evoca una conexión profunda entre el cuerpo y la tierra, específicamente con los paisajes andinos. Es estas imágenes, las cholitas *skaters* del colectivo Imilla Skate, afirman su pertenencia a estos espacios geográficos y simbólicos, utilizando superficies telúricas como elementos clave de su identidad. Las montañas y zonas andinas no solo son telones de fondo u elementos ornamentales, sino escenarios

cargados de significado que fortalecen la relación entre las integrantes del colectivo y su herencia indígena.

La presencia de otras personas y especies en las imágenes sugiere una dimensión comunitaria y colectiva, reflejando la convivencia con la naturaleza y otras formas de vida, lo cual es representativo y esencial en la cosmovisión andina. Sin embargo, lo que destaca en estas intervenciones es el tono de parodia o exageración que aporta un carácter jovial y subversivo a estas creaciones.



Figura 27. Kaypacha-board 1 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.



Figura 28. Kaypacha-board 2 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.



Figura 29. Kaypacha-board 3 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.

Esta estrategia se puede relacionar con la mención que realiza Haraway: “La ironía trata del humor y de la seriedad. Es también una estrategia retórica y un método político para el que yo pido más respeto dentro del feminismo socialista. En el centro de mi irónica fe, mi blasfemia es la imagen del cyborg” (1995, 251). La ironía, presente en las intervenciones del colectivo, se convierte en una herramienta política y estética para desafiar discursos hegemónicos limitantes. Al exagerar ciertos elementos y jugar con la parodia, las cholitas *skaters* del colectivo Imilla Skate, subvierten las expectativas de cómo deben verse y actuar las mujeres en estos contextos, reclamando geografías físicas o surreales desde el humor y la ironía. En este sentido la ironía y la parodia no solo añaden un tono lúdico a las imágenes, sino que actúan como mecanismos interpelantes. El uso de la ironía, como sugiere Haraway, es una estrategia retórica que combina humor y seriedad, permitiendo que las integrantes del colectivo se apropien de las representaciones visuales de su identidad aproximándose al aspecto crítico, pero también jovial, desafiando narrativas unidimensionales.

5.3. Secuencia 3: “Comadres Skate” por el colectivo Imilla Skate

La complicidad que refleja esta intervención no presenta significativas intervenciones, además del borde llamativo que elimina el contexto, para centrarse en las “comadres” como el mismo colectivo denominó la obra. Este título hace referencia a una tradición boliviana que implica complicidad y organización entre mujeres y que está relacionada al calendario festivo de carnavales principalmente de la zona sur del país. En esta actividad, las mujeres toman protagonismo y organizan festejos que puede incluir a hombres o no. En la presente intervención se encuentra presente a manera de montaje una chola o cholita en el lado derecho superior, quien claramente lleva serpentinas o adornos típicos de las fiestas de carnaval. Además, sostiene un recipiente denominado tutuma, donde se sirve la chicha, bebida fermentada tradicional, contenida en el recipiente de barro más grande ubicado al lado de ella.

Las integrantes del colectivo, de forma figurativa la hicieron parte de ellas a esta chola o cholita, quien se encuentra mimetizada entre ellas, denotando identificación con esta práctica cultural protagonizada por mujeres y con la representación de la chola o cholita.



Figura 30. Comadres Skate (2024)
Elaborado por Imilla Skate.

Este acto de integración y sororidad que refleja la obra, puede vincularse con lo que Rita Segato describe como los “blindajes” o espacios protegidos que las mujeres ha creado en el mundo comunal, mucho antes de que la esfera política, dominada por instituciones masculinas, intentara capturar todas las formas de asociación y representación femenina (2016, 26). Segato también señala que, aunque la historia de las

mujeres ha sido censurada y perdida en la transición hacia la modernidad-colonial, estos espacios de complicidad y organización, entre mujeres (26), como las que reflejan las comadres, ha existido siempre.

Además de la sororidad, esta intervención hace visible cómo las integrantes del colectivo reafirman su identidad cultural al integrarse simbólicamente con la figura de la chola o cholita.

5.4. Secuencia 4. “Mirar y patinar” por Imilla Skate

Otras intervenciones del colectivo pueden formular diferentes tipos de recepción de sus propias representaciones fotográficas. Es así que en este segmento encontraremos fotografías intervenidas con símbolos o con frases.

Entre las intervenciones con figuras o símbolos encontramos la siguiente serie que se caracteriza por diferentes elementos, por un lado, se interviene el cuerpo de una de las integrantes con una especie de tatuajes en todo el brazo que llegan hasta el cuello. Por el contrario, en las fotografías en la que se encuentra con sus familiares, no se intervienen los cuerpos, sino, se añaden elementos como corazones, *tullmas* o de lazos del columpio. Además, se añaden figuras que rompen con el contexto como un platillo volador, un dinosaurio o un espiral en el aire. Estos elementos añadidos evocan nociones a las que referían en el taller, como “rebeldía”, simbolizados en los tatuajes y los elementos fuera de contexto, así como “revalorización de la identidad” por el legado de sus familias.

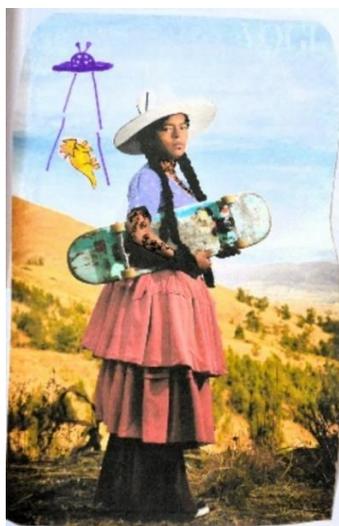


Figura 31. Mirar y patinar 1 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.



Figura 32. Mirar y patinar 2 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.

Entre las intervenciones fotográficas que además de símbolos presenta frases encontramos una gran cantidad de intervenciones, donde se destacan frases como “Capacidad máxima cuatro malcriadas”, “¡La maternidad no es un límite, sino un motivo más de superación!!”, “Yeeaa”, “Sácame una foto como si no me diera cuenta. Ya ps”, “Imilla Kalincha”, “Mentirosa” o “Las jailonas”.

Estas leyendas son acompañadas de otros elementos como, corazones, textil con figuras andinas, una figura de *skateboard*, de un niño, de un gato y figuras en forma de tatuajes; los cuales expresan, junto a las inscripciones literales, parte de sus reflexiones respecto a sus recepciones (Anexo 15).

