

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

Montajes de gestos y tiempos
Imágenes de mujeres en el contexto de la crisis política en Bolivia, 2019

María Angélica Becerra Brito
Tutora: Karina Soledad Marín Lara

Quito, 2021



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, María Angélica Becerra Brito, autor de la tesis intitulada “Montajes de gestos y tiempos: imágenes de mujeres en el contexto de la crisis política en Bolivia, 2019”, 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 Estudios de la Cultura 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.

Quito, 17 de diciembre de 2020



Firma: _____

María Angélica Becerra Brito

Resumen

América Latina y el Caribe (Abya Yala) se levantaron el 2019. Las protestas sociales traspasaron las fronteras entre Ecuador, Chile, Colombia y Haití, movidos por deseos parecidos. Durante esos momentos, el despliegue de imágenes de mujeres interviniendo en las protestas sociales fueron masivas, dejando entrever el papel protagónico no solo en el sostenimiento de las luchas sino también en la producción de las mismas. Por su parte, Bolivia ingresó a un estado de crisis social y política polarizado luego del proceso de elecciones presidenciales del 20 de octubre de 2019. Principalmente en la ciudad de La Paz y Cochabamba, la insurrección de las mujeres y los movimientos sociales e indígenas, fue una respuesta ante la ola de violencia, muertes y agresiones corporales y simbólicas que las Fuerzas Armadas y policiales en alianza con el gobierno de facto entrante ejecutó.

A partir de ese acontecimiento, en este trabajo se pretende analizar un corpus de imágenes de mujeres bolivianas que circularon de octubre a diciembre, entre las que se encuentran: la secuencia de imágenes de la agresión, secuestro y linchamiento de la alcaldesa del Municipio de Vinto en Cochabamba, Patricia Arce, el registro visual de la quema de la Wiphala, la imagen de Jeanine Añez, autoproclamada presidenta de Bolivia sosteniendo una Biblia en su ingreso a Palacio de Gobierno y las imágenes de las mujeres de Senkata y Huayllani (Sacaba) que aparecen en primera línea de lucha expresando gestos de duelos funerarios y gestos de resistencia y sublevación. Con los archivos seleccionados y recurriendo a la metodología del montaje propuesta por Georges Didi-Huberman (1953), se construyen diferentes montajes de imágenes que ponen en diálogo los archivos de mujeres de la crisis política y social mencionados, con otros correspondientes a distintas épocas y contextos de circulación.

Esta propuesta de análisis visual de un suceso reciente, se centra en la identificación, por medio del montaje, de los gestos comunes entre distintas imágenes, abordado escasamente, que *superviven* a lo largo del tiempo en diferentes contextos. El trabajo, intenta ir más allá de las reflexiones centradas en la representación de la imagen, aperturando otras y/o nuevas posibilidades de análisis desde y con las imágenes. Asimismo, contribuye a la comprensión de los hechos históricos desde el ámbito visual y la búsqueda de claves para entender los procesos de crisis políticas, golpes de Estado y movilizaciones en Latinoamérica desde las imágenes de mujeres.

A las múltiples resistencias indígenas, populares y feministas de Bolivia y Abya Yala.

A las mujeres y hombres de mi linaje que no pude conocer en imágenes.

Agradecimientos

Empiezo a escribir mis agradecimientos un año después de haberse suscitado uno de los últimos conflictos sociales que dejó más muertes, dolor, injusticia y polarizaciones políticas en Bolivia. Una crisis de Estado que se ensambló con una crisis mundial y pandémica, haciendo visible las desigualdades, el hambre, el racismo y la violencia.

Inicié este trabajo en Quito, mientras se desarrollaba uno de los levantamientos indígenas más importantes para Ecuador y el mundo. Tiempo de insurrección y lucha que nos devolvió la esperanza para la reconstrucción de nuestros tejidos sociales y organizativos en Latinoamérica. Continué la indagación en Santa Cruz de la Sierra, mi ciudad de origen. Territorio en el que han resurgido las alianzas conservadoras, regionalistas y políticas totalitarias, pero también horizontes para resistir. Concluyo mi investigación en La ciudad de Paz, mientras recorro la ciudad de El Alto y los sitios que fueron focos de protestas. Ambos, lugares en los que se produjeron una importante cantidad de imágenes que analizo en este trabajo.

Al finalizar la presente investigación, quiero expresar mis agradecimientos al pueblo del Ecuador por haberme acogido durante mi instancia de formación y ciclo de estudios superior. De manera muy especial a la Maestría de Estudios de la Cultura, al plantel docente y particularmente a Cristina Burneo Salazar por su entrega, compromiso y amistad política, así como a Ariruma Koowi por su atención y preocupación durante el tiempo de pandemia.

A mi tutora Karina Marín Lara, quien me orientó y acompañó en todo el trayecto de la investigación. Gracias por todas sus coherencias, sinceridad y exigencias. Agradecida por haberla encontrado en este camino del pensar con las imágenes.

Agradezco a mi familia, por todo el apoyo, confianza y apañe brindado mientras estuve fuera y dentro de Bolivia. De manera muy especial a mi mamá Virginia, por todas las coincidencias políticas, testimonios, conocimientos y saberes transmitidos desde su propia experiencia, que llegaron a alimentar este trabajo.

A las mujeres, movimientos y organizaciones en resistencia. Así como a las y los fotógrafos, pensadoras/es de imágenes y compañeras feministas por toda la ayuda y aprendizajes.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Narrativas sobre violencia: un montaje entre imágenes y palabras ...	25
1. Relato de los hechos: la agresión ritual contra la alcaldesa Patricia Arce.....	25
2. La violencia perpetua sobre el cuerpo	27
2.1 Montaje de la violencia.....	30
3. Relato de los hechos: la quema de la Wiphala	39
3.1 Violencia simbólica contra la Wiphala.....	41
4. Disputas simbólicas: Mujeres, nación y Wiphala.....	45
Capítulo segundo Mujer, nación y religión: mover las imágenes por medio de montajes	53
1. Relato de los hechos: “La Biblia vuelve a Palacio de Gobierno”	53
2. La reconstrucción de la nación	55
3. El montaje como herramienta de articulación: un encuentro entre el Inca Atahualpa y Jeanine Añez.....	63
3.1 Memoria visual Latinoamericana: Imágenes fijas en movimiento.....	69
3.2 Encuentros y desencuentros entre Silvia Lazarte y Jeanine Añez.....	74
3.3 La imagen de Añez que representa vs. la imagen que performa	77
Capítulo tercero Montajes de mujeres: los gestos como sublevación	81
1. Relato de los hechos: noviembre con rostro de mujer.....	81
2. Gestos funerarios: el duelo comunitario de las mujeres.....	84
2.1 El gesto del dolor que se levanta: Montaje de imágenes.....	92
3. Relato de los hechos: imágenes de mujeres en Ecuador, Haití y Bolivia.....	96
3.1 El desafiante gesto de Sublevación de las mujeres.....	104
Conclusiones.....	107
Obras citadas	113
Anexos	123
Anexo 1: Entrevista a Carlos Macusaya, pensador aymara, fundador y ex integrante del Movimiento Indianista Katarista (MINKA) y actual miembro del grupo JICHHA.	123
Anexo 2: Entrevista a Natacha Pisarenko, Fotoperiodista argentina.....	129

Figuras

Figura 1. Secuencia de imágenes del secuestro y agresión a la alcaldesa de Vinto.	26
Figura 2. Quema de la Wiphala.	40
Figura 3. Secuencia de imágenes del recorte y quema de la insignia Wiphala.	41
Figura 4. Bartolina Sisa a lado de Tupaj Katari enarbolando la Wiphala.	44
Figura 5. Ingreso de Jeanine Añez a Palacio de Gobierno.	55
Figura 6. Saludo de Jeanine Añez desde el Balcón Presidencial.	57
Figura 7. La Virgen del cerro.	62
Figura 8. Mujeres de Sacaba en gesto de duelo.	84
Figura 9. Las Plañideras.	87
Figura 10. Mujer de Senkata en la marcha de ataúdes.	89
Figura 11. Mujeres de La Paz en el Parlamento de Mujeres.	111
Montaje 1. Montaje entre imágenes de la agresión a la alcaldesa de Vinto.	37
Montaje 2. Montaje de imágenes “mujeres nación y Wiphala”.	47
Montaje 3. Un encuentro entre el Inca Atahualpa y Jeanine Añez.	64
Montaje 4. Presidentes de “izquierda” exhibiendo símbolos religiosos cristianos.	71
Montaje 5. Presidentes de “derecha” enarbolando la Biblia cristiana.	72
Montaje 6. Encuentros y desencuentros entre Silvia Lazarte y Jeanine Añez.	75
Montaje 7. Duelos funerarios entre mujeres de El Cauca y Senkata.	91
Montaje 8. Duelos funerarios de mujeres en tres tiempos distintos, crisis política y/o golpe (2019), Guerra del Gas (2003) y Guerra del Agua (2000).	93
Montaje 9. Mujeres del duelo al levantamiento.	95
Montaje 10. Mujeres en gesto de sublevación.	97
Montaje 11. Mujeres en gesto desafiante contra la violencia policial.	104
Montaje 12. Mujeres del oriente boliviano en el Parlamento de Mujeres.	110

Introducción

Desde el 20 de octubre de 2019, Bolivia fue epicentro de protestas y disputas políticas, culturales, visuales y de poder no recientes sino recurrentes en la historia boliviana. Las elecciones presidenciales para elegir al Presidente y Vicepresidente, desataron un estado de crisis social y política que se extendió por más de dos meses, logrando reconfigurar el escenario político y particularmente profundizar las polarizaciones históricas y lógicas dicotómicas que desencadenaron en masacres, violencia y muerte.

Desde la lógica simplificada de los polos las movilizaciones en Bolivia parecían resumirse en los dos frentes confrontados electoralmente. Por un lado, población afín al partido de gobierno del Movimiento al Socialismo a la cabeza de Evo Morales aferrado al poder y por otro a grupos totalitarios de lógica fascista y conservadora que actuaron en alianza con las fuerzas militares. Sin embargo, la complejidad de lo ocurrido fue mucho más amplia, ya que existió una heterogeneidad de actores que no respondían a los mismos lugares de enunciación ni a la política de los bandos en disputa por el poder estatal.

En ese tiempo y contexto las mujeres bolivianas y sus imágenes resultaron protagónicas y masivas, llegando a traspasar el espectro de lo oculto como cuerpo político en manifiesto, así como posibilitar la creación de otros relatos visuales del acontecer político boliviano. Se tratan de imágenes cuyas instancias de producción no estuvieron solo en manos de los medios de comunicación del ámbito periodístico, sino también de colectivos de fotógrafas/os, individualidades y población en general que resistió la violencia policial y salió a las calles a registrar las protestas en las diferentes ciudades.

En la mayor parte de las imágenes las mujeres se movilizan principalmente en las calles y entre las multitudes. Se tratan de cuerpos que ocupan el espacio ocupado sobre todo por las hegemonías masculinas durante momentos de insurrección popular y exacerbación de violencia. Registros que se conectan con las memorias, con diversos tiempos de la historia y con las luchas de otras mujeres y poblaciones de distintos lugares geográficos del mundo. Cuerpos y gestos de mujeres que sobrepasan las políticas de representación, yendo más allá incluso de sí mismas y de las lógicas que la sojuzgan. Cuerpos que se relacionan intercorporalmente entre unos y otros, haciendo diálogos de lucha como imágenes que no se quedan en un tiempo, sino que transitan, construyen imaginarios, sentidos y perpetuidades en el presente.

Las imágenes al mismo tiempo poseen su propia dimensión histórica y capacidad de reactualizarse y provocar rupturas al tiempo lineal e historia finalista, por lo que, no es posible pensarlas solo desde la crisis violenta desatada en Bolivia el 2019, sino desde distintos tiempos, posibilidades inestimables y espacios. En esa dirección, este trabajo se centra en esas faltas y vacíos de indagación visual, crítica, temporal y gestual, proponiéndose como interrogante investigativa ¿Cuáles son los gestos que persisten de otros tiempos en las imágenes de mujeres de la crisis política electoral y social acontecida en Bolivia el 2019?

Estas imágenes, más allá de ser representaciones de un determinado momento, según Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 176) otorgan “interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos pre coloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad”. De ese complejo tiempo de polarización política, en esta investigación se identifican al menos cinco momentos visuales que involucran imágenes de mujeres, la mayoría de origen aymara y quechua, referidas a violencia, masacres, duelos funerarios, reconstrucción de la nación mestiza-católica, e insurrección callejera.

Mujer (es):

Entendiendo la complejidad de la categoría “mujer”, para el desarrollo de las reflexiones de esta investigación se recurre al uso de la categoría mujer(es), concepto ampliamente analizado y discutido por los feminismos principalmente negros, indígenas y descoloniales, que cuestionan las nociones culturales-biológicas de los feminismos occidentales, culturalistas y de la diferencia que, desde sus vertientes teórico políticas, naturalizan el concepto “mujer” y legitiman oposiciones del pensamiento occidental: naturaleza/cultura, humano/animal, masculino/femenino y hombre/mujer.

Para los feminismos no hegemónicos es un error hablar de “mujer” cuando habría que hablar de mujeres, debido a que el sujeto mujer no es un sujeto universal ni homogéneo, sino atravesado por múltiples opresiones (bell hooks 2004). En ese sentido, comprender este concepto como una categoría cargada de diferentes significados, permite

ver cómo las estructuras de dominación no se limitan sólo al género, sino además a las opresiones de raza¹ y clase, en una concatenación de todos los sistemas de opresión.

Por su parte, el feminismo decolonial teorizado a través de María Lugones (2008, 92-94) ha cuestionado que se ha extendido una noción concreta de “ser mujer” asociado con el imaginario occidental, en tanto la idea de mujer tiene una construcción colonial debido a que, la historia muestra cómo solamente las mujeres blancas fueron consideradas mujeres y las otras, las racializadas no blancas, fueron consideradas no humanas, es decir, animales “sin género” colocadas en un estatus inferior. Al mismo tiempo la autora sostiene que existiría una inseparabilidad entre “mujer” y “blanca,” ya que no hay mujer que es blanca, mujer que es indígena, mujer que es negra, sino que hay un modelo implantado de mujer, “mujer-blanca”, como una sola palabra indivisible de creación social que surge de la fusión raza, capital, colonia y heterosexualidad.

Estas reflexiones feministas que ponen en crisis el concepto mujer unitario, permite comprender la existencia de mujer(es) de distintos cuerpos, vivencias e historias, como es el caso de las mujeres bolivianas y sus imágenes. Por tanto, para esta investigación se parte de la conceptualización amplia del término mujer y del reconocimiento de las experiencias múltiples, teniendo en cuenta que cada una expresa una manera distinta de estar en el mundo e incluso una particular gestualidad.

Imágenes de mujer (es)

En el campo visual, las imágenes de mujeres se articulan principalmente a partir de discursos culturales dominantes que apuntan a fijar imaginarios sobre estas. En este ámbito, no solo es posible identificar patrones de imágenes centradas en bipolarizaciones entre mujeres y hombres, (mujer biológicamente inferior, frágil y destinada al espacio doméstico, frente al hombre biológicamente superior, dominante y destinando al espacio público), sino también entre las mismas mujeres, (malas/buenas, guapas/feas, tontas/inteligentes, viejas/jóvenes, entre otras). En este último caso, si privilegiamos una mirada interseccional de las imágenes, en el marco de lo que significa esa complejidad de

¹ Para este trabajo se emplea el término *raza* a partir de las reflexiones teóricas realizadas por Ochy Curiel quien sostiene que con la idea de raza surge el racismo en el pensamiento social lo que contribuyó a que la población africana e indígena en América haya sido considerada “no sujetos, excluidos de toda humanidad, por tanto, sus cuerpos y sus culturas, podían ser manipulados, medidos, domados, controlados, explotados por la razón instrumental” (Curiel 2012). En tanto, resulta importante no prescindir del término *raza*, porque como afirma Alfonso Guimaraes (Citado en Curiel 2012) esta es la única categoría analítica necesaria capaz de revelar las discriminaciones raciales.

sujeto, pueden notarse las diferencias entre las mujeres blancas, mestizas e indígenas, a partir de las categorías raza y clase.

Particularmente, en la segunda mitad del siglo XX ocurren sucesos que marcan transformaciones políticas y sociales para el Estado boliviano. Se trata de un tiempo de insurrecciones populares y dictaduras, en el que el fotoperiodismo se encarga de registrar la historia visual desde las calles y a los cuerpos protagónicos de esa época. En general, en el terreno de las protestas sociales, las imágenes de mujeres no circulan en las plataformas virtuales de búsquedas rápidas y las que se encuentran en los archivos históricos fotográficos son escasas, tomando en cuenta además el complejo acceso a dichos fondos.

En el archivo iconográfico denominado “*Álbum de la Revolución del 52*”, según Silvia Rivera Cusicanqui, la historia visual de las movilizaciones populares construida sobre Bolivia en 1952, tuvo una imagen hegemónica elitista, masculinizada y mestiza. Las corporalidades de las mujeres y hombres indígenas, trabajadoras/es y mestizas/os en el *Álbum*, fueron en algunos casos borrados y en otros mostrados “de forma estereotipada (...) 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” (2015, 145).

A partir de los discursos e ideas "miserabilistas" dice Rivera, estos cuerpos fueron representados como sujetos subalternos, víctimas, pobres y confinadas/os al espacio del mercado en condiciones de explotación. En definitiva, la clase dominante blanco-mestiza de la nación moderna y masculina boliviana, subalternó y despojó a las poblaciones populares de su condición de sujetos. Mientras que, las mujeres ocuparon un lugar secundario que las reducía al ámbito del hogar o como las viudas de los combatientes que aparecían junto a las listas de los muertos y heridos, “como si su único papel en el proceso insurreccional fuese el de madres o esposas” (Rivera 2015, 162).

Esta época de revueltas y de la toma de poder de un gobierno populista y proyecto nacionalista iniciada el 9 de abril de 1952, concluyó el 4 de noviembre de 1964 con el golpe de estado dado por una junta militar encabezada por René Barrientos Ortuño. A partir de ese año, inicia la etapa militarista (1964-1982) del que se destaca uno de los periodos dictatoriales más violentos, liderado por Hugo Banzer Suarez (1971 y 1978). Sobre ello, en el archivo digital de autoría colectiva administrado por el Gobierno

Municipal de La Paz en coordinación con el Comité Impulsor del Espacio de la Memoria Histórica, se encuentran cerca de un centenar de fotografías en sepia y blanco y negro, correspondientes al gobierno de Banzer y Juan José Torres (1970-1971).

En ese archivo, las imágenes son predominantemente masculinas, siendo los militares, campesinos y civiles exhibiendo armamentos y dinamitas, los que ocupan los primeros planos, mientras que solo existen cuatro imágenes en las que se observan mujeres. La más impactante muestra a una niña de ocho años abatida en el suelo y siendo sostenida de la espalda por un hombre joven. La descripción fotográfica dice: “Josefina Torres de 8 años recibe un impacto de bala en el pectoral el sábado 21 en el tiroteo en Laikacota”. En este caso parece ser que el cuerpo de mujer, tradicionalmente no nombrado en las postales, *cartes de visite*, álbumes y otros diferentes archivos, sale del anonimato cuando yace muerto, cuando es ejecutado y cuando la crudeza de su asesinato y violencia sucede ante los ojos del pueblo. En esas circunstancias, la imagen adquiere un estatus de lo nombrado, su cuerpo de niña y mujer “indefenso”, “inexistente” y no productivo para los Estados, cobraría una identidad al momento de su muerte y desaparición física.

Con el retorno de la democracia (1982), los pueblos indígenas de tierras bajas de Bolivia, inician su propia revolución con la creación de la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB), ente representativo en defensa de los derechos y el fortalecimiento de los pueblos del oriente chaco y amazonía. En 1990, agrupados en la Coordinadora de los Pueblos Indígenas del Beni (CPIB) deciden realizar la “Marcha por el Territorio y la Dignidad”, dando inicio así a una nueva estrategia de lucha.

La histórica marcha de 1990, hace visible un rostro y vivencia desconocida para los gobiernos de turno. Es decir, la existencia de las identidades de mujeres y hombres del oriente y amazonía boliviana que habitan el 70% del territorio nacional. La fotografía simbólica de este momento, muestra un grupo de ocho hombres indígenas sosteniendo una pancarta y encabezando la multitudinaria movilización. Se trata de un registro visual parecido a la imagen simbólica del Primer Gran Levantamiento Indígena del Ecuador (1990), en la que se destacan hombres del pueblo Chibuleo y Salasaca en primera línea.

Posteriormente, entre los años 2000 y 2005, inicia un ciclo denominado “rebelde”, en el que “miles y miles de hombres y mujeres protagonizaron (...) una oleada de movilizaciones y levantamientos que quebraron la hasta entonces hegemónica trayectoria neoliberal de reorganización de la vida y la producción, estableciendo un enérgico límite a la continuación del despliegue de dicho itinerario” (Gutiérrez 2008, 13). La población

se organiza y moviliza para interpelar el modelo económico del Estado, encabezando la lucha contra la privatización del agua en Cochabamba “Guerra del Agua” (2000) y la lucha contra la explotación y exportación de gas a Estados Unidos vía Chile “Guerra del Gas” (2003).