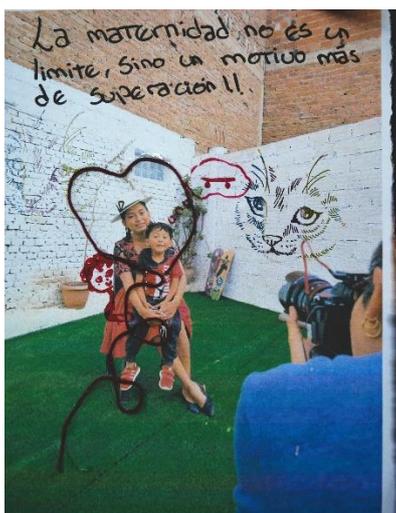


Figura 33. Mirar y patinar 3 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.



Figura 34. Mirar y patinar 4 (2024)
Elaborado por Imilla Skate.

Dentro de la perspectiva de la cosmovisión andina, contamos con la presencia de illas, las cuales cobran especial relevancia en este contexto. En palabras de Rivera Cusicanqui describe a las illas como objetos que encapsulan la esencia de lo deseado:

En el área rural la illa es un objeto que se sale a buscar en el campo el 31 de julio o al amanecer del 1 de agosto, y representa pequeñas ovejas, mazorcas, papas o llamas, en torno a las cuales se practica el rito de la ch'alla para propiciar que las illas se desplieguen en la materialización del objeto de verdad. No se trata de un talismán, que encarna la fuerza abstracta de la “suerte” o el “conjuro”, sino de un pedazo o huella del objeto real, que se energiza con la ch'alla y se personaliza, dejando de ser un objeto cualquiera en una serie para convertirse en la representación única e intransferible de lo deseado. En el contexto urbano, ya no se buscan piedrecitas en forma de animales o frutos, sino pequeños minibuses, casitas, maletas, billetes y pasajes aéreos, amén de un sinfín de “proyecciones del deseo” no por ideales menos tangibles. (2015, 299)

En esta serie de intervenciones fotográficas, los elementos añadidos, como tatuajes, corazones, *skateboards* y frases; así como las mismas fotografías, actúan como proyecciones de deseo, expresiones de las aspiraciones y emociones de las integrantes del colectivo. Estas intervenciones representan huellas de su propia identidad y deseo, que se personalizan y se energizan a través de la intervención artística.

Por otro lado, frases como, “¡La maternidad no es un límite, sino un motivo más de superación!!” o “capacidad máxima cuatro malcriadas”, refuerzan el carácter irreverente y empedrador del colectivo. Estas expresiones, acompañadas de figuras simbólicas, hacen eco en el discurso de autoafirmación y lucha del colectivo. De este modo, las imágenes intervenidas actúan como un espacio donde se materializan sus deseos.

6. Resultados o conclusiones

La recepción fotográfica del colectivo Imilla *Skate* manifiesta una serie de expresiones que potencian su memoria individual, así como también colectiva. Los objetivos planteados para el presente taller colaborativo buscaban indagar respecto a las siguientes pautas, en primer lugar, explorar las percepciones de las integrantes del colectivo Imilla *Skate* frente a las fotografías que se publicaron sobre ellas en medios digitales; por otro lado, identificar las narrativas y significados que las integrantes del colectivo atribuyen a sus propias representaciones fotográficas; y finalmente, analizar las diferencias o coincidencias entre las representaciones publicadas en medios digitales y las representaciones realizadas por el propio colectivo. Para lo cual se plantearon indicadores que respondan a estos objetivos.

6.1. Percepciones o sentimientos de las integrantes del colectivo

Atravesando la nostalgia y la complicidad. La selección fotográfica evoca en las participantes, sentimientos de añoranza o nostalgia, por las experiencias compartidas. Esta nostalgia analizada desde la cosmovisión andina abordada por Rivera Cusicanqui (2015), no es un lamento por el pasado si no una celebración de sus raíces. Es también importante la noción de complicidad asociada a las fotografías donde el colectivo visualiza su progreso personal y colectivo.

Procesando la identidad y el empoderamiento. Uno de los temas más recurrentes es el proceso de empoderamiento, especialmente con relación al uso de la pollera. Así como también la identidad en torno a su herencia cultural. Sin embargo, entre sus

referencias se puede diferenciar que son considerados dos procesos diferentes que inicia con el proceso de identificación, reconociendo sus raíces y posteriormente habitando y asumiendo su vestimenta.

Liberando la felicidad. Las fotografías para las integrantes del colectivo también evocan sentimientos de felicidad y alegría espontánea. Lo cual además de ser un reflejo de su pasión por el *skateboarding*, está relacionado por su expresión de identidad.

Difundiendo en medios digitales. Si bien se sienten orgullosas de la difusión y el reconocimiento obtenido, recalcan que su objetivo principal no es la fama, sino transmitir un mensaje de inclusión y revalorización cultural. Se considera que la difusión de sus imágenes en plataformas digitales de renombre no ha alterado su enfoque, sino que les sirve de plataforma de su lucha.

6.2 Interpretaciones y narrativas

Narrando libertad y rebeldía. El concepto de rebeldía y libertad fue centrar en las respuestas de las integrantes. Considerando que sus imágenes representan una postura de resistencia frente a estereotipos y normas sociales.

Trascendiendo el sincretismo. Las participantes consideran que sus representaciones pueden transmitir la noción de sincretismo, pero esta idea vista desde otra perspectiva representa la noción de lo *ch'ixi*, donde como las mismas participantes mencionan, no se debe elegir entre una u otra identidad, sino que transitan entre ambas. Esta coexistencia reflejaría la lucha por mantener viva sus raíces mientras exploran otras formas de ser o expresarse.

Resignificando estereotipos tradicionales. Desde el colectivo se interpreta que algunas de las nociones asociadas a las cholitas, como maternidad, sacrificio, el trabajo y la coquetería, si bien algunas de estas características se reflejan en las fotos, las integrantes del colectivo *Imilla Skate*, las resignifican desde nuevas perspectivas, en la que pueden ser fuertes, deportistas y femeninas a la vez. Se busca reflejar la maternidad pero en un contexto diferente y desafiante para la cultura *skate* y la cultural tradicional. Resignifican roles, como el trabajo, alejándolo del sacrificio por la idea de empoderamiento y ocio.

Rechazando la exotización o cosificación. El colectivo rechaza la idea de que sus imágenes cosifiquen a la chola o a las cholitas con el fin de aumentar su visibilidad. Las participantes subrayaron que, aunque buscan atraer la atención, lo hacen con mensajes

del propio colectivo. La visibilidad que han alcanzado no es percibida como una forma de explotación, sino como una herramienta para transmitir su mensaje como colectivo.

Diferenciando el género en la representación. Las participantes consideran que las poses y representaciones visuales en las fotografías difieren entre mujeres y hombres *skaters*. Aunque ambos practican el mismo deporte.

6.3. Comparaciones fotográficas externas e internas

Adoptando ambas representaciones. El análisis de las comparaciones entre las representaciones externas y las autorepresentaciones por parte del propio colectivo, revela que ambas capturan procesos importantes de construcción de identidad.

Profundizando con la autorrepresentación. Sin embargo, las autorepresentaciones permiten una exploración más profunda de aspectos invisibilizados, como la maternidad.

Maternando en el *skate*. Las cholitas *skaters* prefieren un discurso visual que destaque el empoderamiento, la libertad de expresión y la maternidad como una fuente de fuerza, desafiando así los estereotipos tradicionales.

Resignificando estereotipos. Para el colectivo, tanto los lentes propios como ajenos son utilizados como herramientas para resignificar y empoderar la identidad de las cholitas en un contexto moderno y desafiante, rechazando el anonimato.

6.4 Recepción-intervención de representaciones fotográficas

La sección titulada “Minga and *skate*: intervenciones artísticas del colectivo Imilla *Skate*, no solo reflexiona sobre su propia representación visual, sino que crea nuevos discursos visuales que cuestionan, resignifican y amplían las narrativas existentes.

Janajpacha and *skate*. Al situarse en escenarios cósmicos o para la cosmovisión andina el janajpacha, las integrantes del colectivo en esta serie se representan a sí mismas, en entornos que simbolizan un sentido de libertad y trascendencia.

Kaypacha-bord. En esta serie, las obras de las participantes, se caracterizan la conexión con la tierra o el kaypacha para el mundo andino, como un tablero donde están presentes otros elementos. Estas creaciones expresan el lado jovial del colectivo al combinar diferentes elementos de forma irónica o exagerada.

Comadres *Skate*. Muestra la complicidad y sororidad que durante los diferentes actos de recepción había manifestado el colectivo; tomando como referencia la tradición de comadres de Bolivia. Refleja un espacio de integración femenina.

Mirar y patinar. Mediante símbolos y frases añadidas a las propias fotografías, esta serie de obras representa conceptos como rebeldía y revalorización de la identidad. Las frases como “¡La maternidad no es un límite, sino un motivo más de superación!!” refuerzan el carácter irreverente y esta serie, así como del colectivo. Por otro lado dentro de la cosmovisión andina, estas obras, desde la teorización de Rivera Cuiscaqui, pueden ser consideradas proyecciones de deseos o illas (2015), como representaciones de sus aspiraciones contenidas y energizadas en estas obras.

El taller en general se destacó por su enfoque inclusivo, horizontal y participativo, donde las integrantes del colectivo no solo fueron objeto de la investigación, sino sujetas activas en la creación del contenido y en la elaboración de las reflexiones. Esto permitió un análisis acerca de sus representaciones más profundo, auténtico y representativo del colectivo.

Conclusiones

Con el fin de conocer de qué manera se manifiestan la representación y la recepción fotográfica de las cholitas *skaters* que practican *skateboarding* con polleras, con relación a publicaciones realizadas en medios digitales entre los años 2019 y 2023, tomando como caso al colectivo Imilla *Skate*, la presente investigación desarrolla un análisis respecto a las representaciones fotográficas del colectivo Imilla *Skate* publicadas en los medios digitales entre los años 2019 y 2023; así como un estudio en relación con la recepción fotográfica de estas representaciones de manera colaborativa con las integrantes del propio colectivo.

Habiendo desarrollado el análisis semiótico y narrativo, se puede determinar que, la pollera es el objeto que mayor presencia tiene en las representaciones fotográficas seleccionadas para el análisis de este estudio. Esta presencia se manifiesta de diferentes maneras, afirmando su constante reconfiguración o adaptación a lo largo del tiempo. De acuerdo a la revisión histórica, en la actualidad es considerado un símbolo histórico asociado a la identidad indígena, el cual es resignificado por el colectivo al ser usado en actividades no tradicionales como la práctica del *skateboarding*.

Las acciones de cholitas *skaters* en las representaciones fotográficas, que reflejan ocio, deporte y expresión personal contrastan con las expectativas de género asociadas desde la colonización, a las mujeres indígenas o mestizas, cholas o cholitas, con labores domésticas o delicadas como la maternidad, el trabajo sacrificado y la coquetería.

Las marcas corporales visibles en algunas de las representaciones fotográficas, como tatuajes, cicatrices, moretones, raspaduras, simbolizan perseverancia, fortaleza, lucha y desafiando normas patriarcales que pretenden definir el cuerpo femenino.

Estos dos elementos configurarían los cuerpos de las cholitas *skaters*, como sitios de resistencia contra una doble opresión: cultural y de género.

Por otro lado, en este aspecto también es importante destacar que algunas poses/gestos de las participantes en las fotografías permiten dilucidar un reforzamiento de algunos estereotipos significativos asociados a las cholas o cholitas, como la coquetería, mediante posturas o gestos representados en algunas fotografías.

La reiteración de ciertas poses o ángulos fotográficos puede contribuir a la erotización de la identidad denominada como chola o cholita. Esta exotización implica un simplificación y estetización de lo indígena o mestizo.

La representación fotográfica difundida por medios digitales puede convertirse en un arma de doble filo, ya que si bien por un lado representan visibilidad pueden facilitar la absorción de las representaciones fotográficas por la lógica de mercado.

Se observa una compleja dinámica de apropiación cultural, donde se desafían y negocian las representaciones tradicionales de la cultura local en plataformas de empresas multinacionales. También se percibe un desequilibrio de poder en la representación fotográfica difundida por medios digitales de empresas multimillonarias como Vogue, Samsung, *National Geographic*.

La presencia de hombres documentando la acción de las cholitas *skaters*, trae a la reflexión si la mirada masculina juega un rol en la construcción de estas narrativas visuales. Como la validación del acto de la comunidad de *skateboarding* femenino.

Otra manifestación clave en la representación fotográfica de las cholitas *skaters* es la conexión intergeneracional, reflejando la interacción entre madres, hijas, abuelas y otras familiares, subrayando la importancia de estas interacciones en la transmisión y preservación de la identidad chola.