Esta etapa de levantamientos es la antesala para el ascenso del Movimiento Al Socialismo al poder, la elaboración de una Nueva Constitución Política del Estado, el cuestionamiento al estado colonial republicano y la construcción del Estado Plurinacional. A partir de ese contexto de cambios, la imagen se vuelve fundamental (más aún con la aparición del uso masivo de herramientas digitales), en el marco del reconocimiento de las identidades indígenas y el posicionamiento del sujeto racializado como centro de las luchas, del proceso y de la imagería visual.

Particularmente en las movilizaciones del 2000 y 2003, la amplia participación de las mujeres de pollera, referidas en términos despectivos como “cholas”, se encuentran en el centro de la identidad andina y al mismo tiempo en el centro de ataques y vejámenes racistas, hechos que se masifican en el contexto del Estado Plurinacional. Ya en el campo de las imágenes, se encuentran diferentes registros sobre la “chola” en los que se la delimitan al ámbito de la representación y de sus subjetividades, principalmente como “tipo” boliviano. Al respecto, Deborah Poole en su estudio sobre el álbum del cónsul boliviano en Bruselas L. C. Thibon, de 1985, analiza las *cartes de visite* de las “cholas bolivianas” como tipo favorito de los europeos (Poole 2000, 157) y sostiene:

Esta fascinación operó en dos niveles. Como objetos sexuales, las ‘cholas’, fuertes y económicamente independientes, también fascinaban por ser su presencia activa e incluso dominante en los tambos, mercados y negocios de Bolivia. Así, llamaron la atención de los viajeros tanto por su independencia económica como por lo que los europeos vieron como una mezcla tormentosa de femineidad y dominación. El ambivalente atractivo de su sexualidad era reforzado por su mezclada herencia étnica y cultural. Como ‘cholas’, por definición soslayaban la descripción de blanca, india o mestiza. Desafiaban la raza y la conciencia de clase de los viajeros con una identidad racial fronteriza o, incluso, sin ninguna identidad racial discernible (...). Sin ataduras a convenciones o costumbres de alguna cultura o raza en particular, ni asociadas con algún arte u oficio específico, y usando vestimenta y joyas que sugieren una riqueza subrepticia, la "chola", al igual que la intangible tapada peruana- existía en la imaginación de los europeos como una mujer libre de las normas tanto de la sociedad burguesa como también de la sociedad tradicional (y supuestamente de raza pura, o indígena) del mundo andino. Como tal, el cuerpo de la "chola" y su imagen se inscribían de forma singular en las fantasías de poder y posesión de los europeos.

Con las imágenes de “cholas” del álbum de Thibon, se buscó construir el relato de una Bolivia mestiza en el que “es la mujer la que encarna esta categoría racial que es ‘ni-lo-uno-ni lo-otro’ del ciudadano andino híbrido (158), como imágenes “aceptables” ante los ojos europeos. En la actualidad, las mujeres de pollera son un sujeto atravesado por un sincretismo cultural que implica una complejidad analítica. Por un lado, pueden ser mestizas, afrodescendientes o indígenas, perteneciente a una élite adinerada, medianamente acomodada o también empobrecida, por lo que, no es posible simplificarla a una sola experiencia y vivencia.

En los registros visuales de la crisis política y social boliviana del 2019, son las mujeres de pollera, principalmente de sectores populares, las que terminan siendo ampliamente registradas. En la actualidad boliviana, dichas mujeres leídas como “cholas”, son asociadas con el mundo campesino e indio, cuya ropa es también estigmatizada. De la misma forma, su corporalidad y atuendo, ante el sistema colonial y racista es una figura “extraña” que no se puede ocultar.

Del Montaje:

En las imágenes de mujeres de crisis política, en términos mayoritarios mujeres mestizas y de pollera, se hacen visibles unos cuerpos y gestos que se pretenden indagar. Dichas imágenes no son obsoletas, sino algo vivo. Al respecto, Georges Didi-Huberman metaforiza la imagen como una mariposa. Es decir, un ente activo, que se manifiesta en una chispa, destello y de manera fugaz. Así como la mariposa atraviesa una serie de transformaciones para convertirse en tal, siendo primero huevo, después oruga, luego crisálida y finalmente mariposa, de la misma manera la imagen madura como una mariposa. Pasando por un proceso de transformación hasta convertirse en “imago” y posteriormente alza vuelo. (Didi-Huberman 2012, 14).

Por ello, atrapar una mariposa para exhibirla detrás de un vidrio, dice el autor, genera un tipo de emoción que tiene que ver con el derrocamiento de la mariposa. La falta de movimientos y aleteos no le permitirían ser, porque la imagen se volvería estática y carecería de lo esencial: “la vida” (16). Dicha imagen habría ardido y sus restos se volverían cenizas, en tanto, no sería posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas, porque las cenizas hacen referencia a las imágenes, a lo que ha sobrevivido a una experiencia, a los residuos visuales y documentos de la cultura.

De lo que se trata entonces es de salvar a las imágenes del fuego, agruparlas y organizarlas. Ante ello, en este trabajo se propone realizar distintos montajes que muevan,

articulen y relacionen imágenes entre sí (11). Esta propuesta estético-política estudiada y propuesta por Georges Didi-Huberman a partir de los historiadores del arte y teóricos de la imagen Aby Warburg (1866) y Walter Benjamín (1892), posibilita empezar a pensar no en imágenes aisladas, sino en las múltiples imágenes inacabadas, en latencia y con capacidad de producir dinamismos cuando se juntan.

Para Didi-Huberman, el montaje visibiliza los restos supervivientes de imágenes y encuentra a las temporalidades contradictorias, haciendo que las imágenes se muevan y en ese movimiento generen conexiones con otras de diferentes tiempos, territorios y lugares de producción. Asimismo, al colocar las imágenes de las mujeres unas junto a otras, se hace posible identificar los gestos comunes entre estas (gritos, brazos levantados, llantos, etc.). Gestos que se transmiten y sobreviven “pese a nosotros mismos y pese a todo. Son nuestros propios fósiles vivientes, como un duende que ‘sube por dentro’²”. (Didi-Huberman 2018, 28).

A la persistencia del gesto, estudiado por Aby Warburg en las imágenes de la antigüedad, es lo que el autor denomina *Pathosformel*, término que hace referencia a la fórmula pathos, es decir, a las fórmulas de emoción o expresión del pasado que sobreviven. Dicho de otra manera, los gestos, como formas antropológicas humanas, responden a una memoria corporal antigua en las culturas humanas.

Tomando esto como referencia, la herramienta del montaje al mismo tiempo posibilitará la comprensión de los hechos históricos y la apertura a nuevas posibilidades de sentido sobre este campo, otorgando claves para entender, en este caso, los procesos de crisis políticas, golpes de Estado y movilizaciones en Latinoamérica, a partir de una historia contada por las imágenes de mujeres. Finalmente, el montaje hará que las imágenes objeto de estudio “no sean mariposas muertas, clavadas con alfileres”, sino entes vivos que confluyen y conforman un rompecabezas por construir.

Por otra parte, la recolección de las imágenes del pasado que se ponen en diálogo con los registros de las mujeres de la crisis política y social boliviana del 2019, responden a un trabajo de búsqueda como niña y fotógrafa trapera, rol pensado a partir de la noción

² La afirmación “el duende que sube por dentro” es una teoría desarrollada por el poeta y dramaturgo español Federico García Lorca (1898) para referirse al proceso de creación artística del escritor/a. Para Lorca, en toda creación interviene un duende que sube por el cuerpo y se eleva, movido por emociones. El uso de esta frase en Didi-Huberman, *Sublevaciones* (2018), está relacionada con los gestos, y cómo estos, al igual que “el duende que sube por dentro” se levantan y sobreviven en el tiempo.

de Walter Benjamín del historiador como trapero *Lumpensammler*, que es el que busca información, textos e imágenes entre lo inservible. Es aquel niño o niña que recolecta objetos y “se siente irresistiblemente atraído por los desechos. En esta actividad del niño, o del trapero, todo es anacronismo porque todo tiene la dimensión de la impureza y es en esta donde perdura o, mejor, sobrevive el pasado” (Didi-Huberman 2011, 20).

Desde esa vinculación y figura de la niña investigadora que a través del juego observa, colecciona, repara objetos descartados por los adultos y los recoge para construir nuevas cosas, surge el interés personal primero por la indagación de imágenes fotográficas de un propio álbum familiar en el que pudiese encontrar a mis propias tatarabuelas, bisabuelas y mujeres antiguas que hacen parte de mi linaje. De esa búsqueda de la infancia, resulta descubierta una fotografía, la más antigua, perteneciente a mi bisabuela paterna de nombre “Ignacia”. Imagen que a pesar de la despigmentación continúa latente, como las imágenes otras encontradas y las que ahora guardadas, están en espera de ser desarchivadas. A partir de esa propia experiencia, la presente investigación se despliega desde el interés de la niña que explora y la fotógrafa traperona que recupera imágenes desechadas para ponerlas en movimiento.

En ese marco, este trabajo se distribuye en tres capítulos y una sección dedicada a las reflexiones finales. Si bien es cierto, los capítulos están ordenados cronológicamente y de acuerdo a cómo fueron apareciendo las imágenes objeto en la crisis, tal cronología narrativa se rompe con el montaje. De esta manera, en el capítulo primero se analiza la secuencia fotográfica de la agresión, secuestro y linchamiento de la alcaldesa del Municipio de Vinto en Cochabamba, Patricia Arce Guzmán, y el registro visual de la quema de la Wiphala³. Ambas, se tratan de imágenes de la violencia que se ejerce sobre la materialidad del cuerpo de la mujer, donde “la crueldad se especializa como mensaje” (Segato 2016, 22) y la materialidad del emblema Wiphala, lugar simbólico del ultraje colonial. Estos relatos visuales, serán puestos en diálogo con los relatos testimoniales de la violencia cometida contra poblaciones indígenas en los levantamientos ocurridos entre 1730 y 1803 en Ecuador y 1780 en Bolivia.

El capítulo segundo, analiza la imagen de Jeanine Añez, autoproclamada presidenta del Estado Plurinacional de Bolivia, cuando ingresa a Palacio de Gobierno con

³ La Wiphala (bandera indígena multicolor) es un símbolo de lucha anticolonial tiene un significado muy importante para el imaginario de los movimientos indios de la segunda mitad del siglo XX (Franco 2015, 10-11).

la Biblia en sus manos. Esta imagen, junto a otras que la misma protagoniza durante la toma de poder, evoca la reconstrucción de la nación mestiza, católica y republicana, así como la promoción de una identidad nacional mediante el uso de la figura de la presidenta mujer como “madre de la nación” y promotora del restablecimiento del proyecto nacional boliviano. En este apartado, el registro de Jeanine Añez es colocado junto a la lámina del cronista Guamán Poma de Ayala denominada “Atagualpa en la ciudad de Caxamarca” (1615), así también junto a las imágenes de los presidentes de Chile, Sebastián Piñera (2016), de Brasil, Jair Bolsonaro (2020) de EEUU, Donald Trump (2020), y la imagen de la líder campesina Silvia Lazarte Flores. Montajes en los que se identifican gestos parecidos, pero a la vez distintos.

Finalmente, en el capítulo tercero se analiza las imágenes de las mujeres de pollera de Senkata y Huayllani (Sacaba), mismas que aparecen en primera línea de lucha expresando gestos de duelos funerarios y gestos de resistencia y sublevación. En el primer caso, se realizan montajes entre imágenes de mujeres y madres participando en duelos comunitarios, entre ellos, la masacre de guardias indígenas en El Cauca (2019), la Guerra del Agua (2000) y la Guerra del Gas (2003). Estos dos últimos acontecimientos ocurridos en Bolivia. El capítulo concluye con dos montajes. El primero entre las imágenes simbólicas del levantamiento indígena de Ecuador (2019), las insurrecciones en Haití (2019) y la crisis política y social en Bolivia (2019). El último entre dos mujeres de pollera bolivianas correspondiente a los tiempos de la Guerra del Agua y la crisis política reciente. Ambas en gesto de sublevación contra la figura policial militar.

Las imágenes estudiadas en este trabajo, no solo son una aproximación a la problemática y realidad boliviana vivida recientemente. Sino y, sobre todo, una invitación a pensar el acontecer por imágenes, a despertar a la niña coleccionista y al espíritu de los y las traperas de imágenes interesadas por las antigüedades. Por tanto, la investigación desarrollada en las siguientes páginas, trata de llevar los análisis hacia nociones más amplias que no se centran en la búsqueda de respuestas o verdades finales. Así como buscar la imagen contradictoria, auténtica, dialéctica como diría Walter Benjamín. Es decir, “la imagen como ‘dialéctica en suspenso’: No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación (Didi-Huberman 2011, 168).

Capítulo primero

Narrativas sobre violencia: un montaje entre imágenes y palabras

Comprender las imágenes desde una temporalidad cíclica y en constante movimiento, parte también por entender los hechos históricos como sucesos no estáticos. Desde esta noción, en el tránsito de las imágenes por diferentes épocas, principalmente en contextos de conflictos sociales, resultan reiterativos registros visuales que documentan la represión y muerte. Se trata de imágenes de la violencia, muchas veces censuradas, de cuerpos y símbolos que se pueden oprimir o ultrajar casi memorísticamente por medio de un sistema colonial y patriarcal que lo valida y que a su vez opera bajo las lógicas nacionalistas y racistas que intentan instaurar relatos y arquetipos para construir la nación.

A partir de estas conceptualizaciones, en este capítulo se analiza la secuencia fotográfica de la agresión ejecutada contra la alcaldesa del Municipio de Vinto Patricia Arce, junto a la imagen de la quema del emblema Wiphala. Ambas materialidades concretas que se violentan, deshumanizan y escarmientan mediante modos de agresión repetitivos empleados a lo largo de la historia. Ante ello, el propósito de este capítulo busca identificar los gestos comunes que existen tanto entre estas imágenes, como de estas con otras que, por medio de la metodología del montaje, son desarchivadas para ser analizadas de manera articulada. Así, por ejemplo, los relatos y registros de crímenes perpetrados contra las existencias indígenas en Ecuador y Bolivia, e imágenes de mujeres blanco-mestizas cuyos cuerpos en contacto con los símbolos de la nación tienen destinos diferentes.

1. Relato de los hechos: la agresión ritual contra la alcaldesa Patricia Arce

La primera semana de noviembre de 2019, de manera paralela al trabajo de revisión del proceso electoral que desarrollaba la Organización de los Estados Americanos (OEA), los conflictos y enfrentamientos se intensificaron principalmente en el departamento de Cochabamba. A quince días de paro nacional indefinido iniciado el 23 de octubre (Los Tiempos, 2019) y convocado por líderes cívicos, Plataformas ciudadanas y el Comité Nacional en Defensa de la Democracia (CONADE), se registró un acontecimiento violento contra la principal autoridad del Municipio de Vinto.

En esta localidad ubicada a 19 Km de Cochabamba, manifestantes vecinales junto al grupo "Resistencia Juvenil Cochala" (RJC), tomaron la Alcaldía municipal, la apedrearon y le prendieron fuego (Radio Fides 2019, párr. 1). De este edificio gubernamental, secuestraron a la alcaldesa Patricia Arce acusada de provocar enfrentamientos en la provincia de Quillacollo que integra cinco municipios. Afuera del edificio, en plena plaza principal, Arce fue obligada a iniciar una caminata escoltada por hombres y centenares de protestantes que le gritaban: “¡Masista hija de puta!”, “¡Marcha hija de puta!”, “¡Marcha hija de puta!” (Noticias Bolivisión 2019, 0:43). La turba de manifestantes, armada de palos y piedras y encabezada por los denominados “motoqueros”, la hizo caminar descalza por el asfalto aproximadamente 5 kilómetros, en una especie de procesión que la condujo hasta el puente del río *Huaykuli*, un punto de vigilia en el que se encontraba una multitud de personas. (El Potosí 2019, párr. 4).

En el transcurso de la caminata, Patricia Arce fue agredida, le rociaron gasolina, le cortaron el cabello y la bañaron en pintura roja. Entre las voces se escuchaban “¡Asesina!”, “¡De rodillas debería caminar!”, “¡Quillacollo se respeta carajo!” (Radio Fides 2019, 00:21). Al llegar al puente, la multitud la obligó a renunciar a su cargo de alcaldesa. Finalmente la entregaron a la policía.



Figura 1. Secuencia de imágenes del secuestro y agresión a la alcaldesa de Vinto, 2019. A la izquierda superior, imagen Los Tiempos; al centro superior, imagen La Nación; a la derecha superior, imagen Clave 300, a la izquierda inferior, imagen Cambio 2000; al centro inferior, imagen Erbol y a la derecha inferior, imagen La Nación.

Las imágenes de la violencia sobre el cuerpo, puede entenderse como un anticipo de lo que ocurriría días después con la quema de la Wiphala y una continuidad de la violencia contra las mujeres y poblaciones originarias ocurrida esta última por ejemplo en el siglo XVIII y XIX, durante momentos de levantamiento indígena en América. Esta secuencia de acontecimientos históricos tiene en común las formas de violencia con que se ejecuta, misma que no opera de manera aislada ni fraccionada sino conectada.

Al pensar la violencia como un hecho colonial y patriarcal, se verá que no es casual que ciertos cuerpos sean animalizados, golpeados, sometidos y asesinados. De la misma forma, no es accidental que algunos emblemas sean resguardados y otros agredidos, anulados y destrozados. Son los cuerpos indígenas “no civilizados”, los cuerpos de mujeres demonizados y los símbolos no hegemónicos, los que coexisten y que el sistema quiere desaparecerlas/os.

Tomando como punto de partida la secuencia de imágenes que protagoniza la alcaldesa Patricia Arce y manifestantes, dichas piezas podrían entenderse como una prueba documental que narra todo el proceso de violencia vivida siendo mujer y cometida por un centenar de personas, mayoritariamente hombres. Desde una mirada feminista, este acto se trata de una expresión de abuso, violencia física, psicológica y política que se desencadena y sustenta a partir de un fenómeno estructural y sistema político, económico y social denominado “patriarcado”. Este “sistema de sistemas” dice Adriana Guzmán (2015, párr. 02), “articula y da funcionalidad al capitalismo, colonialismo, racismo, y se sostiene, se reproduce y se aprende, sobre el cuerpo de las mujeres, utilizando la violencia”.

2. La violencia perpetua sobre el cuerpo

La violencia como herencia social, sistémica y estructural se sostiene a partir de la dominación del orden principalmente patriarcal, pero además del racista y colonial, poniéndose en práctica en el cuerpo y de manera concreta en el cuerpo de las mujeres como lugar simbólico sobre el que históricamente se quiere ejercer poder y control. Las violencias contra los cuerpos guardan una relación entre sí, y de esto da cuenta lo ocurrido durante la expansión del cristianismo, la “caza de brujas” y la colonización en lo que se denominó Abya Yala.

De manera específica, tanto la “caza de las brujas” en Europa como la “extirpación de idolatrías” en América, corresponde a una historia global de violencia y deshumanización experimentada principalmente en el cuerpo de las mujeres. Al respecto, Silvia Federici analiza cómo estos dos fenómenos tuvieron objetivos comunes ligados a la represión y extirpación de conocimientos de las mujeres y los pueblos ancestrales. La visión “demoniaca” que los colonizadores tenían de las poblaciones indígenas, a quienes consideraban se encontraban bajo el dominio del diablo, era similar a la mirada demonizada que en la edad media se tenía de las mujeres autónomas que tenían un saber. Por ello, se puede hablar de una historia común de violencia, no desde el plano identitario, sino desde la experiencia compartida del daño contra el cuerpo y el exterminio.

Así, la noción de “brujería” e “idolatría”, del que mujeres y poblaciones “indias” eran parte, fueron equiparadas y suprimidas por el pensamiento cristiano, que alentó a su destrucción, movidos por discursos de control y deseo de dominio de la tierra, los recursos, el cuerpo y la reproducción de la vida. Estas expresiones del terror encabezadas por la conquista y los Estados en distintos momentos históricos, entendieron que violentando a las mujeres violentaban y destruían a toda la comunidad junto a sus prácticas y comportamientos, principalmente porque eran las mujeres quienes producían relaciones de vida comunitaria en defensa de la vida y la tierra. En ese sentido, las agresiones contra las “brujas” e “indias”, colocadas en el centro de las violencias históricas, marcaron el inicio de un proceso de destrucción de los modos de vida y sistemas políticos comunitarios.

Pero estos mecanismos de persecución y violencia no son relatos de un pasado superado, sino procesos de constante reactualización y vigencia en la actualidad. Al respecto, las imágenes de lo ocurrido contra Patricia Arce evocan pensar en los castigos efectuados contra las mujeres a lo largo de la historia desde la “caza de brujas”, ya que se tratan de cuerpos concretos en los que se expresa la autoridad masculina de disciplinamiento y anulación de su ser pensante y humanidad.

Es necesario decir que la agresión física que vive Patricia Arce va acompañada de otras formas de violencia que no actúan separadas, se trata principalmente de acoso y violencia política en razón de su posicionamiento ideológico alineado con el partido de gobierno de ese entonces, Movimiento al Socialismo. En tanto, las agresiones y persecución en razón de su identidad política son de alguna manera detonantes que

amplifican y se empalman con las otras violencias específicas ejercidas con el fin de aniquilar su existencia.