Por otro lado, con relación al segundo objetivo específico de la presente investigación, que plantea el estudio de la recepción fotográfica de estas representaciones, desarrollada de manera colaborativa con las integrantes del propio colectivo; destacó por el enfoque inclusivo, horizontal y participativo, donde las integrantes del colectivo no participaron solamente como objetos de investigación sino como protagonistas activas, en la planificación, en el desarrollo y en la creación artística del taller.

Para llevar adelante la exploración de percepciones de las integrantes del colectivo Imilla *Skate* frente a las fotografías que se publicaron sobre ellas en medios digitales, se recurrió a enfoques clave que permitieron profundizar las expresiones del colectivo.

Las integrantes del colectivo expresaron diversidad de percepciones y sentimientos en torno a sus experiencias y representaciones fotográficas, entre las que se puede destacar.

Para el colectivo las fotografías evocan nostalgia o añoranza, esto nos permite profundizar en los sentimientos desde la perspectiva de la sociología de la imagen que teoriza la cosmovisión andina, donde la añoranza es atravesada por una celebración, no implica un deseo de retornar al pasado, como un lamento. Esto se relaciona con el

empoderamiento que es una de las percepciones claves reiteradas por todas las integrantes. Para ellas hay una relación directa entre el uso de la pollera y el empoderamiento. Por otro lado ellas separan el proceso de empoderamiento del proceso de identificación, siendo que el primer paso inicia con el proceso de identificación mediante el reconocimiento de las raíces culturales para posteriormente iniciar con el proceso de empoderamiento.

La ruptura de estereotipos es otra de las recepciones por parte de las integrantes del colectivo quienes consideran que sus representaciones enfrentan estereotipos tradicionales asociados a las cholas y cholitas. Reforzando esta idea con experiencias de impacto emocional de otras mujeres indígenas, quienes se inspiraron por su presencia. Así también, si bien han ganado visibilidad y reconocimiento a través de plataformas digitales, el colectivo no tiene entre sus objetivos la fama. La narrativa que buscan continuar difundiendo son mensajes de inclusión y revalorización cultural.

Si bien el sincretismo puede parecer una característica presente en sus representaciones fotográficas, que apunta alguna de las integrantes, desde un enfoque crítico puede pensarse en la noción *ch'ixi*, un concepto que trasciende la idea de mezclar identidades. Entre sus interpretaciones las integrantes se resisten a elegir entre las diferentes identidades que están en proceso de descubrimiento, por lo cual esta adopción permitiría asimilar habitar esa coexistencia de identidades.

Otra resignificación se halla con relación a los estereotipos tradicionales, siendo que las participantes, resignifican estereotipos como la maternidad, el trabajo sacrificado y la coquetería, pero reflejándolos desde su perspectiva. Es decir que ellas reconocen que algunos de estos elementos puedan encontrarse en sus fotografías, pero el colectivo los reinterpreta desde una perspectiva que según ellas las muestra, fuertes, deportistas, y femeninas al mismo tiempo. En el caso de la maternidad, es un tema que buscan incorporar en sus narrativas como en desafío a los estereotipos relacionados con las mujeres *skaters*.

En otro aspecto, el colectivo rechaza la idea de que sus representaciones fotográficas exoticen o cosifiquen a la chola o las cholitas, con el fin de aumentar la visibilidad mediática. Las participantes enfatizan que, aunque buscan atraer la atención, lo realizan con mensajes significativos que surge del mismo colectivo. La visibilidad generada es considerada una herramienta para transmitir su mensaje reafirmando control sobre su representación.

Entre las interpretaciones en relación con el género y la representación, las participantes reconocen, aunque no se lo había analizado hasta el momento, que existen diferencias entre las posturas para fotografías de mujeres y hombres *skaters*, a pesar de practicar el mismo deporte. Lo cual pone de manifiesto cómo se representa visualmente el género en el *skateboarding*.

En el análisis de las comparaciones entre las representaciones externas y las autorepresentaciones realizadas por el propio colectivo, muestra que ambas capturan procesos importantes de construcción de identidad. Siendo que las representaciones externas contribuyen a mostrar una faceta del colectivo, las autorepresentaciones permiten un control y una expresión más directa de su identidad, su vida y sus experiencias.

Las autorepresentaciones ofrece al colectivo la oportunidad de explorar aspectos que suelen ser invisibilizados en las representaciones externas, como la maternidad. Estas imágenes proporcionan una mirada más íntima de las cholitas *skaters*.

En la última sección denominada *Minga and skate*, intervenciones artísticas del colectivo *Imilla Skate*, las integrantes del colectivo no solo reflexionaron sobre su propia representación visual, sino que generaron nuevos discursos visuales.

Una de las series de obras generadas se caracteriza por que representa a las participantes en escenarios cósmicos o del *janajpacha* (el mundo superior en la cosmovisión andina). Esta serie de intervenciones destaca la capacidad del colectivo para reimaginarse en espacios sin límites y significativo para la cultura quechua.

Otra de las series se caracteriza por representar elementos del *kaypacha* (el mundo terrenal). Reflejando una conexión con la tierra, un elemento central en la cosmovisión andina. Este acto de intervención resignifica la relación entre el deporte y la geografía andina, simbolizando su pertenencia cultural, mientras a través de elementos exagerados el colectivo refleja su habilidad lúdica y jovial.

La intervención *Comadres Skate*, está inspirada en la tradición boliviana de las comadres que enfatiza en la complicidad y la sororidad. Al vincula su identidad con esta tradición cultural, la obra destaca la celebración de la hermandad femenina y la solidaridad dentro del colectivo.

La última intervención compuesta por una gran cantidad de obras, se caracteriza por añadir símbolos y frases a las fotografías expresando conceptos como rebeldía y revalorización de la identidad. Esta serie puede ser interpretada como *illlas*, que desde la cosmovisión andina son proyecciones de deseos.