Si bien el acoso político devela prácticas patriarcales de una cultura y sistema político ampliamente conducido por varones, que además se ve conflictuado por una posible pérdida de dominio de los espacios e instituciones que ideológica y tradicionalmente ha controlado, la violencia contra las mujeres, en un sentido amplio, es necesario analizarla dentro de complejidad analítica que va también más allá de la filiación política. En ese sentido, Rita Segato propone poner atención en las nuevas formas de guerra en la vida de las mujeres.

Para ello sostiene que la violencia no es la expresión de un sujeto individual, sino un mensaje de poder de la sociedad que manifiesta una pedagogía de la crueldad en torno al ejercicio del poder. Así, afirma que en la época de guerra actual que se vive, “el cuerpo de la mujer es un campo de batalla” y quienes disputan ese cuerpo-mujer son grupos organizados que actúan en mancomunidad para agredir. Al respecto la autora desarrolla la siguiente argumentación (Segato 2016, 80-81):

Antes, en las guerras hoy consideradas convencionales, desde el mundo tribal hasta las guerras formales entre Estados del siglo XX, la mujer era capturada, como el territorio: apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados, en afinidad semántica con esos territorios y sus cuerpos como territorio mismo. Era un efecto colateral de las guerras. En ella se plantaba una semilla tal como se planta en la tierra, en el marco de una apropiación. Pero la violación pública y la tortura de las mujeres hasta la muerte de las guerras contemporáneas es una acción de tipo distinto y con distinto significado. Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él, la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna.

Hay una memoria larga de violencia y persecución que pesa en los cuerpos de las mujeres. Estos cuerpos agredidos son frágiles y no guerreros dice Segato, es ahí donde se escribe la derrota del contrincante y se marca el triunfo considerándolos “botín de guerra” y encarnación del enemigo. En ese sentido, no es casual que lo acontecido en Vinto se consuma sobre el cuerpo de una mujer y no específicamente en el de una autoridad hombre, urbano y heterosexual. Esto porque la relación de desigualdad existente promueve relaciones de subordinación, violencia y apropiación principalmente de la materialidad cuerpo-mujer, cuyo valor de vida es inferiorizado a partir de una política

patriarcal y capitalista de jerarquización que clasifica socialmente a la población a partir del sexo, género, raza, clase, entre otros, otorgando un lugar marginal o no a las personas.

Por tanto, existe una violencia particular sobre el cuerpo de Patricia Arce mujer, que el patriarcado comprende como “violentable” y materialidad disponible para flagelar. En ella, la violencia individual y colectiva cometida por manifestantes opuestos a su línea política, ocurre de manera simultánea. Quienes la agreden actúan con crueldad y pretensiones no solo de sancionarla sino de enviar mensajes a sus pares, los otros hombres del partido de gobierno que consideran sus enemigos.

La violencia experimentada en el cuerpo de las mujeres al que se golpea y oprime, tiene además un alto contenido simbólico, ya que a partir de la relación territorio-cuerpo (Cabnal 2010), se ha entendido el cuerpo de las mujeres como algo a ocupar, poseer y conquistar, como ocurre con la apropiación de los territorios. Ya la historia de la colonización en América nos demuestra como las mujeres fueron un motivo de expropiación y disputas. Por ejemplo, el intercambio de mujeres indígenas y su cosificación como mercancía y regalo hacia los extranjeros españoles, fue una constante protagonizada por los propios hombres indígenas durante la colonia. Dicho de otra manera, la apropiación de las mujeres como símbolo de los territorios, significaba en tanto la apropiación de los pueblos.

La violencia contra la alcaldesa además de tratarse de una violencia física, histórica y opresiva que se da en el “territorio cuerpo y en el territorio histórico” (Cabnal 2010, 23), tiene una intención de violencia ejemplificadora, es decir, se castiga con un criterio aleccionador y desde el accionar teleológico de tortura lenta y progresiva que deja una huella de terror. Al mismo tiempo, el hostigamiento y represión de una multitud de personas hacia la alcaldesa, muestra una asimetría de poder al tratarse de dos extremos en desigual situación, así, la víctima agredida es despojada del control de su vida y cuerpo, todos sus movimientos obedecen a la voluntad arbitraria y tirana de quienes la escoltan, en obediencia a la masa social que hace parte de un pueblo.

2.1 Montaje de la violencia

Si bien todas las fotografías de la agresión a la alcaldesa Patricia Arce conforman una cronología narrativa que contiene un principio y un fin, estas al mismo tiempo hacen

una sola imagen. Dicho de otra manera, al juntar las seis fotografías vistas como fotogramas, estamos haciendo un montaje que provoca un movimiento de esas imágenes. La unión de todos los fotogramas produce un nuevo fotograma, es decir, una imagen que en este caso es la imagen de la violencia histórica contra una mujer.

Aunque la tortura seguida de muerte no ha sido la situación de Patricia Arce, tampoco se puede dejar de decir que, todo ataque contra los cuerpos es una ofensiva y atentado contra la vida misma promovida con intenciones, casi siempre, de dañar, cercenar, modificar y eliminar al otro u otra.

Desde un análisis por montaje, la violencia cometida contra los cuerpos subalternizados en general y de las mujeres en particular, se suscriben a una temporalidad discontinua, por ello, la violencia resurge en imágenes renovadas y tiempo no situado. De esa manera la secuencia de la alcaldesa Arce además de conectarse con registros y narrativas de violencia contra mujeres en la historia, lo hace también con otras imágenes en las que aparecen cuerpos vulnerables, como las poblaciones indígenas que han atravesado disciplinamientos también agresivos.

Así, la imagen de la violencia ritual paso a paso experimentada por Arce lleva a pensar en los castigos sufridos en los cuerpos de las y los líderes indígenas durante los alzamientos realizados en la época colonial y republicana, por ejemplo, en Ecuador y Bolivia. Y precisamente el montaje permite ver la continuidad de los gestos de dolor de una imagen a otra, poniendo atención también en la repetición de las formas de violentar, la exhibición de los actos lastimar frente a las masas y la reconstrucción del pasado a una realidad presente y viceversa.

Tales estrategias y tácticas empleadas por los agresores, tuvieron que ver con el uso de la violencia extrema sobre los cuerpos, así como del terror para imponerse de manera contundente e inmovilizar a los movimientos indígenas en insurrección. De este período no existen fotografías sino testimonios y crónicas que recopilan los hechos históricos que bien podrían entenderse como las imágenes de la época, mismas que para no ser olvidadas se invocan en este trabajo.

Para el historiador del arte William John Thomas Mitchell (citado en Vásquez 2018, 200), “la experiencia visual y verbal están entretajadas”. Toda palabra o texto puede incluir una experiencia visual y del mismo modo toda experiencia visual incorpora una experiencia verbal, en tanto “todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (201), así entonces no se podría hablar de artes puramente verbales o visuales sino heterogéneas.

Para ver qué hay en ese entretejido imágenes-palabras, se acercará con un montaje tres momentos de la historia que revelan violencias y torturas ejecutadas sobre los cuerpos. Por un lado, la secuencia fotográfica de agresión sobre el cuerpo de la alcaldesa Patricia Arce y por otro los relatos testimoniales de la violencia a la que fue sometida la población indígena durante los levantamientos ocurridos entre 1730 y 1803 en el Ecuador y 1780 en Bolivia.

En el libro “Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito: desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia” del antropólogo Segundo Moreno Yáñez, se relata que entre las 9 y 11 de la mañana del 12 de diciembre de 1777, fueron sentenciados alrededor de veintitrés “reos” indígenas que se habrían sublevado contra los impuestos. Esta sentencia y ejecución del acto fue desarrollada en la plaza de Otavalo (Moreno 2016, 146):

atendiendo a las mismas razones que se tubieron presentes en la sentencia... contra los indios de Cotacache, mando su Señoria que a Antonio Sinchico se le corte el pelo, se le den cien asotes en la picota y sirba toda su vida en el obrage de San Ildenfonso. Y aunque se le debian confiscar sus vienes usando de piedad no lo ordena su Señoria para que los gosen sus hijas con exclusion de los barones en pena de su infidelidad. A Fran cisco Sinchico se le cortara el pelo, se le daran cien asotes y sera desterrado al Pueblo de Inta por toda su vida. A Maria Pijal se le raparan cabeza y sejas y sera encoresada y emplumada. A Marselo Talaco, Balthasar Pillajo, y a Marselo Amaguaña se les cortara el pelo, se les daran cien asotes y serviran un año en algun obrage de Latacunga... A Estevan Peralta, Pedro Narbaes, y a Andres Farinango, se les cortara el pelo, se les daran cien asotes y pagaran tributos toda su vida. A Andres Cando se le cortara el pelo, se le daran cien asotes y quedara pribado de la cobranza de los Indios Tacungas para que pague Tributos. A Faustino Burga, Patricio Billagran, Mariano Oiagata y a Juan Rojas se les cortara el pelo... Y respecto a que algunos reos prosesados, asi en este Aciento como en el pueblo de Cotacache no an podido ser abidos... luego que se berifique la pricion de sus personas seran castigados en la forma siguiente. A Manuel Jetacama, Visente Samora, y a Eugenio Tulcanaso se les cortara el pelo, se les daran cien asotes y pagaran Tributos toda su vida. A Francisco Anguaya y a Francisco Mote se les cortara el pelo y se les daran cien asotes. A María Mactango, Martina Cañamara, Nicolasa Baraja y a Petrona Cortes se les raparan Cabeza y sejas y se les daran cinquenta asotes... Y a todos los demas se les perdonan sus delitos... y se les explicara en su idioma que si aora los a tratado su Señoria con benignidad, despues los Castigara rigurosamente, y les confiscara todos sus bienes si se les justificase la menor inquietud.

Este texto de sentencia contra los levantamientos indígenas y las imágenes de la alcaldesa Patricia Arce, se encuentran a partir de las experiencias vividas en dos épocas diferentes, poniendo en manifiesto que la palabra e imagen están en constante circulación

y migración. En ambos momentos de silenciamiento y control del cuerpo se da un hecho violento en el que se identifica al menos dos actores. Por un lado, se tiene un grupo que toma dominio sobre otros u otro, a partir de una relación asimétrica víctima-agresor que se articula no solo con las categorías sexuales y genéricas (hombres agrediendo a una mujer) sino también con las referidas a la raza y clase social (hombres blanco-mestizos agrediendo a poblaciones indígenas en la plaza de Otavalo).

Por otro lado, se repite una práctica simbólica relacionada con el corte de cabello que en un sentido metafórico puede entenderse como el acto de extirpar o desposeer de los saberes y conocimientos que una persona manifiesta en su cabellera como extensión de su ser mismo. Particularmente en la obra de Chantal Caivallet “*Etnias del norte: etnohistoria e historia de Ecuador*”, la autora desarrolla un apartado referido al uso del cabello y las representaciones autóctonas y coloniales en los Andes. Para ello, recurre al trabajo de distintos autores efectuados en la primera mitad del siglo XVIII en el Ecuador, del que se concuerda que las poblaciones indígenas llevan cabelleras largas y abundantes, en algunos casos atados o trenzados y en otros sueltos. Esta característica de la cabellera extendida, para el jesuita B. Recio (Citado en Caivallet 2000, 345), se podía entender como su mayor ornamento y corona.

El cuidado que los indígenas prestaban a su cabello en el siglo XVI en el Ecuador, sostiene Caivallet, no solo tenía que ver con cuestión estética sino religiosa. “Se trata de dar forma a representaciones mentales, y dentro del amplio abanico de las manifestaciones corporales, la transformación del cabello juega un papel que sigue presente, ya se trate de señalar el paso de una edad a otra del ciclo vital o de marcar el estatuto sexual y social de los miembros de la comunidad” (347).

La cabellera en los Andes y su historial simbólico estrechamente ligado a la cultura, la conexión con el cuerpo de mujeres y hombres indígenas, la vitalidad y el pensamiento, fue usado también como una herramienta para castigar a rebeldes, pecadores y herejes. De acuerdo al cronista Bernabé Cobo (Citado en Arriaza et al. 1986, 372) una de las mayores ofensas que se podía hacer contra las poblaciones indígenas durante la conquista, era cortarles el cabello, por ello la justicia española recurría a este acto como forma de castigo cuando se cometían delitos.

En ese sentido, cortar o rapar el cabello a una persona sin su consentimiento, como en este caso a mujeres y poblaciones indígenas, se relaciona también con una simbología de castración de la vitalidad y fuerza ubicada en la cabeza desde donde brota el cabello. Asimismo, es también una forma de avergonzar al otro u otra, en señal de haberlo

vencido/a y de haberle ganado una batalla, dejando en su corporalidad una huella de la victoria para unos y la derrota para otras/os.

De la misma manera, durante la guerra civil española y la posguerra, también tuvo lugar la práctica de rapar cabellos, principalmente a mujeres simpatizantes del bando republicano o que habrían invadido la esfera pública, como castigos ejemplificadores ejercidos por hombres que hacían parte de los aparatos bélicos del franquismo. Estos y otros actos represores contra mujeres, fueron sistematizados en la obra: *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*, del historiador y profesor Enrique Gonzales Duro, trabajo que se refiere a la violencia vivida por las mujeres españolas, a quienes se las torturó, se las obligó a caminar por la calle semidesnudas y se les rapó el cabello. “El rapado público del pelo tenía la virtualidad de hacer que las mujeres transgresoras del orden tradicional, siguiendo los dictados de la Segunda República, volvieran al ámbito privado del hogar, avergonzadas y ‘marcadas’ para siempre” (Los ojos de Hipatía 2018, párr. 5).

Se pone en comparación el acto de rapar o cortar el cabello a mujeres pertenecientes a dos continentes distintos, principalmente porque ambos hechos reflejan que los cuerpos de las mujeres en momentos de dictaduras o conflictos político sociales, son los que terminan siendo señalados y lastimados mediante parecidas técnicas de agresión. De manera específica el ritual del corte de cabello y todo lo que conlleva exhibir las cabezas rapadas, como pasear los cuerpos y deshonorarlos públicamente, termina siendo una de las practicas patriarcales y coloniales que continúan en vigencia.

Por otra parte, se puede decir que el cabello se trata de una potencia, por ende, pretende eliminarse u ocultarse. Si revisamos ejemplos concretos sobre el acto de esconder el cabello, encontraremos el uso del velo obligatorio en las mujeres del islam: el velo de novia en el matrimonio, el velo de monja en el cristianismo y el manto con el que deben cubrir su cabeza las mujeres testigos de jehová durante la oración, ante la ausencia de una figura masculina. Mujeres que al igual que las rapadas del franquismo y la alcaldesa Arce, tratan de ser desposeídas de su potencia.

Estos castigos tenían el fin de atemorizar a la población y sobre todo a las mujeres, sentando precedente de lo que les sucedería si alteraban el orden tradicional que limitaba a las mujeres a la esfera privada, como lo había impuesto la dictadura. Asimismo, durante la violencia armada en el Perú (1980-2000), se generaron actos violentos contra las

mujeres indígenas andinas, entre las que se encuentran mutilaciones corporales y torturas relacionadas también con el corte de cabello como formas de degradación identitaria⁴.

Por otro lado, llama la atención cómo estas tácticas de reducción fueron implementadas en plazas públicas o lugares de concurrencia masiva a la vista de la población, cual si fuera un espectáculo. Por ejemplo, durante las sublevaciones indígenas anticoloniales en Bolivia (1780-1781) existieron mujeres líderes indígenas como Bartolina Sisa, ideóloga, guerrera y generala aymara, que luchó junto a sus compañeros hombres contra las formas de opresión, despojo, explotación minera y expropiación de mujeres de sus ayllus. Bartolina fue traicionada por sus propios compañeros quienes la entregaron al ejército español como “prisionera de guerra”, para ser encarcelada en una celda, torturada y utilizada como carne de cañón para desmovilizar y capturar a Tupaj Katari, su compañero.

El fallo del oidor Francisco Tadeo Diez de Medina contra Bartolina Sisa el 5 de septiembre de 1782, (citado en Mendieta 2005, 364), relata lo siguiente:

‘A Bartolina Sisa, mujer del feroz Julián Apaza o Túpac Catari’ se la condena ‘en pena ordinaria de suplicio y que sacada del cuartel a la plaza mayor por su circunferencia, atada a la cola de un caballo con una soga de esparto al cuello, una corozza (cucurucho que se ponía por afrenta en la cabeza de los reos) de cuero y plumas y una aspa afianzada sobre un bastón de palo, en la mano, y a voz del pregonero que publique sus delitos sea conducida a la horca y se ponga pendiente de ella, hasta que naturalmente muera y después se claven su cabeza y manos en picotas con el rótulo correspondiente, y se fijen para el público escarmiento en los lugares de Cruz Pata, Alto de San Pedro y Pampajasi, donde estaba acampada y presidía sus juntas sediciosas y, de hecho sucesivamente, después de días, se conduzca la cabeza a los pueblos de Ayo Ayo y Sapaaqui, de su domicilio y origen, en la provincia de Sicasica, con la orden de que se quemé después de tiempo y se arrojen sus cenizas al aire donde estime convenir’.

A la generala aymara⁵ también le habrían rapado el cabello “mientras hombres y mujeres la apedrean, le escupen y se burlan de su dolor” (Erbol 2020, párr. 2). Las torturas físicas sobre el cuerpo de Bartolina, pero en general sobre el cuerpo de las poblaciones indígenas en momentos de insurrección, responde a un entramado complejo de factores basados en pedagogías de adoctrinamiento desarrolladas por el proceso de occidentalización y jerarquías sociales, raciales y de género. Se trata de prácticas

⁴ Para mayor información ver Capítulo II “El impacto diferenciado de la violencia”. *En Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en Perú, 2003*. Tomo 8. <http://www.acuedi.org/ddata/115.pdf>

⁵ Esta es una denominación dada por la intelectual afro-aymara boliviana Marina Ari Murillo. *En Bartolina Sisa: la generala aymara y la equidad de género*. 2003.

disciplinantes, correctivas y de exterminación contra cuerpos considerados “sin alma”, cuerpos “salvajes” y cuerpos insurrectos de mujeres.

Al mismo tiempo, es importante ver como el pensamiento de género colonialista que promovió la sumisión de las mujeres indígenas, se ensañó también con la violencia hacia ellas “en las torturas y en los combates, se las trató como a hombres enemigos. En ningún relato se mencionan violaciones por parte de los españoles a las mujeres indias pero ese silencio no significa que, en medio de tanta violencia, no se haya ejercido violencia sexual” (Ari 2017, 16).

Con el montaje que pone en diálogo la palabra y las imágenes de lo ocurrido contra los indígenas de los levantamientos en Ecuador (1777), contra Bartolina Sisa (1782) y Patricia Arce (2019), se ven correspondencias entre los hechos de distintas épocas y la memoria, así como una secuencia y narrativa histórica de la violencia como expresión de dominio que encuentran en vigencia y/o reactualizándose.



“a Bartolina Sisa (...) se la condena en pena ordinaria de suplicio y que sacada del cuartel a la plaza mayor por su circunferencia”.



“atada a la cola de un caballo con una soga de esparto al cuello, una corzoa (..) de cuero y plumas y una aspa afianzada sobre un bastón de palo, en la mano”.



Mientras que a las sublevadas de Cotacachi: *“María Mactango, Martina Cañamara, Nicolasa Baraja y a Petrona Cortes se les raparan Cabeza y sejas y se les dara cincuenta asotes”.*



Finalmente, Bartolina *“a voz del pregonero que publique sus delitos sea conducida a la horca y se ponga pendiente de ella, hasta que naturalmente muera y después se claven su cabeza y manos en picotas con el rótulo correspondiente, y se fijen para el público escarmiento”.*

Montaje 1. Montaje entre imágenes de la agresión a la alcaldesa de Vinto, 2019, y los relatos testimoniales de la violencia cometida contra poblaciones indígenas en los levantamientos ocurridos entre 1730 y 1803 en el Ecuador y 1780 en Bolivia.

En las imágenes y textos de este montaje, se tienen tres actores principales. En el centro de ataques se encuentran las mujeres, luego un grupo con “autoridad” o autonombado para cometer el daño y finalmente un pueblo expectante. A su vez, están

los objetos o accesorios que se colocan a los cuerpos de las mujeres para ridiculizarlos y degradarlos, por ejemplo, la corona de plumas sobre la cabeza de Bartolina, el bastón de palo y la pintura roja sobre el cuerpo de Patricia Arce.

Es como si la exhibición de las víctimas cargando los accesorios señalados, deshumanizara aún más sus cuerpos, lo que provoca pensar que al ser más burlados y bestializados, la violencia adquiere un peso simbólico que puede ayudar a mitigarla, relativizarla y hasta justificarla. Así, ante el pueblo ellas quedan reducidas y trasquiladas, sin cabello ni cejas, como la marca del delito y una manera de poner en evidencia su insubordinación. Al mismo tiempo, la forma de exposición de las mujeres castigadas, busca producirles vergüenza y burla en el público, haciendo que un acto de horror se convierta en comedia generalizada.

En el intento de realizar una provocación, en la secuencia de Arce no solo existen pregoneros, sino también pregoneras que son parte actuante de las agresiones físicas y verbales contra la alcaldesa en las calles, mismas que se han convertido en tribunales de justicia. Existen al menos dos mujeres visibles en todas las fotografías, una se observa en la primera imagen del montaje, a lado derecho de Arce. Esta mujer con una manta roja en la cabeza y mano derecha en el pecho, lleva a pensar en una figura virginal que lidera la procesión del calvario contra Arce, contraria a la imagen alegórica y de actitud “bondadosa” que muestra por ejemplo la virgen María, María Magdalena y la santa Verónica quien limpia el rostro de Jesús durante su peregrinación y crucifixión.

La otra mujer se deja ver levemente en la tercera imagen de la secuencia. La postura en la que se encuentra, delata que ella sería la autora del corte de cabello contra la autoridad, que se comete ante los ojos de un centenar de personas que observan. Al respecto, es importante decir que no ha sido posible encontrar más registros de este hecho específico, incluido el momento en el que le rocían pintura y gasolina, siendo esta imagen de baja calidad la única que existe. Dicha mujer, al igual que todo el público que rodea a Arce, no muestran su rostro a plenitud porque están de espaldas a la cámara, cubiertas/os con pasamontañas, cascos y barbijos, elemento que se repite en todas las fotografías en un intento de hacer invisible los rostros ejecutores de la violencia.

Por otra parte, en los relatos las mujeres sujetas de agresión parecen no emitir ninguna palabra, lo que pone en relación los conceptos de silencio y violencia. Se trata de un silencio de lenguaje verbal, pero no del corporal ya que ese silencio finalmente está

diciendo bastante, con esto me refiero a la expresión del miedo que calla y dolor paralizante que enmudece. Sin obviar que en una de las imágenes de la secuencia que introducen este capítulo, la autoridad luego de estar abatida en el suelo, expone un gesto de sublevación, elevando la voz, apuntando con el dedo y señalando los nombres de quienes serían los responsables de su agresión (Unitel Bolivia 2019, 0:51).

Todas las palabras y la lectura de los castigos de ese “pasado” sobrevive en las imágenes del “presente”, lo que evidencia por ejemplo que las formas de violencia se mantienen, se adaptan o recrudecen con nuevas herramientas de tortura. La intención de los agresores también se repite, tratando de inmovilizar, exterminar, advertir y/o recordar lo que se hizo o puede hacer contra las corporalidades.

3. Relato de los hechos: la quema de la Wiphala

El 8 y 9 de noviembre de 2019 se desatan dos hechos centrales que provocan la renuncia de Evo Morales Ayma a la presidencia del Estado. Por un lado, en la ciudad de Cochabamba policías pertenecientes a la Unidad Táctica de Operaciones Policiales (UTOP) se amotinan en la azotea del cuartel para protestar contra el Gobierno, mientras flamean banderas bolivianas y entonan el himno nacional. Este repliegue policial se replica también en Santa Cruz, Sucre y Tarija. (Infobae 2019). Por otro lado, el 10 de noviembre las Fuerzas Armadas emiten un comunicado frente a la situación conflictiva interna, e instan a Evo Morales a renunciar a la presidencia aludiendo sea por el bien de Bolivia (El País 2019). Sin el respaldo de la Policía y el Alto mando militar, horas después del accionar de las FFAA, Morales dimite a su cargo generando un vacío de poder e intensificación de movilizaciones.

El mismo 10 de noviembre, un grupo de manifestantes opositores retiraron la Wiphala de un edificio público en la ciudad de Cochabamba, mientras se exclamaba “¡Viva Bolivia Carajo!”, “¡Quémenlo esa huevada, quémenlo esa basura!” (El Canal 2019, 0:54). El escenario se torna festivo, la Wiphala enrollada es llevada por una persona que viste uniforme policial, acompañado por mujeres y hombres. Ésta es arrojada al suelo, desde donde empieza a ser quemada por tres personas. Una de ellas le rocía alcohol. Por las características físicas, se trata de una mujer que viste un pantalón y chaleco negro. Sobre su cabeza, como un velo de color celeste cielo que cae sobre los hombros, tiene puesta la bandera del departamento de Cochabamba.

Los protestantes ubicados de manera circular alrededor de la Wiphala, graban videos y toman fotografías mientras observan como ésta es consumida por el fuego. Al mismo gritan “¡Sí se pudo! ¡Sí se pudo!” (1:28). Este acto ritualista de quemar consagra la salida de Morales y reaviva la construcción de una identidad nacional boliviana.



Figura 2. Quema de la Wiphala, 2019. Imagen Captura de pantalla de YouTube.

Sin embargo, la quema no fue el único acto de agravio contra la Wiphala. El 11 de noviembre Oficiales de la Estación Policial Integral Sur de Cochabamba, fueron grabados mientras cortaban este emblema del distintivo de su uniforme, dejando solo la bandera nacional y afirmando que la república de Bolivia vuelve a tomar el mando (RT en Español 2019). De la misma manera, otro grupo de policías de la Estación Sacaba de este mismo departamento, quema los distintivos que contiene el símbolo de la Wiphala afirmando “¡Hoy decimos, bienvenida de vuelta República de Bolivia!” (The Chazz 2019, 0:20).



Figura 3. Secuencia de imágenes del recorte y quema de la insignia Wiphala, 2019. A la izquierda y al centro, imagen Captura de pantalla de YouTube, a la derecha Periódico Renacer.

Estos actos avivaron los ánimos de la población, principalmente en la ciudad de El Alto. Desde allí, una multitud manifestante se movilizó camino a la ciudad de La Paz, coreando a una sola voz “¡Ahora sí, guerra civil!” “¡Ahora sí, guerra civil!” (Portal de Noticias 2019, 0:05). De acuerdo al sociólogo Jaime Castaya la población alteña empezó a movilizarse por su propia convicción, no en defensa de Evo sino de la Wiphala, esto debido a que la ciudad de El Alto está compuesta de una mayoritaria población aymara que ha asumido a la Wiphala como su símbolo identitario (Página 7, 2019).

3.1 Violencia simbólica contra la Wiphala

“Yo recuerdo la frase de una señora de pollera que estaba en el transporte público, que decía ‘si eso han hecho con la Wiphala que cosa van a hacer conmigo’”.
(Macusaya 2020, entrevista personal; ver anexo)

La mayor parte de las consignas escuchadas durante las movilizaciones en la ciudad de El Alto, exigía respeto a los pueblos, a la mujer de pollera y principalmente a la Wiphala. En esos días, este emblema antiguo y multicolor fue con más fuerza enaltecido. Sus colores flamearon y se elevaron no solo desde los domicilios, sino también desde diferentes cuerpos que los sostenían, es decir, colectividades sobre todo de la población aymara y quechua.

La Wiphala, incluida como símbolo patrio⁶ y equiparada a otros símbolos nacionalistas, adquiere un propio sentido que resulta no semejante a la creación de las banderas, estandartes, escudos e himnos nacionales, puesto que esta no se trataría solo de una bandera de las poblaciones ancestrales, sino de un emblema de la filosofía andina, la colectividad, comunidad y de la resistencia cultural de los pueblos que persiste hasta nuestros días. Así también, mientras la Wiphala rememora el tiempo del *Tawantinsuyu* y la recuperación de sus prácticas, valores y cosmovisión, los símbolos republicanos disipan ello, apuntando a la construcción de una nación y nacionalidad.

Por otro lado, no todas las banderas se han creado con la misma finalidad ni significan lo mismo. Por ejemplo, la bandera nacionalsocialista emblema estatal de la Alemania nazi (1933–1945), reivindicó la denominada “raza aria” que se consideraba base de la civilización alemana y superior a otras culturas. De la misma forma, la “bandera confederada” caracterizada como una insignia surgida en la guerra civil estadounidense por la eliminación de la esclavitud (1861-1865) fue un símbolo con el que se identificaron los Estados denominados secesionistas y nacionalistas del sur de Estados Unidos, que se habrían opuesto a tal abolición y a los derechos de los afroamericanos.

Las banderas como símbolos se construyen sobre una base histórica, llegando a convertirse en un elemento de identificación, promoción de ideología, dominación etc. Puede en tanto decirse que cada emblema posee un propio sentido que cambia de acuerdo a cada contexto. En esa dirección, cada ultraje contra una bandera, cualquier sea, tiene también su propio significado simbólico y situado, por lo que ese acto de quemar, profanar, ultrajar, está sujeto a distintas interpretaciones.

En términos generales, el acto simbólico de quemar una bandera tiene como objetivo enviar un mensaje de desacuerdo contra la población o movimiento que la enarbola. Quemar está muy relacionado con la metáfora de desaparecer, borrar, eliminar, fulminar. De la misma manera con la expresión de un sentimiento fundado en rechazo, indignación, odio y hasta relacionado con el tiempo y el cambio.

De acuerdo a la entrevista realizada al pensador aymara Carlos Macusaya, fundador y ex integrante del Movimiento Indianista Katarista (MINKA), actual miembro

⁶ De acuerdo al artículo 6, parágrafo II de la Constitución Política de Bolivia: “Los símbolos de Estado son la bandera tricolor rojo, amarillo y verde, el himno; el escudo de armas; la Wiphala; la escarapela; la flor de kantuta y la flor del patujú” (2009, 14).

del grupo JICHHA y autor de distintos libros como “Desde el sujeto racializado” (2014), “Batallas por la identidad. Indianismo, katarismo y descolonización en la Bolivia contemporánea” (2019) y “En Bolivia no hay racismo, indios de mierda. Apuntes sobre un problema negado” (2020), la quema de la Wiphala es una manera de demostrar que el tiempo de los “indios” ya terminó y que ahora estamos en otro tiempo. (Macusaya 2020, entrevista personal; ver anexo):

La quema de la Wiphala podría verse como un anuncio de lo que podría hacerse con las personas mismas (...). No es como cuando alguien tiene basura y la quema, tiene un contenido político muy específico de disputa y polarización. Se asume como símbolo que representa a ciertas personas de cierto grupo social. Entonces, quemar es como una amenaza. Es lo que les puede suceder, es lo que estamos dispuestos a hacer con ustedes. Podemos quemar esto y estamos dispuestos a matarlos. Y lo mostraron con la violencia en Senkata y Sacaba.

Para recapitular, si la Wiphala es un símbolo estrechamente relacionado con lo indígena, su quema en tanto es una agresión contra lo indígena y contra la gente que se identifica con ella. En ese marco, si analizamos las imágenes del agravio contra la Wiphala, desde que es bajada del edificio de la gobernación de Cochabamba hasta que es quemada, encontraremos afinidades con la secuencia de imágenes de violencia cometida contra la alcaldesa, e incluso con los relatos de tortura y ejecución cometida contra las mujeres y pueblos indígenas en sublevación.

Por ejemplo, inicialmente la Wiphala es retirada del edificio por dos hombres con el rostro parcialmente cubierto para luego ser llevada por un policía y una multitud de manifestantes alrededor de la Plaza principal de esa ciudad, de forma parecida en que es sacada la autoridad Arce de la alcaldía de Vinto, a quien jalan, insultan y ultrajan como lo hacen con la Wiphala. El momento en el que se prende fuego al emblema y este empieza a consumirse y desaparecer, puede relacionarse con la trasquilación y eliminación del cabello de Patricia Arce, María Mactango, Martina Cañamara, Nicolasa Baraja y Petrona Cortes, mujeres indígenas sublevadas de Cotacachi. Pero de manera más concreta con la extinción de sus vidas y la de Bartolina Sisa, a quien luego de asesinarla y descuartizarla la quemaron y convirtieron en cenizas que fueron arrojadas al aire. (citado en Mendieta 2005, 364):

(...) Y después se claven su cabeza y manos en picotas con el rótulo correspondiente, y se fijen para el público escarmiento en los lugares de Cruz Pata, Alto de San Pedro y Pampajasi, donde estaba acampada y presidía sus juntas sediciosas y, de hecho sucesivamente, después de días, se conduzca la cabeza a los pueblos de Ayo Ayo y Sapaquí, de su domicilio y origen, en la provincia de Sicasica, con la orden de que se quemé después de tiempo y se arrojen sus cenizas al aire donde estime convenir.

Los archivos históricos sobre el origen de la Wiphala y la vida de Bartolina Sisa, dejan entrever momentos de encuentro entre ambas. La Wiphala como emblema de las resistencias indígenas, flameada por Bartolina y puesta en contacto con su cuerpo, tuvo dos siglos después un destino parecido de violencia y exterminio como lo vivido por “la generala aymara”. En la investigación realizada por Limber Franco denominada: *Breve historia real de la Wiphala-ilustrada* (2015), el autor se refiere a los primeros indicios de este emblema asociados a la cultura Tiwanakota. Posteriormente, afirma que durante la segunda mitad del siglo XX la Wiphala fue adquiriendo un significado importante para los movimientos “indios”. Así, por ejemplo, de acuerdo al testimonio de Tadeo Diez de Medina, en 1781 habría sido enarbolada en los cercos y sublevaciones contra el dominio colonial durante el levantamiento de Tupaj Katari y Bartolina Sisa (Franco 2015, 09).

La cercanía entre Bartolina y la Wiphala puede observarse en diferentes esculturas que la homenajean desde Bolivia. Por ejemplo, en los monumentos ubicados en el distrito Río Seco de la ciudad de El Alto y en los Municipios de Peñas y Ayo Ayo en el departamento de La Paz, Bartolina Sisa siempre aparece junto a su compañero Tupaj Katari. En los tres casos, ella carga y enarbola la Wiphala, confirmando no solo el lazo entre ambas, sino también, y en un sentido amplio, entre la Wiphala y el mundo femenino aymara.



Figura 4. Bartolina Sisa a lado de Tupaj Katari enarbolando la Wiphala. *A la izquierda*, imagen Histoires Par Les Femmes, 2018; *al centro*, imagen Viceministerio de Descolonización, 2018; *a la derecha*, imagen Erbol, 2015.

La Wiphala en sus cruces de colores simboliza la unión, unidad y dualidad como principio básico en la cosmovisión andina. Esa dualidad posee una significación autónoma, referida con lo antiguo y propio de un lugar, así como la expresión misma de la comunidad. A partir del interés en este apartado y la revisión de cómo la Wiphala se encuentra principalmente con las mujeres en las resistencias de la época colonial e insurrecciones actuales, esta puede tratarse de un otro cuerpo no hegemónico con características asociadas a las mujeres y al mundo indígena. Al revisar cómo en distintos pueblos las mujeres adquirieron una importancia material y simbólica, Silvia Federici (2019, 382) señala que antes de la llegada de los españoles gran parte de los ídolos de adoración eran femeninos, lo que demuestra que las mujeres habrían tenido un importante reconocimiento y poder dentro de las sociedades ancestrales, con propias formas de organización y desarrollo de importantes actividades desde la agricultura, dirección de ceremonias, curandería y herbolaria. En ese sentido, en este tiempo de recrudescimiento de las violencias y la necesidad de mirar con ojos de mujer lo que transcurre y resiste, este símbolo adquiere otra importancia.

Así, en el sentido material, es un emblema-cuerpo que puede ser humillado golpeado, de la misma manera en el que se violentan, se ofenden, y se queman los cuerpos de las mujeres. Por tanto, la agresión de la Wiphala no se trata solo de la quema de un símbolo patrio, sino de una afronta con consecuencias en el ámbito de lo concreto y en la vida de las poblaciones que la significan, la habitan y valoran. Esto también tiene relación con la llamada “extirpación de idolatrías” que se desarrolló contra los pueblos, siendo no casual que en ese tiempo las más perseguidas fueron las mujeres indígenas de América y “las principales enemigas del dominio colonial/negándose a ir a misa, a bautizar a sus hijos o a cualquier tipo/de colaboración con las autoridades coloniales y los sacerdotes” (384).

4. Disputas simbólicas: Mujeres, nación y Wiphala

El entramado cuerpo mujer y emblema apertura otro eje de análisis que remite pensar en la nación, el mestizaje y los regímenes de visión patriarcal. De esta manera, el uso de la figura femenina para la construcción de los imaginarios nacionalistas en lo que hoy se ha denominado América Latina, toma una relevancia simbólica para los propósitos nacionalistas.

En razón de las mujeres y su relación con las simbologías nacionales, es importante realizar un breve recuento histórico de la creación de los símbolos patrios bolivianos establecidos dentro de la lógica de la nación blanco-mestiza, como representación de lo nacional. Cuando Bolivia declaró su independencia el 6 de agosto de 1825, la Asamblea anunció la creación de la primera bandera bicolor verde y punzó, un inicial escudo de armas en el que se destaca dos figuras femeninas, esbeltas y altas, que sostienen la inscripción “República de Bolívar” y la escarapela, insignia distintiva de identidad nacional que se usa en el pecho izquierdo. Posteriormente, en 1851 la bandera nacional y el escudo de armas fueron modificados, quedando definidos con sus colores actuales (rojo, amarillo y verde). Con el paso del tiempo, al escudo se le incorporaron elementos de la región oriental y en 1990 se incluye la flor de patujú nativa de la amazonia y oriente de Bolivia.

Más adelante, en el año 2009 durante la construcción del denominado Estado Plurinacional, la Wiphala fue introducida como símbolo nacional dentro de la Constitución Política del Estado. Al respecto, en la investigación “Construcción simbólica del Estado Plurinacional de Bolivia” (2014), Yuri Torrez y Claudia Arce notan que, con la inclusión de la Wiphala como emblema de Estado junto a otros símbolos ya incorporados en la época republicana, estos se establecen en una misma jerarquía constitucional “por una parte, los símbolos tricolores de tradición nacionalista (la bandera rojo-amarillo-verde, el himno, el escudo de armas, la escarapela, la flor de patujú y la flor de kantuta) y por otra, aquel que alude a una tradición indígena (la Wiphala). En esa ‘complementariedad simbólica’ hay un afán articulador, tanto de las diferentes narrativas, como también de las regiones del país” (Torrez y Arce 2014, 134).

Sin embargo, en el ámbito del reconocimiento social y protección legal parece que la tricolor y la Wiphala no tienen la misma jerarquía comparativa. Por ejemplo, el artículo 129 del Código de Procedimiento Penal que establece sanciones para “el que ultrajare públicamente la bandera, el escudo o el himno de la nación (...) con reclusión de seis meses a dos años”, no se ha aplicado, desde una interpretación extensiva, ni ha servido para sancionar el acto de agravio contra la quema de la Wiphala.

Por tanto, la incorporación de la Wiphala (como símbolo del mundo indígena) y el mantenimiento de la bandera tricolor (como símbolo de la nación republicana), responde sobre todo a una tendencia articuladora e interés de construir la plurinación

mestiza/indígena. Es lo que Torrez y Arce han denominado *abigarramiento de imágenes* que sintetiza distintos referentes (153), e interacciones entre símbolos provenientes de dos horizontes distintos. Por otro lado, la bandera tricolor, a diferencia de la Wiphala, se ha consolidado como el símbolo material del “ser nacional” que reúne los valores comunes de sus habitantes y de la nación constituida como Estado. Su origen surge con la creación de la república de Bolivia, fundada sin presencia de mujeres ni poblaciones indígenas, desde donde se construyó una propia simbología y relato de nación oficial sobre el pasado colonial, los procesos de emancipación y la construcción republicana.

Dentro de esa lógica de nación, la bandera tricolor boliviana, pero en general de los Estados latinoamericanos, toman importancia como símbolos que son enarbolados, cuidados y exaltados frente a otros que son quemados. En ese enaltecer los símbolos de la nación, se recurre al uso de la figura de las mujeres construidas como “madres de la patria” y a estereotipos de feminidad, (mujeres exotizadas, blanco mestizas y atractivas para la mirada colonial y patriarcal), como gran parte de las alegorías sobre América y bajo las que tomarían forma las naciones.



Montaje 2. Montaje de imágenes “mujeres nación y Wiphala”. A la izquierda superior, imagen captura de YouTube, 2019; a la derecha, imagen Museos de la Defensa, 1910; a la izquierda inferior, imagen EjuTv (2016).

El proyecto de nación no solo excluye los elementos simbólicos como la Wiphala, sino también a las mujeres indígenas que no responden a los modelos de belleza eurocentrados. Al ser cuerpos y emblemas ubicados fuera de la lógica nacional blanco mestiza y patriarcal, pueden ser ultrajados, incendiados y desechados. Al respecto, el anterior montaje de imágenes da cuenta de estas contraposiciones y devela que la exaltación de los símbolos nacionales en los cuerpos de las mujeres e indígenas es una constante, como lo ha sido la agresión de la Wiphala.

Por ejemplo, el pasado 24 de mayo de 2008, a un día de la efeméride de la ciudad de Sucre y en pleno contexto de violencia exacerbada a raíz de las disputas principalmente por la “capitanía plena”, un grupo de campesinos e indígenas de Chuquisaca simpatizantes del Movimiento al Socialismo, se encontraban en Sucre, a la espera de la llegada del entonces presidente Evo Morales quien entregaría ambulancias. Ante esta información, el Comité Interinstitucional, autoridades municipales y movimientos cívicos y afines, convocaron a la población a movilizarse para rechazar la presencia del presidente y los movimientos campesinos. De acuerdo al informe de la Defensoría del pueblo (2009, 17) “alrededor de 25 rehenes —que habían sido capturados en El Abra y Azarí (ubicados casi en las afueras de la ciudad) y otros puntos de la ciudad— fueron llevados a pie, desnudos hasta la Plaza 25 de mayo”. En el lugar, les hicieron arrodillarse, los forzaron a corear canticos y cantar el himno departamental, los despojaron de sus símbolos y vestimentas, quemaron la Wiphala y los obligaron a levantar y besar banderas del departamento de Chuquisaca, así como besar el suelo de la casa de la libertad.