Lista de referencias

- Barbosa Sánchez, Alma. 2021. “Identidad visual y discriminación social: Identidades corporales basadas en el diseño y la visualidad”. *Palma Express*, agosto, 285–312.
- Barragán, Rossana. 1992. “Entre polleras, lliqllas y ñañaacas. Los mestizos y la emergencia de la tercera república”. En *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria*. Coroico, editado por Silvia Arze, Laura Escobari, y Ximena Medinaceli, 85–127. Lima: Institut français d’études andines.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas*, n° 35, 13–29.
- Barthes, Roland. 1990. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz.
- Blakemor, Erin. 2023. “¿Qué paso realmente en la masacre de Wounded Knee?” National Geographic. 3 de enero de 2023. <https://www.nationalgeographic.es/historia/que-paso-realmente-en-la-masacre-de-wounded-knee>.
- Brea, José Luis, ed. 2005. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Ediciones: ARCO.
- Buck-Morss, Susan. 1995. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Caballero Galvez, Antonio A. 2015. “Cholitas luchadoras del siglo XXI: Un nuevo modelo de masculinidad femenina”. *Piedra de Agua. Fundación Cultural Banco Central de Bolivia* 10:1–7.
- Canavesi de Sahonero, Marie Lissette. 1987. *El traje de la chola paceña*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro.
- Cárdenas Plaza, Cleveith, Yenny Espinoza Mendoza, y Ladislao Salazar Cachi. 2015. *Realidades solapadas: la transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo, María Cristina Pérez Pérez, y Ana María Rodríguez Sierra, eds. 2019. *El oficio del historiador*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Claros Luque, Maria Antonia. 2014. “El surf en los medios de comunicación convencionales y digitales.” Tesis de Grado, España: Universidad de Málaga.
- Derrida, Jacques. 2005. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, y Rían Lozano, eds. 2022. *Culturas visuales desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Dörr, Luisa. 2022. “Cholas en ‘skate’: así reivindican sus orígenes estas jóvenes indígenas de Bolivia”. National Geographic. 3 de febrero de 2022. <https://www.nationalgeographic.es/historia/2022/02/cholas-en-skate-asi-reivindican-sus-origenes-estas-jovenes-indigenas-de-bolivia>.
- Dubois, Philippe. 2010. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. Biblioteca Era. México, D. F: Ediciones Era.
- Elbirt, Ana Laura. 2022. “Musas de pollera: Metáforas de la identidad en las imágenes de la fotógrafa boliviana Wara Vargas Lara”. *Escena Revista de Artes* 82 (1): 161–86.
- Esparza, Daniel. 2017. “Reconsiderando las fuentes para el estudio del surf arcaico”. *Materiales para la Historia del Deporte*, nº 15, 193–213.
- Fisher, Clarissa A. 2017. “Decolonizing the concrete wave: visual sovereignty in native american skateboarding culture.” Tesis de maestría, Oklahoma: University of Oklahoma.
- Giordano, Mariana. 2010. “Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de ‘sus’ antepasados. Experiencias de (re)encuentro.” En *Fotografía e identidad: Captura por la cámara, devolución por la memoria*, 21–58. Trilce.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

- Haynes, Nell. 2013. "Chola in a choke hold: gender, globalization, and authenticity in bolivian lucha libre". Tesis de doctorado, Washington: American University.
- Imilla Skate. 2024. "Hoy cumplimos 5 años como team". Página de Facebook. Imilla Skate Oficial. 7 de abril de 2024. https://www.facebook.com/imillaskateoficial/videos/1451552078779801?locale=es_LA.
- Jiménez del Val, Nasheli. 2017. "Los Estudios Visuales 'en español'. Un estado de la cuestión". *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, n° 6, 9–22.
- Laimé Ajacopa, Teófilo, Virginia Lucero Mamani, Mabel Arteaga Vino, y Marcial Hugo Flores Mamani. 2020. *Paytani arupirwa: Diccionario bilingüe: aymara - castellano, catellano - aymara*. 1.ª ed. La Paz: Universitas Mayor Pacensis Divi Andre, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
- Lara, Jesús. 1991. *Diccionario qeshwa-castellano castellano-qeshwa*. 3.ª ed. Obras completas / Jesús Lara. La Paz: los Amigos del libro.
- Machicado, Gianina. 2022. "¿Quién Es Ayde, La 'cholata Metalera?'" La Razón Web. 28 de julio de 2022. <https://www.la-razon.com/la-revista/2022/07/28/quien-es-ayde-la-cholata-metalera/>.
- Márquez, Israel, y Rubén Díez García. 2015. "La cultura skate en las sociedades contemporáneas: una aproximación etnográfica a la ciudad de Madrid". *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, n° 30, 133–58.
- Martínez, David. 2013. "From Off the Rez to Off the Hook!: Douglas Miles and Apache Skateboards". *American Indian Quarterly* 37 (4): 370–94. <https://doi.org/10.5250/amerindiquar.37.4.0370>.
- McDonough, Courtney. 2019. "Las Cholas de Bolivia: The Uphill Battle Against Racism, Sexism and Commodification in Contemporary Bolivia". *PLVS VLTRA Undergraduate Journal of Hispanic and Italian Studies* 5 (1): 74–92.
- Merotto, Tia. 2024. "How Imilla Skate Celebrates Skateboarding's Indigenous Past and Present". Smithsonian Folklife Festival. 21 de junio de 2024. <https://festival.si.edu/blog/indigenous-skateboarding-culture>.
- Ortiz Esaine, Nicolás Martín. 2016. "Tribus de consumo. Hacia la autosegmentación del consumidor". *Correspondencias & análisis*, n° 6, 121–37.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. 1991. *Birlochas. Trabajo de mujeres: explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto*. La Paz: Mama Huaco.
- . 2004. “La noción de ‘derecho’ o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia.” *Aportes Andinos* *Aportes Andinos*, 1–15.
- . 2012. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. España: Otramérica.
- . 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- . 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón. <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1574>.
- Rodríguez García, Huascar. 2010a. “Género, mestizaje y estereotipos culturales: el caso de las cholitas bolivianas”. *Maguaré*, enero, 37–67.
- . 2010b. *La choledad antiestatal: el anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano, 1912-1965*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Concejería de Educación y Cultura, Instituto de Industrias Culturales y de las Artes de la Región de Murcia.
- Sánchez Patzy, Mauricio. 2014. “Aproximaciones a la estética cholita. La cultura de la warawa en Bolivia, a principios del siglo XXI”. *Estudios sociales del noa*, n° 13, 5–32.
- Schlenker, Alex. 2016. “Descolonizar con la minga visual: Una placa de vidrio y un retrato de familia”. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 11 (18): 30–45.
- Segato, Rita Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SEPDI. 2009. “Runa Shimi - Mishu Shimi Kichwa - Castellano”. Ministerio de Educación Ecuador.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Traducido por Aurelio Major. México: SantiUana Ediciones Generales.
- Terán Montiel, Daniela Salomé. 2023. “Mujeres Aymara escalando los andes: ¿cómo enfrentan la doble discriminación? Una aproximación a la vida de las ‘cholitas escaladoras’ en Bolivia.” Tesis de pregrado. <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/24476>.

- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. 2023. “Las cholitas escaladoras y sus relaciones con el universo hipermedial”. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, julio, 131–43.
- Villanueva Criales, Juan. 2015. “¿Qué hace pollera a la pollera? Una hipótesis material”. En *Realidades Solapadas. La transformación de las polleras en 115 años de fotografía paceña.*, 7–14. La Paz: MUSEF.

Anexos

Anexo 1: Ilustración de mujeres hawaianas surfeando

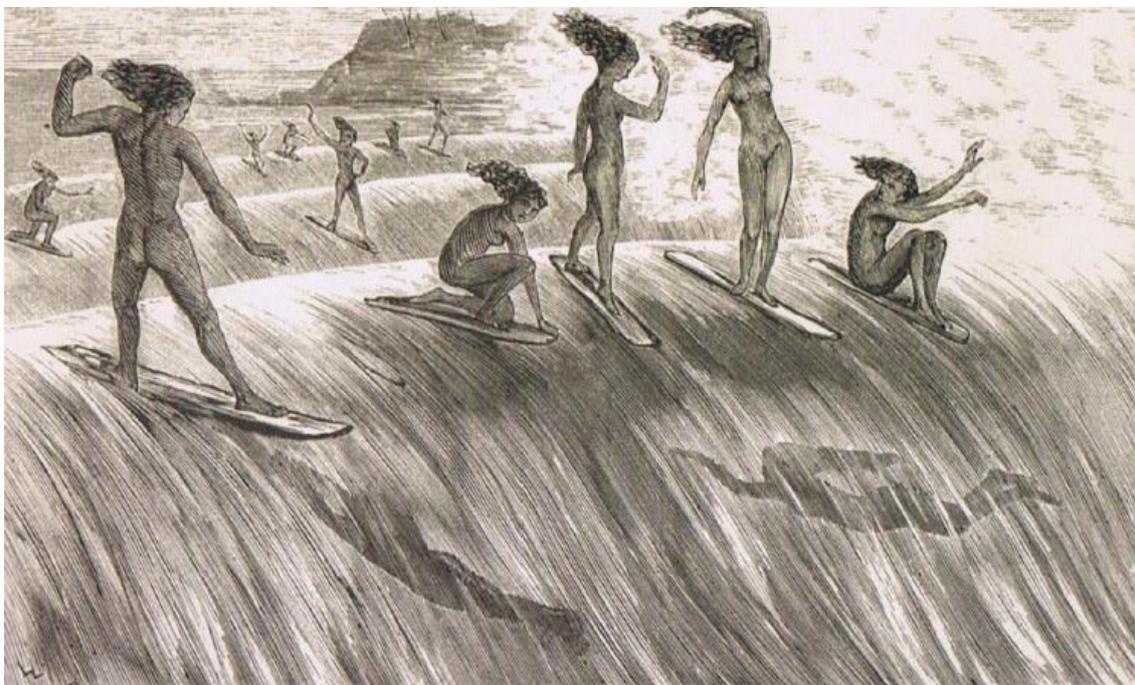


Figura 35. “Maidens on the waves” o “Doncellas en las olas”. Trece mujeres desnudas surfeando y nadando (Fisher 2017, 66).

Grabado de Wallace Mackay, 1874

Anexo 2: Documental sobre reservas indígenas y skateparks

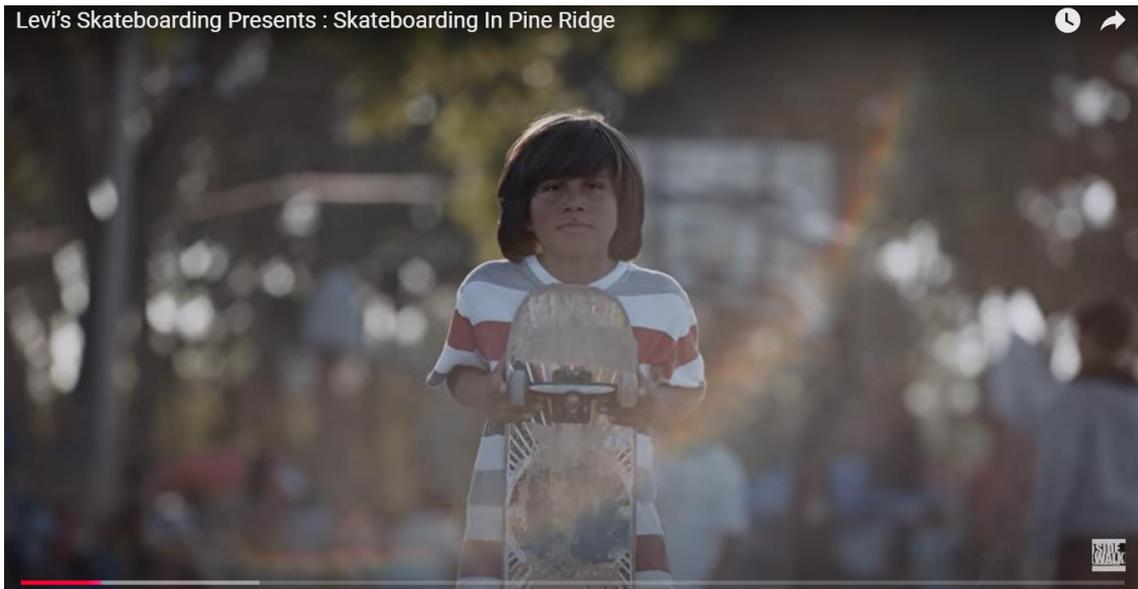


Figura 36. Documental "*Levi's Skateboarding Presents: Skateboarding In Pine Ridge*" (2015)
Fuente: Canal de YouTube Sidewalk Mag

Anexo 3: Registro fotográficos seleccionados

Figura 37. Corpus de 15 fotografías seleccionadas para la investigación.
Elaboración propia.

Anexo 4: Ejemplo fichaje fotográfico

Fichaje fotográfico 1



| Crterios | Detalle |
|---|--|
| 1. Información general | |
| Título de la fotografía | “Durante una visita al mercado La Cancha en Cochabamba, los miembros de Imilla Skate enseñan a otros sobre este deporte”. |
| Autor/a | Luisa Dörr |
| Fecha | 2/02/2022 |
| Ubicación | Cochabamba - Bolivia |
| Medio de publicación digital | www.nationalgeographic.com |
| Descripción breve | La imagen muestra un grupo de cuatro mujeres vestidas con trajes de cholos que se caracterizan sus polleras en un mercado de comida. Tres de ellas son parte del Colectivo Imilla Skate. Una de ellas lleva un mandil que la distingue como vendedora del mercado. Esta última está parada sobre un <i>skateboard</i> , y se sostiene de una de las integrantes del colectivo para equilibrarse intentando practicar el <i>skateboarding</i> . |
| 2. Aspectos técnicos y estéticos | |
| Resolución y calidad | La imagen tiene una resolución de 72 ppp y dimensiones de 741 x 757 píxeles. |
| Composición | En la fotografía se aplica la ley de horizonte, donde se puede apreciar que las figuras principales están distribuidas en los dos tercios horizontales inferiores dejando el tercio superior despejado. |
| | El enfoque de la fotografía está centrado en las cuatro mujeres, el fondo presenta un ligero desenfoque, manifestando una profundidad de campo limitada. |
| | La fotografía está presentada a colores, donde destacan los tonos cálidos. |
| Iluminación | La fuente iluminación es natural. |
| | El contraste presente entre sombras y las áreas iluminadas es sutil lo siendo suficiente para añadir profundidad a la imagen. |
| Ángulo y perspectiva | La perspectiva es lineal siendo que las líneas paralelas convergen en un punto de fuga. El ángulo que presenta es normal. |
| Edición y postprocesamiento | No se observa efectos de edición en la fotografía. |
| 3. Studium y punctum | |

| Criterios | Detalle |
|--|--|
| <i>Studium</i> | La imagen refleja un contexto cultural compuesto por la vestimenta de la chola, asociado a la cultura indígena, y la interacción social de un grupo de mujeres en el sector de venta de comida de un mercado de Cochabamba, manifestando el aspecto colaborativo del <i>skateboarding</i> mediante la actividad de socialización del colectivo Imilla Skate. |
| <i>Punctum</i> | Los zapatos abiertos y con plataforma de la mujer parada sobre el <i>skateboard</i> , que actualmente forman parte del atuendo de las cholas o cholitas cochabambinas, contrastan con el <i>skateboard</i> , generando una sensación de inestabilidad y tensión que capta la atención sobre este elemento. |
| 4. Ergon y párrergon | |
| <i>Ergon</i> | La fotografía se centra en reflejar la interacción social y cultural que genera la presencia del colectivo Imilla Skate en un entorno comunitario o popular como un mercado, con la práctica y socialización de <i>skateboarding</i> . Esta interacción desarrollada con mucha alegría por parte del colectivo que alientan y apoyan a la persona que se animó a montar el <i>skateboarding</i> por primera vez. |
| <i>Párrergon</i> | La reacción de las personas que se encuentran alrededor de la actividad, proporciona un contexto adicional a la principal. Algunas personas se voltean o se detienen a ver lo que ocurre. Para otras la actividad pasa desapercibida. Y, por otro lado, una de las integrantes del colectivo registra la acción con su dispositivo. |
| 5. Personajes y acciones | |
| Personajes principales | Cuatro mujeres protagonizan la fotografía. |
| Acciones o actividades representadas | Las tres de las protagonistas alientan y apoyan a la cuarta, ante su primera experiencia al subir a un <i>skateboard</i> . |
| Relaciones entre personajes | La relación presente es de apoyo, colaboración y cercanía. |
| 6. Aspecto de género | |
| Representación del género femenino | La fotografía destaca la presencia de mujeres y su práctica de la socialización de la práctica del <i>skateboarding</i> en un contexto particular como el mercado. |
| Estereotipos y roles de género | La fotografía desafía estereotipos al reflejar las mujeres con vestimenta tradicional de la chola boliviana en un entorno activo y social diferente al que se asocia a estas. |
| Posicionamiento y perspectiva | Las mujeres son protagonistas de la escena. La perspectiva es inclusiva al integrar a una mujer ajena al colectivo para participar de la actividad, demostrándole apoyo. |
| Elementos de identidad de género | Elementos como la vestimenta de chola y la interacción entre mujeres sugiere un empoderamiento de la identidad femenina. |
| 7. Aspectos culturales | |
| Contexto cultural | La fotografía, mediante la vestimenta, presenta elementos tradicionales del contexto de los valles cochabambinos, junto a elementos contemporáneos como los <i>skateboards</i> . Por otro lado, el sector de comida de los mercados es un espacio asociado a las mujeres por su labor como cocineras. |
| Símbolos presentes, referencias culturales específicas | La pollera, con un largo que llega sobre la rodilla, caracteriza a las cholas jóvenes de la región de Cochabamba. El sombrero blanco con franjas negras, es símbolo de las cholas cochabambinas de antaño. El <i>skateboard</i> es un símbolo de la denominada subcultura del <i>skateboarding</i> . |
| 8. Comentarios adicionales | |
| - | |

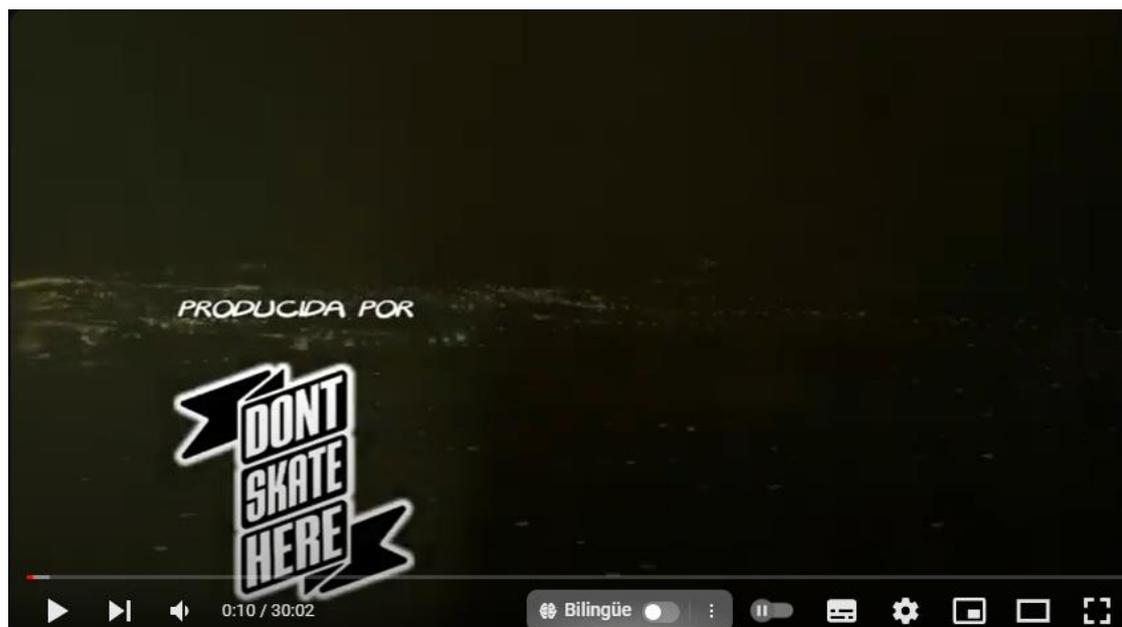
Anexo 5: Documental “*Dont Skate Here – Bolivia*”

Figura 38. Documental sobre el *skateboarding* en Bolivia (2019)
Producido por *Dont Skate Here*.