La imagen de ese suceso ejemplifica como la violencia corporal y simbólica, actualizada en crisis política, ha sido una constante que se repite cíclicamente a partir de los discursos de odio racista. Se trata de cuerpos sin nombre a los que forzosamente, recurriendo a rituales cargados de civismo regional, se intenta convertir en “ciudadanos” afines al pensamiento sucreño, de la ciudad colonial y capital de Bolivia. Tales cuerpos humillados ante los ojos de la muchedumbre, se muestran asustados, “vencidos” y/o “derrotados”, no por el “colonizador español” necesariamente, sino por quienes revalorizan aquella descendencia y se aglutinan en la categoría de “ciudadanos” y pueblo en defensa de la región, Sucre.

Retomando el montaje, de mujeres, nación y Wiphala, se identifica una imagen en blanco y negro, ubicada a lado derecho de mismo. La descripción titular dice: “Cuadro

alegórico representando al Ecuador y a las naciones amigas” (1910), que hace parte de las veladas patrióticas desarrolladas en conmemoración a fechas importantes de un pasado nacional, que se realizaron y continúan realizándose en el marco de la consolidación simbólica de los Estados nacionales y la nacionalidad. En la misma, se observa cinco mujeres de la época que visten banderas pertenecientes a las siguientes naciones. La descripción es detallada de la siguiente manera: de izquierda a derecha Inés Fernández de Córdova (Chile), Julia Ordoñez Mata (Colombia), Isabel Tamaríz Toral (Ecuador), Lastenia Muñoz Dávila (Bolivia) y Julia Muñoz (Venezuela).

Las mujeres juntas parecen alegorizar un escudo de armas. En el centro se ubica la mujer de la nación anfitriona, Ecuador. Debajo de ella, se observan dos cornetas militares siendo sostenidas por un bípode compuesto de 4 fusiles y un tambor pequeño. En el mismo centro y apegada más a la derecha, se encuentra sentada otra mujer vestida con la bandera de la nación boliviana y apoyada al pedestal sobre el que está parada la ecuatoriana. Esta última a su vez sostiene con su mano derecha un objeto que no logra distinguirse. El pedestal lleva ofrendas florales y en sus bases posibles plantas de pino y olivo. Las mujeres de las naciones de Chile, Colombia y Venezuela, sujetan con sus manos las colas de sus vestidos, este gesto es más visible en la colombiana y chilena, quien también carga una rama de hojas de laurel.

Todas responden a dos arquetipos y/o modelos femeninos: la madre y la señorita. De manera particular, el gesto de la mujer-nación ecuatoriana con la mirada al cielo y cabeza un poco inclinada a la derecha, evoca pensar en las imágenes de santas y vírgenes cristianas que se constituyen en las figuras claves para la cimentación de los nacionalismos. En esa construcción confluyen un entramado de sistemas e instituciones que se sustentan en la religión, la clase, raza y el género.

Así, la mujer de la imagen no solo pertenece a un estrato social jerárquico medio o alto, sino que también responde a un prototipo de mujer apegado a la figura de la Virgen María. Por un lado, madre y por otro, esposa “bien comportada”, fiel y compasiva. Es la feminidad que las naciones promueven y las sociedades glorifican y esperan, aquella incluso carente de emocionalidad y simplificada como mujer sujeta a una autoridad superior masculina.

Como madre resguarda la república, sus relatos, memoria, símbolos, monumentos, héroes, etc. y recuerda desde su rol materno y femenino, el cumplimiento de los valores republicanos de la sociedad. Su postura al centro y peldaños más arriba que

las otras mujeres, la posiciona como la santa y prócer principal, madre del resto de las mujeres y protectora de las naciones amigas.

Las otras mujeres se apegan sobre todo al arquetipo de señoritas. Sus poses las asemejan a competidoras de un certamen de belleza que disputan por la corona máxima, en este caso la de madre de las naciones. Los vestidos ciñen los cuerpos de la nación chilena, colombiana y boliviana, dejando ver sus “atributos” físicos en un intento de comparar sus medidas. En los tres casos muestran sus cinturas angostas, vientres planos, caderas voluptuosas y rostros estilizados, acordes a las proporciones estéticas diseñadas por la cultura patriarcal de ese tiempo. La posición de la mano y brazo derecho en la cintura de la nación venezolana (en forma de jarra), es otra de las características frecuentes de las reinas de belleza que perdura hasta ahora. Gesto y postura que pretende dar una visibilidad curva a los cuerpos.

Sin embargo, todo ello no solo responde a la exigencia de la estética patriarcal de construcción de mujeres acordes a ciertas medidas y tamaños, sino también a unos modos de crear imágenes afines a la mirada masculina y nacionalista. Por ejemplo, en la época contemporánea actual, la vinculación entre mujer y emblemas de la nación, es un hecho vigente que se ajusta a la demanda de los públicos principalmente futboleros y su exigencia cosificadora de los cuerpos. Al respecto, en la otra imagen de la izquierda inferior, la bandera nacional es exaltada en el cuerpo de la modelo boliviana Mayte Flores, en forma de traje de baño.

En esa imagen la mujer no está estática sino en movimiento. El peso del cuerpo se dirige a su cadera derecha, con acento en los glúteos, haciendo ver su cuerpo más redondeado. Su mano izquierda corre la bandera hacia esa dirección, dejando entrever su vientre plano. El gesto de su boca entreabierta y mirada es sugerente, principalmente para el público masculino y futbolero ya que la imagen difundida por la modelo en las redes, se tomó en el contexto del torneo Copa América Centenario (2016). Eventos deportivos que buscan unificar y consolidar identidades nacionales con mujeres en el centro.

Recurriendo al trabajo de la docente Cándida Ferreira sobre la alegoría de América como mujer, la autora sostiene, por ejemplo, que las líneas de la cartografía de Waldtze Müller adquieren forma de una figura femenina. Así, “la tierra también tiene el doble sentido de ser representada por la metáfora de un cuerpo de mujer a ser colonizado, expropiado, humillado, hecho para servir a los hombres, sus conquistadores – extranjeros

o criollos –, como también por la imagen de la mujer misma – indígena o criolla – que está para servir a la virilidad conquistadora, también doble, violenta y seductora”. (Ferreira 2009, 46).

En concordancia con lo anterior, la imagen de Mayte Flores exotizada y seductora, es la imagen de la nación boliviana que reivindica el cuerpo mestizo de la mujer con predisposición a nuevas formas de colonización centrada en los intereses del sujeto masculino nacional. El uso de la bandera como lencería en el cuerpo de las mujeres, en este y otros casos, promueve un nacionalismo patriarcal construido de y para hombres, en el que se recurre a parámetros de belleza racistas que termina por cosificar y reducir a las mujeres a la calidad de objeto.

La utilización de los símbolos patrios como indumentaria, genera también disputas en los sectores nacionalistas. Por un lado, están los grupos que condenan y califican de irrespetuoso el uso de los símbolos patrios como ropaje y por otro, los sectores que los avalan bajo el pensamiento patriarcal que recurre al uso de los cuerpos de las mujeres, que cumplen con los parámetros requeridos, para elevar la identidad nacional e incluso comercializar la venta de productos de diversa índole. Asimismo, este tipo de imágenes intenta crear imaginarios sobre una Bolivia en “ascenso”, es decir, mestiza, exuberante y de mujeres bellas y ardientes. Imaginario lo más alejado posible del cuerpo de la mujer otra, indígena.

Sobre ello, la crítica de este trabajo no es una solicitud integracionista que busca que ahora sean las mujeres indígenas las que vistan de banderas tricolor, o en su defecto, que mujeres blanco mestizas vistan de Wiphala como acto revolucionario de desagravio y revalorización de este símbolo. Por el contrario, se trata de ver cómo a través del montaje, hay unos símbolos, imágenes y cuerpos de mujeres que son velados y venerados por los nacionalismos frente a otros que atraviesan una historia distinta.

Por otra parte, los gestos y mirada de la modelo hacia la cámara, contrapuestos a los de las mujeres de las naciones que se niegan a mirar, posibilita hablar de la mirada no en un sentido general, sino desde un enfoque feminista. A partir de los aportes teóricos de Laura Mulvey (2015, 377) quien trabaja la noción de mirada masculina recurriendo a la escopofilia o placer de mirar, la autora sostiene que “existen tres diferentes formas de mirar asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla”. En los tres casos predominaría una mirada patriarcal

del “hombre portador de la mirada” que fortalece el pensamiento de género activo/pasivo y la idea de mujer para la contemplación.

En ese marco, si bien la mirada de las mujeres de las veladas patrióticas no se dirige a la cámara, lo que a simple vista se trataría de un corte a ese acto de mirar, estas no estarían tomando control de su mirada ni de su cuerpo, ya que tanto las poses como la vista dirigida hacia lados diferentes, responde a predeterminaciones dadas por el fotógrafo. En esa dirección, tanto la modelo Mayte Flores mirando al espectador, como las mujeres que no lo hacen, tienen en común que ambas miradas son más deseos del fotógrafo y de la mirada patriarcal expectante, que de una propia agencia.

Con el montaje, es posible ver que tanto las imágenes de la violencia sobre el cuerpo y los símbolos “indios”, como el uso del cuerpo de la mujer para la sobrevaloración de los símbolos nacionales, no han variado trascendentalmente hasta nuestros días. Así, las contraposiciones entre imágenes que muestran unos cuerpos golpeándose frente a otros que se exaltan, dan cuenta de las disputas que no se han superado y que actualmente, son posibles verse y leerse desde el tiempo ahora, posibilitando interrogantes respecto de cómo es que las imágenes de la violencia, en un sentido amplio, superviven, mutan y viajan en el tiempo.

Capítulo segundo

Mujer, nación y religión: mover las imágenes por medio de montajes

La construcción de la nación mestiza, o reconstrucción en este caso, así como la formación de una identidad republicana y nacional, resulta posible, a través de la creación de distintos medios de expresión como pinturas, relatos literarios e imágenes en sí. Para el historiador Tomás Pérez Vejo (2010) la república restaurada se encarga de producir imágenes de cómo habrían sucedido los hechos históricos, que además de generar sentidos de pertenencia construye imaginarios identitarios. De manera particular, las imágenes instantáneas de la crisis política boliviana pueden acercarnos a realidades en el presente, pero también trasladarnos a otros procesos vividos durante la colonización y construcción de los Estados nación. En ese sentido, el presente capítulo se plantea analizar la relación mujer, nación y religión recurriendo a la imagen simbólica de la autoproclamada presidenta Jeanine Añez junto a la Biblia. Dicha imagen se enlaza con los relatos, grabados y pinturas de cronistas que narran lo acontecido en el pasado colonial que impuso el cristianismo, con el pasado republicano que construyó la república nacional y católica a través de la figura femenina y con la actualidad, principalmente en contextos de construcción de los Estados Plurinacionales. Partiendo de la técnica del montaje se identificarán los gestos comunes que la imagen de Añez rememora a partir del encuentro con otros archivos visuales, más allá de la propia historia boliviana.

1. Relato de los hechos: “La Biblia vuelve a Palacio de Gobierno”

El lunes 11 de noviembre de 2019, Bolivia amanece en un contexto de vacío institucional tras la renuncia a la presidencia de Evo Morales Ayma. Al mismo tiempo, proliferan videos y audios que relatan incendios, saqueos y enfrentamientos entre manifestantes de diferentes ciudades de Bolivia (Infobae, 2019). La tensión crece particularmente en La Paz, ciudad que no sólo es la sede de gobierno y el centro político-cultural más importante de Bolivia, sino además la región que aglutina la mayor población indígena aymara (INE, 2012). En ese departamento se encuentra El Alto, denominada la *ciudad rebelde* de Bolivia, foco de enfrentamientos y de movilizaciones que exigen respeto a la Wiphala.

Bolivia se desata en un escenario de confrontación. En ese contexto, aparece la figura de Jeanine Añez Chávez, congresista opositora que desde 2010 desempeñó el cargo de Vicepresidenta y senadora en la Asamblea Legislativa Plurinacional. De manera paralela a los hechos de violencia policial y militarización, surge una fuerza política, cívica, militar y religiosa que propició que la senadora Añez arribara de su ciudad de origen, El Beni, a la ciudad de La Paz, a fin de convocar a sesión de Asamblea. Habiéndose desarrollado esta reunión sin *quorum* y sin senadores del oficialismo, el 12 de noviembre de 2019 se autoproclamó presidenta de la cámara de senadores y seguidamente presidenta del Estado Plurinacional de Bolivia (Página 12, 2019)

Al concluir la sesión, Jeanine Añez se traslada de la Asamblea Legislativa a Palacio de Gobierno acompañada de políticos, asambleístas, familiares y seguidores afines. Durante su ingreso a Palacio carga con sus manos un voluminoso libro en sus manos identificado como la Biblia. Mientras la caravana que la sigue corea la frase “¡Sí se pudo! ¡Sí se pudo!”, Añez agradece que Dios haya logrado que la Biblia retorne a Palacio de Gobierno. A ello otras voces gritan “¡Gloria a Dios!”, “¡Fuerza presi”, “¡La Biblia vuelve a palacio!” (CNN en Español 2019, 0:18).

Dentro del edificio, junto a la multitud que la acompaña, Añez se ubica en la escalinata que desde el *hall* lleva al segundo piso del Palacio. Allí, emite un discurso de agradecimiento a los movimientos cívicos, sectores sociales y ciudadanía en general, afirmando: “los hermanos indígenas también nos acompañan, los hermanos campesinos también nos acompañan, las iglesias nos acompañan, porque eso es lo que quiere Bolivia, vivir en paz, vivir en democracia, vivir en libertad, nosotros apostamos por ello y nos arriesgamos a ello y sí se pudo” (Unitel Bolivia 2019, 2:40). Al concluir esta fase, eleva con sus brazos la Biblia por encima de su cabeza, mientras sonrío ante los asistentes y medios que la rodean. Este es el momento en el que la imagen de la ahora presidenta de Bolivia es capturada por las cámaras para ser puesta en circulación en diferentes medios de comunicación y redes sociales del país y el mundo.



Figura 5. Ingreso de Jeanine Añez a Palacio de Gobierno, 2019. Imagen La Diaria.

2. La reconstrucción de la nación

El ascenso del Movimiento al Socialismo con Evo Morales al poder (2006) trajo consigo una nueva configuración simbólica centrada en la visibilización de la diversidad cultural como algo constitutivo de la plurinacionalidad. El cambio de la República de Bolivia a Estado Plurinacional y la incorporación de símbolos indígenas, responde a una larga data de luchas e insurgencias de líderes anticoloniales en su interpelación histórica al modelo de Estado-Nación moderno civilizatorio que esquivó al mundo indígena. A partir de esa lectura, el movimiento indianista boliviano ha planteado que el partido del MAS llegó al poder utilizando la simbología indianista que identifica a la amplia población indígena boliviana⁷.

Este interés por lo simbólico dado a través de la inclusión de elementos ancestrales en el ámbito gubernamental, se dio en Bolivia durante la construcción del Estado Plurinacional, proceso en el que se reivindicó personajes, frases, banderas, indumentarias, entre otros, que se plasmaron en textos, rituales y edificaciones como vastos terrenos

⁷ De acuerdo a Pedro Portugal y Carlos Macusaya (2010, 24). “Si bien símbolos como la Wiphala o los nombres de líderes aymaras como Tupaj Katari llenan los actos y los discursos referidos a los ‘indios’, la forma en que estos elementos son enarbolados –en medio de actos ‘ancestrales’– nublan los procesos históricos de los que emergieron”. Ver: Portugal, Pedro y Carlos Macusaya. 2010. *El indianismo katarista. Una mirada crítica*. Bolivia: Fundación Friedrich Ebert (FES).

icónicos, estéticos y discursivos. En ese proceso de “transformación” y con la promulgación de la Nueva Constitución Política del Estado el 2009, Bolivia pasó a ser un Estado laico, “independiente de la religión”, estableciéndose así una separación entre la Iglesia y administración política estatal, hecho que sin embargo no quitó del todo la influencia de la religión católica.

Con la autoproclamación de Jeanine Añez, la recuperación de espacios, prácticas, símbolos y ritos cristianos, se dio de forma repentina. Así, la Biblia y el tradicional Palacio de Gobierno recuperaron un protagonismo desfasando, por un lado, las ceremonias tradicionales andinas utilizadas para posesiones de autoridades y por otro, la denominada *Casa Grande de Pueblo*, desde donde la máxima autoridad del Estado había gobernado los últimos años⁸. Para el gobierno del partido del (MAS) y una importante población afín, haber dejado el Palacio respondía a que éste se identificaba como un “vestigio del colonialismo” que desde 1845 funcionó como escenario de gobierno de mandatarios alejados de los sectores sociales.

Luego de la reocupación del Palacio y el ingreso de Añez con la Biblia, fueron visibles las constantes indicaciones susurradas que el ahora Ministro de la Presidencia, Arturo Murillo, daba a la flamante presidenta. En un momento, Murillo dice en voz alta “cantemos el himno y de ahí que salude del balcón” (Unitel Bolivia 2019, 05:35). Tras esta instrucción, la entonces presidenta se dirigió al balcón de Palacio para realizar el denominado saludo presidencial, momento y lugar en el que exhibió otra Biblia mucho más pequeña y de tapas rosadas, abriendo los brazos en gesto de bendición. En esta escenificación, se entrecruzaron y/o mezclaron dos elementos de distinto origen, la Biblia y la Wiphala, bandera indígena multicolor que ha simbolizado la lucha indígena anticolonial y que, en ese momento, fue “resignificada” por el presidente del Comité cívico Pro-Santa Cruz, Luis Fernando Camacho. Siguiendo al historiador Serge Gruzinski (1990, 69), este hecho podría tratarse de un sincretismo u acomodo en el que conviven imágenes del mundo cristiano con ídolos o representaciones indias. Este “encuentro” de

⁸ El año 2006, Evo Morales toma posesión como primer presidente indígena de América primero en el tradicional Palacio de Gobierno, acto cargado de un gran simbolismo aymara, y posteriormente en una ceremonia religiosa de tradición andina celebrado en las milenarias ruinas de *Tiwanacu*, en el que se lo corona como *Apu Mallku*, es decir líder supremo. Doce años después, el 2018 se construye e inaugura la denominada *Casa Grande del Pueblo*, sustituyendo al Palacio de Gobierno y constituyéndose en sede del poder ejecutivo que alberga a la Presidencia, Vicepresidencia y diferentes Ministerios de Bolivia.

símbolos responde a estrategias e intereses de un proyecto político de reconstrucción de la nación mestiza que intenta decir que lo indígena está simbólicamente integrado.



Figura 6. Saludo de Jeanine Añez desde el Balcón Presidencial, 2019. Imagen Diario Digital Infobae.

Las primeras bases para la construcción de los discursos nacionales tienen origen durante el proceso de luchas independentistas y la constitución de la república boliviana, momento en el que se ven separados dos perspectivas, la criolla-mestiza y la indígena. Siguiendo al sociólogo y político René Zabaleta Mercado, durante esa época existieron dos horizontes de lucha: por un lado, uno nacional independentista y por otro, una rebelión anticolonial encabezadas por líderes como *Tupaj Katari* y *Bartolina Sisa*. En esta lectura historiográfica del autor, el primer sector, definido como movimiento nacional de lucha independentista, optó por un proyecto de independencia constituido en un Estado-nación moderno, apegado a la revolución francesa, a diferencia de la vertiente anticolonial e indígena que proponía otra forma de emancipación centrada en la ruptura con las estructuras dominantes con protagonismo indígena en el control de poder. Tras la firma del Acta de independencia del 6 de agosto de 1825, se crea la República de Bolívar, que luego fue convertida a Bolivia, adoptando un sistema político de estilo europeo por aproximadamente dos siglos, sin tomar en cuenta a sus mayorías indígenas. Asimismo, en la primera Constitución Política de 1826 (art. 6) se declara al catolicismo como la religión exclusiva del Estado.

Con la fundación de la república, las elites constructoras de nación desarrollaron un continuismo colonial que generó la individualización de tierras en desmedro de comunidades indígenas. Al respecto, de acuerdo a la historiadora Brooke Larson, la Ley de Exvinculación de 1874 “sentó los términos fundamentales del derecho indígena a la tenencia de la tierra desde ese momento y hasta mediados del siglo XX. En esencia, esta ley concedía a los indios el derecho a la propiedad individual, aboliendo la comunidad como una unidad jurídica, fiscal y poseedora de tierras” (2002, 155). Dicho de otra manera, con la ley se extinguían jurídicamente las comunidades o *ayllu*, se pre-escribía la parcelación de la tierra, se distribuían títulos de propiedad privados y se implementaba un impuesto a la propiedad que sustituía el antiguo tributo colonial de casta, alterándose las formas comunitarias de posesión.

Así, tanto las comunidades indígenas como el tributo, eran considerados impedimentos para la constitución de ciudadanías universales. Como resultado de ello, Silvia Rivera Cusicanqui sostiene: “En lo político, se consagró a partir de entonces la noción de ciudadanía, basada en la formación del ‘individuo libre e igual’, desligado de todo vínculo o solidaridad corporativa o comunal, en quien —al menos teóricamente— debían asentarse las instituciones de la democracia representativa liberal” (Rivera 2010, 140). Con este accionar se pensaba lograr la integración del indígena a la nación, hecho que se consolida en la denominada revolución del 52, donde se incorporan a los sectores “excluidos” y se da la conversión de indígenas “bárbaros” a ciudadanos “civilizados” bajo la categoría de campesinos mestizos. El fin era dejar de ser indígenas para integrarse y ser parte de la nación boliviana, generándose en tanto un proceso de mestizaje.

De esta manera, con la revolución nacional de 1952, definida por Rivera Cusicanqui como un ciclo populista, el discurso nacionalista-revolucionario se vuelve mayoritario. El antecedente de este proceso nacionalista se habría iniciado en la denominada Guerra del Chaco (1932-1935), momento en el que se crean imaginarios sobre lo nacional y la posguerra pone en evidencia las condiciones de empobrecimiento en la que vivía una mayoritaria población boliviana. En este proceso surge también lo que Zabaleta denomina “poder dual” donde se establece un co-gobierno entre la Central obrera boliviana (COB) que aglutina a la masa obrera minera y el gobierno de turno. Este Estado encabezado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) presentaba todos los elementos de un Estado moderno. En palabras de Zabaleta (citado en Rivera

2010, 125) sus integrantes “eran los parientes pobres de la oligarquía” cuyas actitudes manipuladoras y racistas, apuntaron a la creación de una nación unitaria, moderna y mestiza.

Para ampliar el concepto de nación, refiero a Benedict Anderson, quien sostiene lo siguiente: “es una comunidad política imaginada (...) porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (1993, 23). Así, esta afirmación pone el acento en cómo no todos los actores que hacen parte de una nación imaginan su comunidad de igual manera. En concordancia con Anderson, para Pérez Vejo (2003, 294), la nación es inventada. Es una construcción cultural, imaginaria, es decir que ocurre en el imaginario de las personas por medio de principalmente imágenes. “Las naciones se inventan, o si se prefiere se construyen, pero no a partir de decretos y normas políticas, con ello se construyen los Estados, no naciones, sino de valores simbólicos y culturales”.

Por otra parte, el proyecto de nación crea un sujeto nacional-popular proveniente de sectores mineros y campesinos y disipa las identidades colectivas, particularmente étnicas, lingüísticas, religiosas, etc., promoviendo la unidad político-identitaria-cultural y en tanto una comunidad homogénea que genera formas de inclusión, pero a la vez exclusión. Esto resulta lo paradójico de la nación ya que, al intentar unificar, desconoce la diversidad y/o deja por fuera a grupos que no responden a las características utopistas de su proyecto, quedando así lo indígena subsumido en el mestizaje.

En relación al concepto de mestizaje, Guillermo Zermeño-Padilla (2008, 83), sostiene que es una invención “que aparece como mito fundador de la nación” así como articulador de la identidad nacional. De esta forma, el mestizaje sustituiría la dualidad indio-español y constituiría, por ejemplo, la esencia de la mexicanidad nacionalista como una filosofía racial del progreso humano (92).

Por su parte, en el caso boliviano Javier Sanjinés (2005, 22), afirma que “las élites que construyeron la revolución de 1952 tomaron el mestizaje en un sentido parecido al que este adquirió en la Revolución Mexicana, es decir, un país cuyos indios acaban por asimilarse al modelo dominante” En tanto, con el mestizaje lo que se provoca es la desintegración de lo indígena y el surgimiento de una nueva “raza” a partir del sujeto mestizo construido sobre una base moderna, occidental y de estética blanca.

Esa nación mestiza y católica se reaviva de alguna manera, con la imagen de Añez tomando el poder y sosteniendo la biblia. Se podría tratar de una narrativa dramática,

especie de muerte y resurrección. Es decir, inicialmente se da una reinstalación de un imaginario hegemónico que reaviva al Estado republicano, nacional, unificado y creyente. En un segundo momento el Estado republicano vence al Estado Plurinacional, al “mal”, a los herejes y no creyentes y en un tercer momento se provoca el “retorno de la paz” y el “retorno de Dios” al poder en Bolivia.

A pesar de que Bolivia está caracterizada y atravesada por un sincretismo cultural y religioso que se manifiesta particularmente en las festividades carnavaleras que fusionan las tradiciones andinas y ancestrales con las del “nuevo mundo”, tanto el proceso colonizador como la reconfiguración de un hispanismo y catolicismo expresado hoy en imágenes, puede rememorar el periodo de violencia, explotación, saqueo e imposición del cristianismo que vivieron los pueblos indígenas durante la conquista. La imagen de Añez, en tanto, trae a la memoria el momento de llegada de la Biblia a América con un simbolismo de “retroceso” contrapuesto al reconocimiento de Derechos, creencias y cosmovisiones de las múltiples nacionalidades indígenas que habitan en el territorio boliviano.

Por otro lado, tal como se ha dicho en el anterior capítulo, en la construcción de los imaginarios sobre nación, la figura femenina adquiere una importancia al ser considerada “portadora” de cultura y tradición. A lo largo de la historia en América Latina, ha sido notable la participación de las mujeres en la configuración de los nacionalismos, cuyo cuerpo-mujer obtiene un significado como un producto simbólico que el proyecto nacional utiliza. Para Ishita Banerjee (2009, 131), “las mujeres en las naciones más actuales fueron tomadas como ‘transmisoras y productoras activas de la cultura nacional’ y como símbolos de la diferencia nacional” Bajo esta concepción, la nación construye y proyecta una idealización de mujer sobrevalorada como madre, a la que ubica al centro de la familia nuclear.

“La nación sería imaginada como la madre” (133), figura por la que hijos patrióticos luchan como devotos por su libertad, sostiene Banerjee. Es interesante cómo la nación contiene o simboliza la idea de madre como ente supremo feminizado, frente a una prevalencia enorme de desigualdad de género. Si trasladamos esta idea al mundo andino, veremos que lo mismo sucede con el concepto tierra, o el de Pachamama al que gran parte de la población andina considera una madre, definición al que las feministas comunitarias bolivianas han interpelado aludiendo que “la comprensión de la Pachamama

como sinónimo de Madre Tierra es reduccionista y machista, que hace referencia solamente a la fertilidad para tener a las mujeres y a la Pachamama a su arbitrio patriarcal”. (Pronunciamiento del Feminismo Comunitario en la Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático 2010, párr. 5).

Esta cercanía con la idea maternal que se aprecia tanto en la Virgen María, como en la Pachamama, tiene que ver con un sincretismo que se da a partir de la fusión de dos mundos. Con la llegada de los misioneros católicos a estos territorios, todo rito indígena se interpretó como “idolatría”. Estos en algunos casos fueron extirpados y en otros, unificados al culto de la fe cristiana mediante la adoración a la virgen María. En palabras de Teresa Gisbert (1994, 21), “es necesario advertir que, de acuerdo a la trasposición verificada en tiempos virreinales, la Virgen es identificada con la Pachamama en tanto que, por otro lado, se hace aparecer cerca de los montes sagrados sustituyendo a los ídolos que en ellos se adora” La misma autora sostiene que durante ese proceso de cristianización, los montes, *achachilas* o *apus*, que simbolizarían la figura masculina, fueron sintetizados progresivamente a una sola divinidad, es decir la Pachamama, que a su vez fue vinculada con la figura de la Virgen María, la cual englobaría muchos aspectos; madre, tierra, montaña, entre otros.

El antecedente más preciso que existe de este sincretismo de adoración a la Pachamama y Virgen María, se puede apreciar a través de la pintura artística e histórica de la Virgen del cerro de Potosí que se encuentra en el Museo Nacional “Casa de la Moneda”. En ese cuadro anónimo de 1720, el cerro presenta un carácter antropomorfizado que adquiere la forma de una virgen.



Figura 7. La Virgen del cerro, 1720. Anónimo potosino, Museo Casa de Moneda, Potosí.

En el caso mexicano, por ejemplo, la Virgen de Guadalupe es considerada un símbolo de la cristianización, de la mexicanidad, del mestizaje y de la unión de los pueblos que adoptaron y abrazaron la religión traída por los colonizadores. Así, la imagen de la Virgen fue adquiriendo caracterizaciones indígenas a partir del tono de la piel, color de cabello, forma de ojos, etc., lo que habría generado una identificación y rápida atracción de las poblaciones indígenas, que se convirtió en un éxito para la empresa cristianizadora.

Estos usos de figuras marianas no solo fueron empleados para cristianizar, sino también, en lo posterior, para legitimar discursos y valores religiosos y nacionalistas. Volviendo a la figura de la Virgen de Guadalupe y tomando como referencia los relatos del historiador Enrique Florescano (citado en Guillermo de la Peña 2007, 235), se puede identificar cómo “la guadalupana” fue utilizada como bandera de lucha en la insurgencia

mexicana. Así, la historia oficial narra que el 16 de septiembre de 1810 el cura Miguel Hidalgo convocó a sus seguidores a sublevarse contra el gobierno virreinal cargando un lienzo de la Virgen amarrada a palos que formaron un estandarte y arengando el famoso Grito de Dolores, o de la independencia, del que existen diferentes versiones: “¡Viva la religión!, ¡viva nuestra madre santísima de Guadalupe!, ¡viva Fernando VII!, ¡viva la América y muera el mal gobierno!” pero el pueblo que se agolpaba a seguir esta bandera, simplificaba la inscripción y el efecto de ella gritando solamente “ Viva la Virgen de Guadalupe y mueran los gachupines“ ¡Viva la Virgen de Guadalupe y mueran los gachupines!”. (Lucas Alamán 1849, 379).

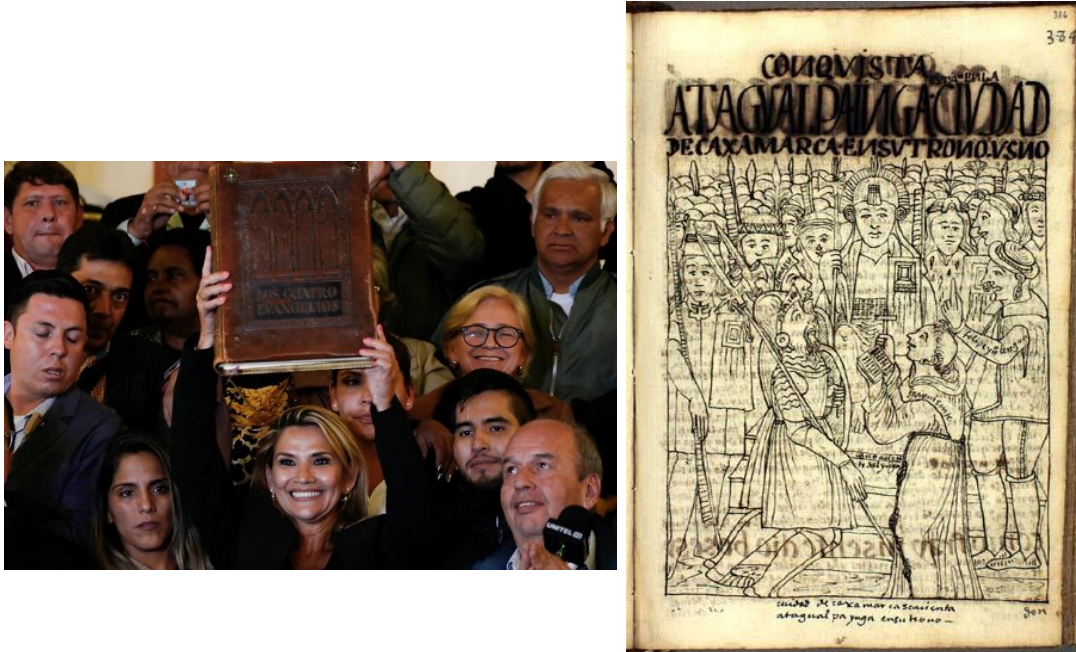
Así, los relatos históricos dan cuenta de cómo las imágenes de mujeres y madres han sido útiles para la construcción, desarrollo o reconstrucción de los proyectos nacionales liderados principalmente por hombres. A partir de una visión patriarcal se ha construido un imaginario que las presenta como símbolos de “bondad” y “pureza”. Por su parte, Jeanine Añez aparece como un ente “cohesionador” de lo nacional, es decir madre (que además está acompañada de sus hijos) de todas y todos los bolivianos.

Asimismo, como madre abraza a todas y todos sin distinguir diferencias culturales, raciales, o genéricas, revitalizando la idea cristiana de que todos somos iguales ante su mirada y la de Dios. Como madre, gobierna, reina y promueve el diálogo, la bolivianidad y unidad entre sus hijos, estrechándoles sus brazos y conteniéndolos dentro del proyecto de nación mestiza. Su presencia casi virginal la convierte en un “icono del nacionalismo criollo”, tal como sostiene Banerjee (2009, 136), “la madre de una nación racialmente heterogénea”.

3. El montaje como herramienta de articulación: un encuentro entre el Inca Atahualpa y Jeanine Añez

La lámina del cronista Guamán Poma de Ayala (1534) denominada “Atagualpa en la ciudad de Caxamarca” que hace parte de la Primer Nueva Corónica y buen Gobierno (1615), no ha perdido su vigencia. Sigue reactivándose y apareciendo en distintos contextos y sociedades, incluso donde es probable que la hayan considerado pasada o “superada”. Para referirme a esta reactualización de la imagen, por medio del montaje estableceré las relaciones visuales, gestuales y temáticas entre la lámina de Guamán Poma mencionada y la fotografía de Jeanine Añez, imágenes provenientes de diferentes periodos y contextos de producción. La exposición y encuentro de ambos registros

supone, por un lado, comprender la historia de manera no lineal y progresiva y, por otro lado, hace visible que los objetos y acciones de épocas pasadas, son continuamente actualizados.



Montaje 3. Un encuentro entre el Inca Atahualpa y Jeanine Añez. A la izquierda, imagen El Comercio Perú 2019; a la derecha, lámina de Guamán Poma de Ayala, 1534.

Partiendo de un ejercicio efrástico y desde una propia experiencia visual, a continuación, se describirán con palabras las imágenes referenciadas. A primera vista, en la fotografía de Jeanine Añez priman colores oscuros, principalmente negro, verde y café. Su formato es apaisado y con la presencia de una fuente de luz artificial intensa y dura que revela ser de noche. Dentro del cuadro participan dieciséis personajes, unas/os capturadas/os en primeros planos y/o planos medios y otros cortados. Por el contexto de esta imagen, la acción se desarrolla dentro del denominado Palacio Presidencial de Bolivia, sede del Poder Ejecutivo boliviano y ahora despacho de la máxima autoridad del Estado Plurinacional.

En el centro de la imagen y en primer plano se ubica Jeanine Añez sosteniendo una Biblia empastada en cuero de color de café, de aproximadamente 30x50 centímetros de dimensión. La Biblia cubre a dos personas que se encuentran detrás. En el centro de la carátula principal del breviario, se presenta la figura de cuatro hombres y un texto en un recuadro de fondo negro ubicado debajo de ellos y dice “los cuatro evangelios”. Por las

características, se trata de San Mateos, San Marcos, San Lucas y San Juan, parte del denominado Nuevo Testamento de la Biblia cristiana. La protagonista de la fotografía lleva un traje de color negro, dos pares de aretes dorados y exhibe las uñas de sus manos pintadas en color rosado. Su expresión gestual-facial muestra una sonrisa amplia y sentimiento de triunfo. A lado derecho la acompaña su hija y al izquierdo su hijo. En todo el conjunto de la escena se contabiliza que la rodean en total ocho hombres y siete mujeres que pertenecen a partidos y alianzas opositoras al gobierno del ex presidente Evo Morales Ayma.

El siguiente registro se trata de un dibujo realizado en tinta sobre papel. En el cuadro destaca la presencia central del Inca Atahualpa, sentado en su *ushnu* o trono utilizado en el Tahuantinsuyo para presidir eventos importantes. Detrás del Inca se ubican cerca de un centenar de guerreros conformado por hombres y mujeres que llevan lanzas. Delante de él, se encuentra Francisco Pizarro, portando una lanza y escudo de defensa. A su lado izquierdo se observa a Diego de Almagro, en un gesto de arrodillamiento junto a Pizarro. Frente a ellos, se hace presente el Fray Vicente Valverde levantando una Biblia con su mano izquierda y un crucifijo con la derecha. Los tres personajes tienen la mirada en dirección al cielo. Finalmente, a lado derecho del padre Valverde se encuentra el traductor Felipillo.

Existen diferentes versiones sobre este encuentro. De manera particular, el relato brindado por el propio Guamán Poma de Ayala (Citado en Cornejo Polar 2003), resulta útil para comprender y ampliar el estudio sobre esta imagen:

fray Uicente lleuando en la mano derecha una ems y en la esquierda el bribario. Y le dize al dicho Atagualpa Yoga que también es enbajador y mensage de otro señor, muy grande, amigo de Dios, y que fuese su amigo y que adorase la crus y creyese el euangelio de Dios, y que no adorase en nada, que todo lo demás era cosa de burla. Responde Atagualpa Ynga, y dize que no tiene que adorar a nadie cino al sol, que nunca muere ni sus guacas y dioses, también tienen en su ley, aquello guardaua. Y preguntó el dicho Ynga a fray Uicente quién se lo auía dicho. Responde fray Uicente que le auía dicho euangelio, el libro. Y dixo Atagualpa: "dámelo a mí el libro para que me lo diga". Y ancí se la dio y lo tomó en las manos, 'comensó a oxear l~ ojas del dicho libro. Y dize el dicho Ynga: "¿qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro!", Hablando con grande Magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Yoga Atagualpa, Como fray Uicente dio boses y dixo: "¡Aquí, caualleros, con estos yndios gentiles son contra nuestra fe!

Las funciones que cumplen cada uno de los actores que protagonizan la escena, personifican dos universos distintos, uno oral y otro escrito. El mundo escrito está mediado por el cura Valverde, un hombre que es semejanza del Dios judeo/cristiano en la tierra, y el oral es representado por el Inca Atahualpa, proveniente de una cultura que desconoce los mecanismos para leer y comprender “la palabra” de Dios contenida en ese libro divino (Cornejo Polar 2003, 29). De este acontecimiento inicialmente se genera una proto-escena o primera imagen histórica de cómo el libro, la letra, la escritura y la religión ingresó a América a partir de la colonización. Al mismo tiempo, salta a la vista la nula participación protagónica de las mujeres en este momento de la historia, lo cual pone en manifiesto las formas de representación política patriarcal que existía tanto del lado español como del indígena.

De acuerdo con el análisis de Rita Segato (2016, 167), con la llegada de los colonizadores españoles, se pasó de un “patriarcado de baja intensidad” a uno de alta intensidad, puesto que las existentes formas “pre-patriarcales” se habrían fortalecido, construyendo la idea del macho violento a partir de la imagen del colonizador

Para entender el desarrollo del patriarcado en los territorios indígenas, el feminismo comunitario boliviano propone el concepto de *entronque patriarcal*, que se refiere a ese encuentro entre el patriarcado original y el occidental y la armónica coexistencia y convivencia que ambos tuvieron. A pesar de existir diferenciaciones entre uno y otro, ambos resultaron aliados. De esta manera, el *entronque patriarcal* tuvo como principales “víctimas” a las mujeres indígenas, hecho que es visible por ejemplo en los mitos de creación de mundo, donde el pensamiento patriarcal, tanto indígena como colonial, tiene como centro a las mujeres como responsables de los males.

Esta situación por ejemplo se pone en manifiesto con el personaje “Malinche”, construida como figura simbólica de “traidora”, posibilitadora del “mestizaje” y la invasión a los pueblos indígenas en México. De manera particular su rol de intérprete fue acusado de traición a su pueblo, pero también cuestionada por no haber defendido a los indígenas de los colonizadores españoles. Sin embargo, esta culpabilización no parece tener mayor resonancia en el caso de los traductores indígenas hombres de quienes poco se habla.

Siguiendo el diálogo entre los archivos de Jeanine Añez y Atagualpa, se puede decir que el gesto neutral de este último ubicado al centro de la lamina, se debe a la incredulidad manifiesta no solo por los actos que desarrollan Pizarro, el Fray Valverde y Almagro junto a la Biblia, sino también por el mensaje que posicionan, traducido por Felipillo y que insta a adorar al Dios judeo cristiano, a la cruz y el evangelio. La indocilidad en su rostro y gesto de resistencia del inca Atagualpa que en lo posterior arroja el breviario al suelo, en cierta medida, puede haberse manifestado en la población detractora del gobierno entrante en Bolivia que cuestionó el uso de los símbolos religiosos y la instauración de un dudoso escenario de paz y unidad.

Por otra parte, en ambas imágenes se presenta un objeto común, la Biblia, elemento asociado con el mundo cristiano. Su exhibición en el pueblo de Cajamarca (1532) registrado por Poma, se ve reactualizado en la crisis política electoral boliviana (2019) pero esta vez de las manos de una mujer. El uso de la Biblia tanto en Añez como en Fray Valverde puede leerse como un elemento desafiante contra la población no creyente particularmente indígena, así como personificar la presencia y voz de Cristo. Este suceso nos lleva a pensar en las imágenes religiosas y su uso para la imposición del cristianismo en la época colonial. Al respecto Serge Gruzinski (1990, 12), sostiene:

La imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó — al menos en parte — la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido. Desde que Cristóbal Colón pisó las playas del Nuevo Mundo, se planteó la cuestión de las imágenes.

Si bien las imágenes se convirtieron en un mecanismo básico para la occidentalización de los pueblos en América, el mismo Gruzinski afirma que la colonización europea no solo se valió de las representaciones externas traídas para “apresar” al continente americano, sino que también se modificó con el ritmo y los sistemas visuales encontrados en los mismos territorios indígenas. En tanto, a partir de esta argumentación no es posible negar que durante el proceso moderno colonial América tuvo una importancia fundamental como *laboratorio de imágenes*, que contribuyó a la construcción de una cultura visual híbrida y a su vez mixturó el “purismo” europeo, interpelando al determinismo tecnológico y cultural en su intento de anular los

dispositivos visuales de larga duración, así como la idea de una América Latina productora intercultural de imágenes.