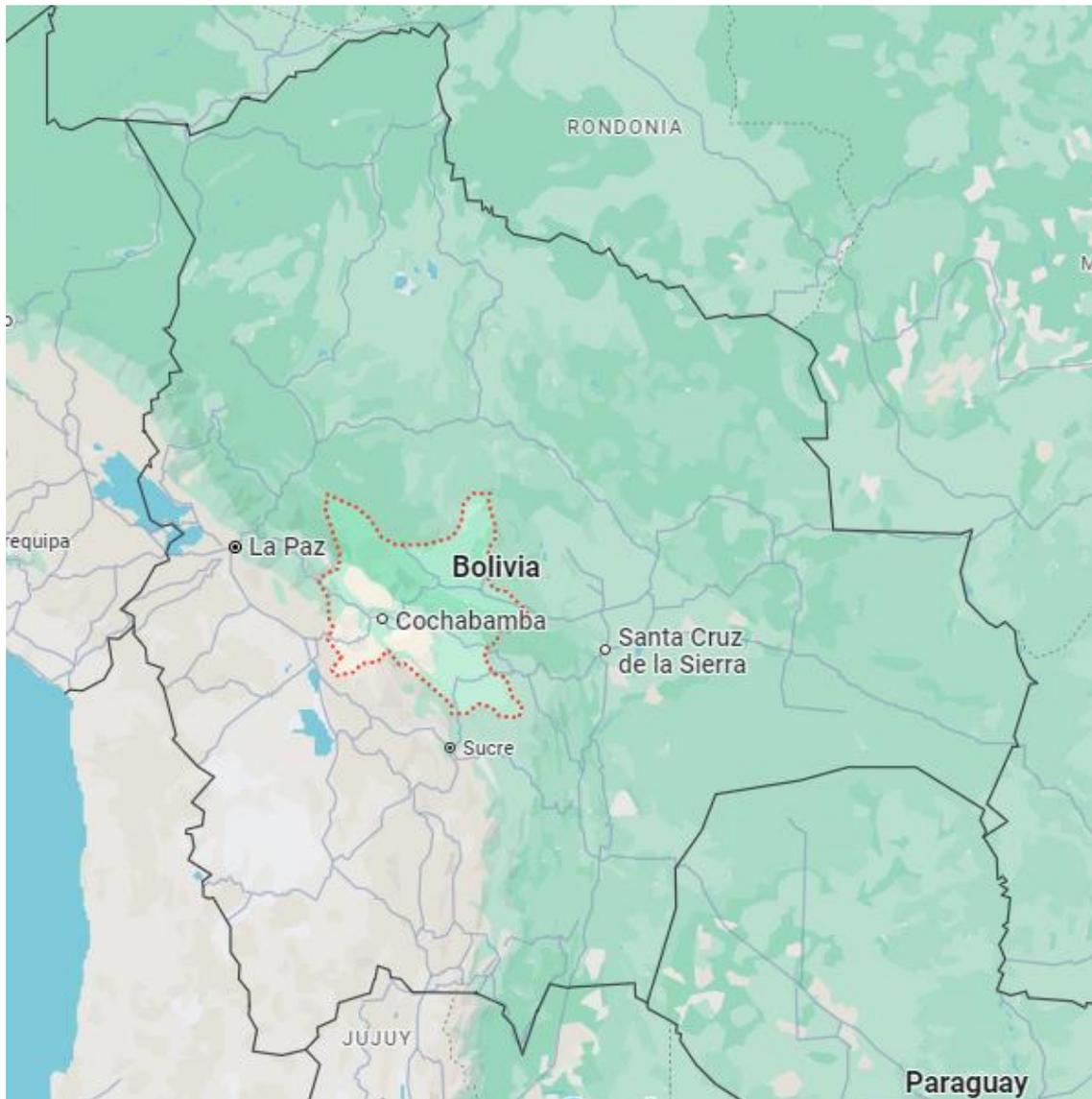
Anexo 6: Mapa de Bolivia

Figura 39. Mapa de Bolivia y ubicación del departamento de Cochabamba
Fuente: Google Maps (2024).

Anexo 7: Historias de vida de las ocho integrantes del colectivo

1. Estefanny Morales.
2. Huara Medina
3. Deysi Tacuri
4. Elinor Buitrago
5. Brenda Mamani
6. Susan Meza
7. María Belén Fajardo
8. Fabiola Gonzales



Anexo 8: El colectivo Imilla Skate compartiendo sus historias de vida

Figura 40. Colectivo Imilla Skate compartiendo sus historias de vida (2024)
Fotografías propias.

Anexo 9. Uniendo sentimientos y percepciones con las fotografías



Figura 41. Deysi desarrollando la actividad de relacionar sentimientos y percepciones con la selección fotográfica (2024)
Fotografía propia.

Anexo 10. Las participantes comparten sus percepciones



Figura 42. El colectivo comparte sus percepciones sobre la selección fotográfica (2024).
Fotografía propia.

Anexo 11: Segundo acto de elicitación fotográfica grupal

Figura 43. El colectivo Imilla Skate, comparte sus interpretaciones respecto a la selección de representaciones fotográficas (2024).
Fotografía propia.

Anexo 12: Conformación de grupos



Figura 44. Algunas de las integrantes participan de los grupos focales para el análisis respecto a representaciones fotográficas externas e internas (2024).
Fotografías propias.

Anexo 13 Exposición de grupos



Figura 45. Integrantes del colectivo exponiendo sus comparaciones (2024).
Fotografías propias.

Anexo 14: Minga visual participativa con el colectivo Imilla Skate

Figura 46. Integrantes del colectivo participando de la intervención artística colaborativa (2024)
Fotografías propias.

Anexo. 15: Parte de la serie “Mirar y patinar” por Imilla Skate



Figura 47. Fotografías intervenidas frases y símbolos (2024)
Fotografía propia.