La cruz también aparece en la lámina de Waman Poma, así como los gestos de estar de rodillas en posición de invocación religiosa. Por otro lado, llama a la vista un aspecto en la imagen de Añez y es la presencia de una persona detrás suyo que sostiene una estampa perteneciente a algún santo o virgen. Este detalle se podría definir como el “punctum” en palabras de Roland Barthes, una figura que no se percibe a simple vista y aparece como una pequeña mancha desenfocada que el fotógrafo no planificó revelar. Sin embargo, el sujeto que carga la estampa tiene el interés de mostrarla y hacer presente al santo de su devoción. Asimismo, esta no habría sido la única persona que exhibió imágenes religiosas; al revisar videos de este momento, se puede distinguir otro sujeto ubicado cuatro escalones arriba de Jeanine Añez, cargando la escultura de una virgen de color crema de aproximadamente 40 centímetros de altura (Unitel Bolivia 2019, 04:57)

Cuatrocientos ochenta y siete años después se producen otras formas de “performar” de los mismos elementos que se reactualizan en un presente, así como una apertura de cuestionantes de este encuentro de imágenes. Pensando en la comprensión del tiempo de manera circular para el mundo andino y la conceptualización sobre multi-temporalidad que ha desarrollado la historiadora y socióloga Silvia Rivera, se provoca una ruptura de la linealidad del tiempo vacío y homogéneo. “Walter Benjamín lo había expresado, como una dialéctica política de la imagen que en aymara podría vislumbrarse como imagen *qhipnayra*” (Rivera 2018, 95). En el mundo aymara el futuro se encuentra detrás, no delante. Esta idea se remite al aforismo *qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani* y se refiere a la permanente reactualización del pasado-como-futuro a través de las acciones del presente (Rivera 2015, 310). El refrán se traduce como: “mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro”. Trasladando esta interpretación a la lectura de las imágenes desde lo *qhipnayra*, resulta importante preguntarnos entonces, ¿el pasado retorna?, ¿el pasado histórico sobrevive a su extinción y con él las imágenes?, ¿el presente se desplaza hacia un pasado que solo se hace legible desde un ahora?

3.1 Memoria visual Latinoamericana: Imágenes fijas en movimiento

En la última década, la figura de Dios, las cruces cristianas, las vírgenes y Biblias, han cobrado un protagonismo en la política regional latinoamericana. Sin embargo, este fenómeno no responde a un hecho reciente sino a un proceso de larga data presente en nuestros territorios a través del accionar y participación de la Iglesia católica como brazo ideológico del proyecto de colonización. En el caso boliviano, fue la reciente crisis política electoral la que reavivó el debate sobre la relación Iglesia/Estado, así como la influencia de las religiones en los gobiernos. Estos sucesos, nos permiten analizar acerca de la utilización de la religión como instrumento político de las/os gobernantes y el uso de las imágenes religiosas.

De manera particular y reciente, se hizo evidente la aparición de gobernantes denominados de “derecha” que representan a una elite política principalmente conservadora, en escenas en las que levantan Biblias y emiten discursos cristianos fundamentados en programas políticos que abanderan una agenda de retroceso en tema de derechos. La enarbolar de Biblias registrada en imágenes que protagonizan las/os presidentes de Chile, Sebastián Piñera (2016), Bolivia, Jeanine Añez (2019), Brasil, Jair Bolsonaro (2020) y EEUU, Donald Trump (2020), desde mi punto de vista, son imágenes estratégicas con alta capacidad de seducir a la población principalmente creyente, y de mostrar al cristianismo como un símbolo de la nacionalidad unificadora, que al mismo tiempo refuerza la creencia providencial de que el desarrollo de cualquier actividad requiere la ayuda, guía o intervención de Dios.

Para la profesora especialista en influencia social, religión y política Amy Erica Smith (2020, 00:42), existe un lazo común entre el acto de Trump, Bolsonaro y Añez, “hay una simbología del vínculo muy fuerte entre el poder y la religión, es el uso del cristianismo como una identidad demográfica de poder”. Pero al mismo tiempo un hilo conductor de las gestualidades que solo es posible ver a través de la práctica de visualización simultánea. Vale la pena preguntarse también sobre lo contradictorio de este acto y gesto de enarbolar la Biblia que se supone un texto de sagradas escrituras que promueve el amor. Con esto me refiero al escenario militar, policial y de represión que está detrás de la exhibición y levantamiento de la Biblia, particularmente en los casos boliviano y estadounidense.

Durante el contexto de protestas en Bolivia y de acuerdo al informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), los enfrentamientos desde el inicio de la

crisis política y social generaron la muerte de 36 personas. De este total, las 18 víctimas correspondientes a las localidades de Sacaba y Senkata habrían sido ocasionadas por parte de agentes policiales y militares. Este uso de la fuerza por parte del Estado⁹, es lo que se contradice con el discurso religioso que Jeanine Añez y su reciente gobierno en ese momento de conflicto. Es decir, mientras se elevaban imágenes cristianas, cuerpos fenecían en el campo de batalla de la lucha callejera.

Por su parte, tras el asesinato del ciudadano afroamericano George Floyd el 25 de mayo en EEUU, se produjo el levantamiento de miles de personas que se movilizaron para protestar contra el racismo policial y estatal de ese país. A seis días del conflicto y tras haberse dispersado a manifestantes que se encontraban frente a la residencia presidencial, Donald Trump se dirigió desde la Casa Blanca a la Iglesia St. John, que habría sido dañada un día anterior, para levantar una Biblia con un gesto malhumorado y hosco. Luego de esto, se desencadenaron disturbios, sobrevuelo de helicópteros y persecución a manifestantes (The New York Times 2020, párr. 49). Es interesante ver que, en ambos países, el libro cristiano tiene un peso simbólico estrechamente relacionado con la nación, la identificación de lo nacional y la construcción de ciudadanías devotas y respetuosas con esa nación. Por ello, no es casualidad que se recurra a este simbolismo en momentos de crisis sociales e instancias en las que las poblaciones se disgregan y/o revelan contra los Estados.

Volviendo al análisis de la imagen de Añez, el teólogo y ex jesuita Rafael Puente (2019, párr. 8), sostiene “cada individuo o cada grupo social tiene derecho de practicar una religión o de ser ateo. Pero la religión sigue siendo asunto privado y no estatal. El Estado no es quién para calificar una religión como la verdadera. Y, en todo caso, no lo es nuestro actual Estado Plurinacional”.

Sin embargo, los progresismos latinoamericanos y Estados plurinacionales tampoco quedan exentos de las enarbolaciones gestuales religiosas, ni de la reproducción de posiciones llamadas conservadoras. Recordemos durante el denominado golpe de

⁹ La CIDH condenó las masacres de Senkata y Sacaba y urgió al Estado “implementar en forma inmediata y apremiante mecanismos para prohibir e impedir de manera efectiva el uso de la fuerza letal como recurso de control del orden público en casos de manifestaciones públicas. La Comisión además reitera que las armas de fuego y las respectivas municiones deben estar excluidas de los operativos de control de las protestas sociales y que los funcionarios policiales o militares que pudieran entrar en contacto con la manifestación no deben portar armas de fuego o de otra manera letales. Adicionalmente, la Comisión urge al Estado que cumpla a la brevedad con su obligación internacional de investigación, juzgamiento y sanción de los responsables de estos hechos criminales” (Resolución No. 321/19, párr. 32).

Estado fallido en abril del 2002 en Venezuela, el entonces presidente Hugo Chávez Frías se dirigió a la nación pidiendo calma y paz a la población. Para ello, mostró un crucifijo y afirmó: “A partir de este momento, vamos a reflexionar. Vamos a poner a Dios por delante. Invoquemos a Cristo, a Dios, a Nuestro Señor, y llenémonos de paz” (Efecto Cocuyo 2019, párr. 20).



Montaje 4. Presidentes de “izquierda” exhibiendo símbolos religiosos cristianos. *A la izquierda*, imagen Diario Opinión, 2019; *al centro* imagen de La Diaria, 2018; *a la derecha* imagen de Uk News, 2017.

Las creencias de Chávez contrastaban con la independencia religiosa latinoamericana que caracterizaba a los gobiernos populares de lo que se ha denominado *izquierdas latinoamericanas* en el poder. Siguiendo con estas contradicciones, otros líderes de la región propiciaron también momentos de vinculación entre religión y política. El 2011, durante la campaña de elecciones presidenciales en Nicaragua, el entonces candidato y líder de izquierda Daniel Ortega enfatizó sus creencias católicas en el marco de su campaña de reelección. Así, sus mítines eran acompañados de procesiones religiosas (Infobae 2012, párr. 11). Ese mismo año en un artículo publicado en el periódico uruguayo “La Diaria Política” se observa a Ortega comulgando de manos del cardenal Miguel Obando, en una misa durante la celebración del Día de los Difuntos, en Managua.

Por otra parte, durante el informe presidencial anual en el 2017 el presidente de Venezuela Nicolás Maduro sostuvo un crucifijo en la sede tribunal de ese país, así como en otros lugares (Uk News, 2017). En Bolivia, constituido Estado laico, durante el gobierno de Evo Morales, el año 2015 se recibió al Papa Francisco y se planificó una agenda actividades utilizando fondos públicos que pertenecen a toda la población boliviana, incluida la no creyente (El País, 2015). De la misma manera, ese mismo año el ex presidente del Ecuador Rafael Correa organizó la visita del Papa y en un evento público hizo uso de representaciones cristianas y emitió un discurso que resumía su posición religiosa. Entre las frases estuvieron: "Bienvenido, papa Francisco, a nuestra América, a su América, a este tesoro de la Patria Grande, llamado Ecuador”, “Querido Santo Padre,

el gran pecado social de nuestra América es la injusticia”, “Somos orgullosos de un mestizaje luminoso”. (El Comercio 2015).

De esta forma, vemos cómo tanto los representantes denominados conservadores como progresistas, apelan a recursos religiosos que más allá de ser útiles a sus proyectos como estrategia para conseguir simpatizantes, son una simbología e iconografía asociada con el mundo patriarcal que reconoce a un Dios masculino, legitima el patriarcado como sistema de dominación y valida el cuerpo varón (presidente, autoridad, sacerdote) como representante de Dios en la tierra. Al respecto, la historiadora Gerda Lerner (1985, 294), explica que:

El hombre, dotado de libre albedrío he instruido por las Sagradas Escrituras, que son interpretadas por sacerdotes varones, podría cumplir activamente su destino e influir en el proceso histórico. Los hombres interpretan la palabra de Dios; los hombres llevan a cabo los ritos que simbólicamente unen a la comunidad humana con Dios. El acceso de las mujeres a las intenciones de la voluntad divina y al plan de la historia sólo es posible gracias a la mediación de los hombres. Por tanto, y de acuerdo con la Biblia, son los hombres quienes viven y se mueven por la historia.



Montaje 5. Presidentes de “derecha” enarbolando la Biblia cristiana. *A la izquierda superior*, imagen CNN En Español, 2020; *A la derecha superior*, imagen El Comercio Perú, 2019; *a la izquierda inferior*, imagen ISTOÉ, 2020; *a la derecha inferior*, imagen PuraNoticia, 2016.

En este montaje de imágenes agrupadas simultáneamente, se identifica que el cuerpo de cada mandataria/o reproduce una emoción. Una respuesta física humana que viene de una memoria gestual y formas heredadas de cargar y exhibir una Biblia. Este hecho podría relacionarse con lo que Aby Warburg denominó *Pathosformel*, término que hace referencia a la fórmula pathos, es decir, a las fórmulas de emoción o expresión del pasado que se encuentra en estado latente y se transmite de una generación a otra. Para desarrollar y ampliar este concepto warburguiano, el filósofo e historiador de arte José Emilio Burucúa (2002, 11), a partir de Aby Warburg afirma que “la *Pathosformel* es una ‘fórmula expresiva’, una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir, en quien las percibe y capta, una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que, se entiende, han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura”

En las imágenes de las/os presidentes sosteniendo la Biblia existe un *pathos* religioso, es decir, una intensidad emotiva y física que ejecutan ciertas corporalidades que están en movimiento (elevando los brazos, sonriendo, cargando un objeto). Estos cuerpos se posicionan desde una pasión o sentimiento humano que pone en manifiesto la fe cristiana, enaltecendo la existencia de una escritura “sagrada”. Una característica que asoma en las fotografías, exceptuando la de Donald Trump, es la sonrisa. ¿Es que acaso la sonrisa matiza el significado de la Biblia en Latinoamérica? Es probable que, a diferencia de los sacerdotes, las/os mandatarios provenientes de sociedades “mundanas”, recurran a un lenguaje de la sonrisa con intencionalidad persuasiva.

En esa dirección, se podría tratar no de una manifestación de alegría sino de una estrategia política que busca simpatizar con el público e instalar, desde el gesto de sonreír, discursos religiosos y hegemónicos. Asimismo, pareciera que las sonrisas también “suavizan” el contenido de la imagen y de la Biblia en sí, renovando y actualizando sus apariciones públicas desde lenguajes fraternos. Desde otra interpretación, en estas escenas blandear la Biblia retoma la idea de un dios, una moral y el castigo a quien se oponga, desde el lenguaje de la alegría y la esperanza.

De la misma forma, el gesto de la sonrisa de la mayoría de los mandatarios se asocia con el mundo del entretenimiento, la ironía, la diversión y el pecado. Entonces, se puede llegar a pensar que las sonrisas no son amistosas sino maléficas, no se centran en la Biblia sino en quien la carga, buscan el poder y responden a la política del espectáculo.

La sonrisa estaría intentando despojar a la Biblia, como libro sacro del mundo cristiano, de la mesura y seriedad, para llevarla al escenario de lo superficial.

3.2 Encuentros y desencuentros entre Silvia Lazarte y Jeanine Añez

El año 2012 la líder campesina Silvia Lazarte Flores, primera presidenta indígena de una Asamblea Legislativa en la que se construyó la Nueva Constitución Política de Estado boliviana (2006-2008), aparece en una imagen sosteniendo un libro que a primera vista la asemeja con la imagen de Jeanine Añez (2019) objeto de análisis en esta investigación. Ambas responden a dos proyectos políticos disímiles principalmente en el ámbito de lo ideológico, pero también en lo que se refiere a lo identitario y enunciativo. A partir de las imágenes señaladas y producidas en dos tiempos distintos, provocaré un nuevo montaje que me permita poner en diálogo las imágenes identificando las contradicciones y equivalencias entre estas.

En la primera imagen, Silvia Lazarte se encuentra en el auditorio del Banco Central de Bolivia, mostrando un libro que dice: “Enciclopedia histórica documental del proceso constituyente boliviano”, un documento que resume en cinco tomos “las constantes movilizaciones de los pueblos indígenas originarios contra el régimen neoliberal; la transición al Estado Plurinacional y la convocatoria de la Asamblea” (Viceministerio de Comunicación 2012, párr. 3). Y se convierte en un archivo simbólico que salvaguarda la memoria histórica del pueblo boliviano.

El texto lleva un empastado de color café. En la parte superior se aprecia el escudo nacional de Bolivia. Asimismo, Silvia carga un *awayo*¹⁰ en la espalda y un sombrero y blusa de color blanco que por las características pertenecen a la región cochabambina. También, viste una chompa abierta y manta de color azul marino. En la mesa se encuentra un vaso con agua y detrás suyo se exhibe la Wiphala. Lazarte expresa una sonrisa leve y tímida. Su boca en movimiento intenta decir algo.

¹⁰ Es un tejido rectangular con líneas de colores diversos que se contraponen unos a otros y alternan distintos grosores. Este accesorio de uso común en los valles y andes se utiliza principalmente para transportar niños y alimentos, así como para abrigo u ornamento.



Montaje 6. Encuentros y desencuentros entre Silvia Lazarte y Jeanine Añez. *A la izquierda*, imagen Blog Adolfo Mendoza Leigue, 2012; *A la derecha*, imagen El Comercio Perú, 2019.

En lo que respecta a lo pre-iconográfico, las imágenes de Silvia Lazarte y Jeanine Añez presentan situaciones muy similares. Ambas sostienen un libro bastante voluminoso que es mostrado al público. Sin embargo, de manera particular, el libro que muestra Lazarte simboliza la lucha de sectores históricamente marginados de la ley, es decir, población indígena, campesina, afroboliviana, mujeres, personas con discapacidad, jóvenes, disidencias sexuales y genéricas, entre otros.

Este libro a su vez, describe y expone el trabajo de comisiones asamblearias para la construcción del Estado laico, en el que se sostiene (CPE, Art. 4) “El Estado respeta y garantiza la libertad de religión y de creencias espirituales, de acuerdo con sus cosmovisiones. El Estado es independiente de la religión”. Tal “avance” político se sustenta en la libertad de conciencia y pensamiento y la defensa de éste como un derecho individual o colectivo, pero no gubernamental. Es necesario decir, sin embargo, que pese a ello no se quitó del todo la influencia de la religión católica en el gobierno de Evo Morales.

Este “pasado”, que en la imagen de Lazarte relata beneficios legislativos en el marco del reconocimiento de derechos, toma un camino distinto en el futuro, con la imagen de Añez. Asimismo, el breviario religioso, que es el libro de occidente, tiene además unas resonancias simbólicas como objeto que porta “la palabra” y se sobreexpone al mundo racional oral que posee formas de comprender el tiempo, espacio y universo de manera distinta.

En ese comprender el libro como signo de razón, es importante interrogarnos: ¿qué sucede cuando un libro, cualquiera sea, se encuentra con el cuerpo y voz de alguien que proviene de una cultura e historia no letrada? Desde una primera interpretación se

trata de una imagen “revolucionaria” que refleja un logro para los cuerpos históricamente marginados. Sin embargo, es importante leer este presente con huellas de pasado, dejando de entender el pasado como un permanecer atrás y, por el contrario, mirarlo conectado y latiendo en el presente. Aunque no es este trabajo el espacio para profundizar al respecto, sí cabe mencionar que no es posible excluir de este análisis el proceso de ingreso de la letra a nuestros territorios y la violencia que ello ha significado. Al mismo tiempo, reconocer lo que el crítico literario Cornejo Polar ha denominado “franjas de interacciones”, es decir, a pesar de que ambos universos se repelen en medio de relaciones conflictivas, no dejan de convivir y mirarse.

Por otra parte, tanto Añez como Lazarte provienen de dos pensamientos ideológicos adversos, en tanto, es probable que solo el montaje pueda colocarlas contiguas y ese choque pueda producir reflexiones. Existe una similitud visual o un parecido entre una y otra imagen, sí, la acción es parecida, pero no son imágenes iguales sino contradictorias u “opuestas”. El gesto *sublevado* de Lazarte y reconocido como conquista para las mujeres indígenas y campesinas (*imagen potente*), adquiere significado contrapuesto frente a la imagen de Añez (*imagen poder*). Tomando como referencia a Didi-Huberman y la diferenciación acerca de las imágenes potencia e imágenes poder, la imagen de Lazarte es una imagen con potencia porque primero quien la protagoniza viene de movimientos de mujeres y poblaciones que tradicionalmente han estado postergadas en la política latinoamericana. Desde esa vivencia, Lazarte se subleva, lidera una Asamblea Constituyente, reescribe la historia boliviana a través de una nueva Ley, y apertura caminos a sus hermanas y hermanos en una lucha por el reconocimiento de su existencia. Mientras que la imagen de Añez es una imagen de poder. En concordancia con Didi-Huberman (2018, párr. 9), “una imagen que exija acción es una imagen de poder”, ya que busca instalar un relato único y verdad triunfante ante las poblaciones con “impoder” gasificada y bombardeada por las fuerzas militares.

Al mismo tiempo, Añez y su imagen se propone situar la narrativa del regreso de la paz a Bolivia, por medio del uso del libro sagrado Biblia, como último recurso normativo que no admite cuestionantes sino la docilidad y obediencia. Se despliega también como propaganda político-religiosa promotora de amor, que más allá de la búsqueda del diálogo nacional ambiciona el control estatal y poder sobre las/os demás. Y aquí se manifiesta el *pathos* ya antes visto y analizado en la lamina de Waman Poma, el

gesto en el que se enaltece la palabra de Dios acompañado por los deseos de implantar un régimen que termina marcando el mayor genocidio de la historia.

Por otro lado, las imágenes de Jeanine y Silvia muestran una importante diferenciación relacionada con la forma en que ambas sostienen el libro. Por ejemplo, Añez levanta la Biblia en gesto triunfal de vencedora, mientras que Lazarte toma el libro en gesto de abrazo y afecto, como si fuera un recién nacido. Al mismo tiempo, esta manera de sostener el libro que documenta el proceso constituyente boliviano no es casual, puesto que precisamente las y los partícipes de su construcción lo han visto como un niño parido que trajo esperanzas de transformación para distintas poblaciones.

En la imagen Lazarte tampoco sonríe ampliamente, como lo hace Jeanine Añez. Se trata de una leve sonrisa que deja ver que probablemente se siente incómoda por las miradas del público. A su vez, a diferencia de Añez, Silvia Lazarte no aparece acompañada en la imagen. Sin embargo, de alguna manera lo está al sostener el trabajo de más de doscientos asambleístas que fueron parte de la construcción de una nueva Constitución Política.

Por otra parte, el libro en manos de Lazarte no deja de un acto de rebelión frente a lo negado por muchos años. Es decir, el objeto-escritura como símbolo del saber, fue paradójicamente impuesto y al mismo tiempo prohibido a las mujeres indígenas. En esa dirección, la imagen de Lazarte rompe también la camisa de fuerza que la sujeta a interpretaciones iterativas, generando un choque de nuevas provocaciones, por ejemplo, en esta relación cuerpo de mujer indígena con la letra, Silvia Lazarte mestiza el libro de occidente y rompe con el establecimiento de las culturas “puras” o “radicalmente opuestas” por las fluidamente interconectadas.

3.3 La imagen de Añez que representa vs. la imagen que performa

Para entender el concepto de representación se recurre a los aportes desarrollados por el teórico cultural Stuart Hall dentro del campo de los estudios de la cultura. El mismo sostiene que “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje” (Hall 2002, 3). Dicho de otra manera, es el significado que nuestra mente otorga a los conceptos u objetos mediante el uso del lenguaje. Asimismo, ese sentido no se refiere ni a la palabra ni al objeto en sí, sino que es un sentido construido por el sistema de representación y un código.

Partiendo de esta definición, a primera lectura la imagen de Jeanine Añez inicialmente representa la figura de autoridad centrada en la figura de una mujer. Representa el retorno de las prácticas y ritos cristianos traídos durante la colonización. Evoca la figura de una capitana de equipo de fútbol que levanta una copa tras haber ganado un campeonato. Podría representar también una feminidad ostentosa de poder masculino. Con esta última afirmación, Añez pone en el tapete la discusión sobre su funcionalidad con el patriarcado, tal como sostiene un graffiti del colectivo boliviano anarcofeminista Mujeres Creando “el patriarcado ahora se disfraza de mujer angurriente de poder”. Este argumento interpela que la inclusión de las mujeres en el sistema de poder estatal no siempre supone transformaciones ni de sistema ni para las mujeres. En otras palabras, pensar que porque es mujer es una persona “de buenas intenciones” o está libre de machismo, es un pensamiento esencialista que se derrumba cuando encontramos mujeres como Jeanine Añez, cuyo proyecto político es funcional al sistema patriarcal y capitalista.

Desde una lectura feminista, Añez está atravesada por una opresión de género, sí. Pero posee otros privilegios de clase, normocentrismo, sexualidad etc. Estas argumentaciones son sostenidas por diferentes feministas afrodescendientes e indígenas, quienes han teorizado sobre del sujeto mujer y cuestionado las nociones culturales-biológicas de los feminismos occidentales, culturalistas y de la diferencia los cuales, desde sus postulados, naturalizan el concepto “mujer” y legitiman oposiciones del pensamiento occidental: naturaleza/cultura, humano/animal, masculino/femenino y hombre/mujer. Para muchas feministas negras es un error hablar de “mujer” cuando habría que hablar de “mujeres”, en plural. En esa dirección, se hace importante reconocer el concepto “mujer” no como una categoría homogénea sino con una multiplicidad de significados, entendiendo que no todas las mujeres enfrentan las mismas vivencias e historias.

Sin embargo, quedarse con la afirmación y estudio desde las imágenes que representan, termina inmovilizando y fijando a las imágenes, como si fueran fotografías que vemos y guardamos. De ahí que vale pena tomar en cuenta la reflexión de Georges Didi-Huberman (2017, párr. 08), “las imágenes no son solo cosas para representar” En tanto, de lo que se trata es de no volver estáticas a las imágenes, ni considerarlas simples piezas solitarias o huérfanas, sino con capacidad de performar.

La noción de performatividad desarrollada por Jhon Austin a partir de su teoría de los actos de habla descrita en su obra *Cómo hacer las cosas con palabras* (1962), nos lleva a pensar sobre los enunciados que existen en el lenguaje, por un lado, los constataivos o representativos que se utilizan para describir el estado de las cosas y por otro los performativos o realizativos referidos aquellos actos de habla que implican una acción (Austin 1982, 47). Si trasladamos esta conceptualización al mundo de las imágenes, veremos que sucede algo parecido, es decir las imágenes no solo constatan algo, sino que también realizan.

Haciendo una provocación “prohibida”, la imagen de Añez produce una performatividad como cuerpo “desubicado” junto a la Biblia escrita hegemoníamente por hombres: profetas, patriarcas, reyes y apóstoles. Más si se observa cómo la versión del breviario cristiano que levanta Añez destaca la figura de los cuatro apóstoles varones constructores del libro sacro. Si movemos esta imagen al “pasado”, es probable que ni Jeanine ni ninguna otra mujer hubiesen sido dignas de enaltecer este objeto que ha simbolizado la construcción de imaginarios de exclusión.

Al mismo tiempo, a la Iglesia como institución patriarcal tampoco le interesaría que una mujer pudiera tener las mismas atribuciones y poder que el resto de los apóstoles. Si la imagen de Añez nos enlaza iconográficamente con la imagen de un sacerdote celebrando una misa ¿Con qué frecuencia se hace posible este accionar? En Colombia, se ha visto mujeres oficializando misas¹¹, y esas son imágenes de la contradicción. ¿A quién le agrada esas imágenes?, ¿estaría dispuesto el vaticano a escuchar una misa dirigida por una mujer? Y ¿si esta mujer fuera afroamericana, indígena o lesbiana?

La biblia que carga Jeanine Añez tiene un peso físico, pero también un peso histórico de siglos de existencia. El gesto parece elevarla, pero también aplastarla. El levantamiento de la Biblia avala de alguna manera las “escrituras sagradas” que como mujer le ordenan sujeción, sumisión y silencio, pero al mismo tiempo intenta contradecirlas retando al silenciamiento, al manto o velo con el que debe cubrir su cabeza para hablar de Dios e incluso a la población que la ha llamado “puta” y que días posterior a su autoproclamación hizo circular “un video porno que supuestamente la tiene como protagonista” (Diario Uno 2019).

¹¹ Se trata de Olga Lucía Álvarez, perteneciente a la orden de la Asociación de Mujeres Presbíteras Católicas Romanas (ARCWP, por sus siglas en inglés). Que hasta 2015 contaba con 210 mujeres sacerdotes líderes de comunidades de unos 10 países europeos y americanos. (El Universo 2015, párr. 05-06).

Es justamente al pensamiento de la sociedad machista que trata de insultarla, castigarla y penalizarla como “puta” al que incomoda Añez. Al margen de las diferencias políticas que pudiera haber y de toda la crítica que se pueda desarrollar a partir de su participación y uso como mujer en el derrocamiento del MAS, no pasa desapercibida la violencia patriarcal que apela a la sexualidad de las mujeres como medio de desacreditación en un intento de retornarlas al lugar que les corresponde, el hogar.

Es probable que Añez no interpele los pasajes bíblicos que consideran a las mujeres “impuras”, de propiedad masculina, culpables del “pecado original” y destinadas solo al rol de la maternidad y tampoco que haya nada de “revolucionario” en que una mujer sostenga una Biblia que la considera “costilla del hombre”. De lo que se trata es que, al mover las imágenes en el tiempo se aperturan nuevas posibilidades de análisis y en muchos sentidos el montaje permite eso: escapar de los estereotipos de lo que las imágenes representan y como sostiene Didi-Huberman “de los clichés de la mirada que impiden ver muchas cosas” (Página 12 2017, párr. 2).

Capítulo tercero

Montajes de mujeres: los gestos como sublevación

Durante la crisis política boliviana y los levantamientos en otros territorios como Ecuador, Haití y Chile, las mujeres protagonizan diferentes gestos. Dos casi siempre se presentan de manera contrapuesta: el gesto de celebración de las movilizadas tras conseguir sus objetivos y el gesto de duelo resultado de las muertes por enfrentamientos. En este último caso se pueden encontrar también dos formas de gestos: el gesto del dolor que derrumba y el gesto que levanta e incita al movimiento.

A partir del interés de este trabajo dirigido a la búsqueda de gestos sobrevivientes en las imágenes de la crisis, en este capítulo se analizará un corpus de imágenes en las que se muestran mujeres en gesto de duelo tras los crímenes perpetrados en Senkata y Sacaba y gestos de sublevación en las imágenes simbólicas del conflicto en Bolivia y las insurrecciones en Ecuador y Haití el 2019. Para tal indagación y análisis, la metodología del montaje seguirá siendo fundamental, pensando en la heterogeneidad y anacronismo de las imágenes, así como el desempeño de la fotógrafa trapera. Para ello, se toman en cuenta los registros visuales de los acontecimientos de la masacre de guardias indígenas en El Cauca (2019), la Guerra del Agua (2000) y la Guerra del Gas (2003) en Bolivia.

1. Relato de los hechos: noviembre con rostro de mujer

Las movilizaciones en Bolivia adquirieron un rostro protagónico distinto después de la autoproclamación de Jeanine Añez, el 12 de noviembre de 2019. La participación de la población principalmente indígena, popular, estudiantil y trabajadora, se hizo visible en las primeras líneas de lucha y resistencia. “Un epicentro de las protestas fue la zona de Senkata, en la ciudad de El Alto (Sacaba, en Cochabamba fue otro epicentro)” (Macusaya 2020, 98).

La población alteña que lideraba las movilizaciones exigía a la Asamblea Legislativa Plurinacional una salida a la crisis política y social, la renuncia inmediata de Jeanine Añez, la anulación del decreto N°4082 que eximía de responsabilidades a la fuerza militar en los operativos de “restablecimiento del orden” y la reparación del emblema sagrado y símbolo nacional Wiphala, que fue quemado y agredido por policías y población manifestante proveniente de movimientos ciudadanos opositores al régimen

de Evo Morales. Las mujeres movilizadas en la ciudad de La Paz y El Alto, en términos mayoritarios, fueron mujeres de pollera pertenecientes a la población de origen indígena aymara. Al respecto, la participación de las mujeres en las insurrecciones no es un hecho reciente, sino milenario. Por memoria histórica se conoce la resistencia de las mujeres antepasadas en su lucha contra las formas de dominación y la violencia colonial y genocida. Esto a pesar de que en los registros visuales “oficiales” sobre las insurrecciones indígenas, las mujeres sean mostradas como “complementos”, ligadas al ámbito familiar en su rol de madres y en actividades domésticas o folclóricas. (Rivera, 2015, 145).

A un día de la autoproclamación de Jeanine Añez, el 13 de noviembre, circularon imágenes objeto de estudio de este capítulo. La población alteña y paceña ya había empezado a movilizarse desconociendo a la nueva presidenta. Las y los manifestantes demandaban respeto a la Wiphala. Así, durante los enfrentamientos con la policía cerca de la Plaza San Francisco, una imagen se viralizó por redes sociales. Se trató de una mujer de pollera paceña que en sus manos sostenía la bandera nacional boliviana, misma que en la punta llevaba una Wiphala atada. En la imagen, se puede ver a la protagonista gritando en directa confrontación con las Fuerzas Armadas, rodeada de gran cantidad de humareda de gas lacrimógeno.

En los próximos días, las manifestaciones se masificaron. Así, el 15 y 19 de noviembre, respectivamente, ocurrieron otros dos crímenes masivos que se han denominado “Masacres de Sacaba y Senkata”. En el caso de Sacaba, municipio ubicado a 13 kilómetros de Cochabamba, se generaron enfrentamientos entre policías y personas movilizadas afines a las Federaciones de Cocaleros que intentaban llegar a Cochabamba y posteriormente a La Paz, rechazando al gobierno transitorio y demandando el retorno de Morales al gobierno. El informe de la CIDH (2019, parr 30) relata lo siguiente:

A la altura del puente Huayllani, en el kilómetro 10 de la carretera a Cochabamba, se habría establecido un anillo de seguridad por parte de fuerzas combinadas de la Policía y las Fuerzas Armadas. Al momento en el que los manifestantes intentaron pasar, inicialmente fueron contenidos con la indicación verbal de que estaba en camino la Defensoría del Pueblo para mediar; sin embargo, de conformidad con la información recibida, a los pocos momentos los agentes policiales y militares habrían abierto fuego contra la población civil allí reunida, a la que además habrían atacado con gases lacrimógenos, golpes y patadas. En estos hechos resultaron muertas nueve personas (...) también habrían resultado heridas, inclusive por balas, numerosas personas que fueron recibidas en distintos hospitales de Sacaba y Cochabamba.

Por su parte, en Senkata “la masacre se enmarcó en los conflictos postelectorales que derivaron en la asunción de Jeanine Añez como presidente y las movilizaciones que pidieron su renuncia, muchas de las cuales fueron dirigidas por dirigentes residuales del MAS, pero la población movilizada no necesariamente se adscribió a esos intereses” (Alejo 2019, párr. 1). Siguiendo a Guido Alejo, el hecho inició cuando días antes de la renuncia de Morales, la Federación de Juntas Vecinales (FEJUVE) afín al MAS, bloqueó la planta de gas de Senkata en El Alto como medida de presión. Con el paso de los días, la medida dejó de ser político-partidaria para convertirse en una acción colectiva. El 19 de noviembre las/os manifestantes habrían derribado un muro de la planta, momento en el que la Policía y el Ejército hacen uso de la fuerza a través de armas de fuego del que resultaron heridos y muertos.

Las muertes ocasionadas en ambas masacres, que no es para menos, produjeron sublevaciones callejeras, duelos comunitarios e indignación. En cada acontecimiento registrado en imágenes, se tiene en el centro a las mujeres de pollera, las madres, parejas y familiares de los muertos. Cuerpos morenos, “indios” y campesinos que terminaron poniendo sus vidas en la disputa exacerbada al que empujaron los dos frentes en competencia colonial y patriarcal, el gobierno del MAS y los grupos del bloque fascista opositor escudados en los discursos pro defensa del voto y la democracia.

El 17 de noviembre, a dos días de los crímenes ocurridos en el municipio de Sacaba, familiares y manifestantes velaron colectivamente el cuerpo de una persona fallecida en manos de las fuerzas policiales y militares. De este momento, se identifica una imagen que muestra a tres mujeres desconsoladas, exponiendo su llanto y dolor. Dos de ellas tienen la mirada y los brazos extendidos al cielo.

Más adelante, el 21 de noviembre, luego de haberse cometido la Masacre de Senkata, manifestantes de El Alto “llegaron al centro de la ciudad con sus insignias Wiphala, coronas de flores y los ataúdes de quienes fueron asesinados hace dos días. Sin embargo, al llegar a los alrededores de la Plaza Murillo, sobre la avenida San Francisco, el Ejército avanzó con sus tanquetas” (Página 12 2019, párr. 2). La marcha de vivos y muertos resultó gasificada y reprimida por los militares. Uno de los féretros que habría sido cargado durante la movilización, fue fotografiado en una calle, asentado en el suelo. El mismo se observa rodeado por personas que están de pie mientras lamentan la muerte. De forma particular, una mujer se encuentra hincada a la altura del cajón, vestida de negro, llorando a quien habría sido su hijo.

2. Gestos funerarios: el duelo comunitario de las mujeres

La crisis política y social boliviana dejó huellas de diversos tipos. Por un lado, las marcas de la violencia cometida principalmente contra manifestantes y, por otro, el rastro de las vidas humanas arrebatadas. En este último caso, las imágenes muestran el momento después de las masacres centradas en los rituales mortuorios. Esas imágenes del dolor tienen en el centro a mujeres y familiares de las víctimas que no buscan heroización de sus hijos muertos, porque sus llantos los demanda con vida, sus miradas interpelan ante la revictimización de los fallecidos por parte de la sociedad y medios y sus voces gritan justicia desde sentires no utilitarios y diferente de los grupos polarizantes.

En los rituales se mezclan creencias, en un acompañamiento y llanto colectivo, encabezado por mujeres que despiden cuerpos que transitan a otro estado de la vida. Las evocaciones en nombre del difunto, las palabras, lágrimas, gritos y los gestos de los rostros, son expresiones antiguas que tienen siglos de existencia y que por generaciones se perpetúan en la memoria social, cultural y visual, rememorando a sus muertos.



Figura 8. Mujeres de Sacaba en gesto de duelo, 2019. Imagen Marco Antonio Bello.

Cada uno de los sentimientos que las personas expresan están estrechamente ligados al cuerpo y es el cuerpo el lugar desde donde emanan distintos gestos. Una expresión que se repite en las imágenes de mujeres de este apartado es por ejemplo el

gesto del dolor ante la muerte, mismo que adquiere distintas formas corporales. Recurriendo a los registros visuales sobre lo ocurrido en Sacaba, se encuentra una imagen de grupo de mujeres, madres y/o familiares de uno de los fallecidos de la masacre. Las mujeres expresan una intensidad emocional de sufrimiento. El lugar es una avenida, en ella se habría instalado un improvisado altar velatorio en memoria del difunto.

En la imagen, las mujeres, que son las que lloran, asumen el protagonismo. Las tres llevan trenzado el cabello y utilizan polleras pertenecientes a la región de Cochabamba, en el centro de la misma se destaca una mujer con vestimentas en tonos rosados. Tiene las manos abiertas, como si estuviera tocando al difunto. Por la altura en la que se ve, la mujer estaría de rodillas, de frente a la cámara y en llanto, con los ojos cerrados y la boca entre abierta. A propósito del llanto, Georges Didi-Huberman, en su texto *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* (2016) le dedica importante atención a partir del análisis de la imagen de un niño que se encuentra llorando y mostrando dos expresiones contrapuestas. “Por contraste, los ojos están cerrados, pero diré que están demasiado cerrados, porque las cejas están muy tensas, y los párpados violentamente plegados (...) la cara y el cuerpo de ese niño realmente aparecen en una suerte de energía desdichada, entre lo que parece desmesuradamente abierto (la boca) y lo desmesuradamente cerrado (los ojos). Hay en esto en esto una suerte de paradoja. De ahí la sorpresa. De ahí el signo ahí el signo de exclamación (Didi-Huberman 2015, 14). En la indagación del autor, la boca abierta trata de expulsar algo poderoso del interior al exterior y los ojos cerrados puede entenderse como una oposición del niño a que el mundo exterior llegue a él. (15).

En concordancia con Didi-Huberman, los gestos de llanto de la mujer ubicada al centro de la imagen, son gestos antiguos que persisten en distintos lugares, épocas y generaciones. Así, la boca abierta no estaría solo expresando el grito del dolor emocional, sino también del dolor físico. Es como si algo lastimara, dañara o quemara adentro. Esto también puede relacionarse con el llanto de un parto que no avizora el nacimiento de alguien en sí, sino el fin y despedida de quien muere para renacer de otra manera. De la misma forma, los ojos cerrados parecieran ser gestos de resistencia a la realidad, una oposición a la muerte inesperada y no asimilación de la pérdida.

Si bien el llanto la deja ver en un momento de fragilidad, al mismo tiempo ella se niega al intercambio de miradas. Se trata de un intento de hacer invisible lo que es visible: el dolor emocional expresado en el gesto intensificado de los ojos cerrados y presión de los músculos que los rodean. Las arrugas que se forman alrededor, son señales no solo del paso de la vida, sino también de la memoria de emociones que allí se concentran. El

gesto del llanto no es reciente. Desde el nacimiento se vuelve una constante que va produciendo marcas que con el transcurso del tiempo se acrecientan. Así, las arrugas que se forman son el resultado de una repetición que viene de tiempos primitivos. Es el llanto que sobrevive en cada nacimiento, velorio o entierro.

El gesto contrastado de la boca abierta es la expresión hecha palabra del dolor mismo. El grito que sale la coloca en una posición de rebelión, ella no tiene miedo ni vergüenza, por eso no guarda sus lágrimas y se enfrenta con el rostro desfigurado de sufrimiento a la gente que la observa. El grito a su vez puede comprenderse como un llamado al difunto, oponiéndose a su muerte y a su transición al otro estado de la vida. Los rituales de lamentación, afirma Didi-Huberman, “son procesos destinados a visualizar plásticamente, a traducir en gestos e incluso a musicalizar, a poetizar, esta relación compleja con la sombra de la muerte, la relación existente entre el suceso (*drama*), el afecto (*pathos*) y la construcción simbólica de las relaciones sociales (*ethos*)” (Didi-Huberman 2008, 283).

Por otro lado, en la imagen se encuentran también otras dos mujeres, una ubicada a la izquierda de la mujer que protagoniza la escena y otra a su derecha, un poco más atrás. La mujer de la izquierda lleva puesto un mandil, prenda utilizada mayormente por comerciantes en la región cochabambina, una blusa blanca y una chompa abierta de color azul marino. Tiene el brazo derecho levantado y la mano abierta. Su mirada se dirige al cielo, su ceño está fruncido y sus ojos junto a su boca entreabierta. Atrás y a la derecha de ella, de manera un poco más lejana y desenfocada, se presencia otra mujer de pollera y sombrero café en gesto de grito. La misma carga un *awayo* doblado en el brazo izquierdo, así como una Wiphala.

La otra persona visible en la imagen es una mujer que lleva una pollera de tonos guindo oscuro, una chompa rosada y un chaleco de color calipso. Tiene ambos brazos elevados y extendidos al cielo, sus manos abiertas evocan pensar en dos acciones opuestas, recibe y entrega algo o a alguien. No se pueden apreciar los rasgos de su rostro. Su mirada se dirige completamente hacia arriba.

La expresión del llanto comunitario manifestada principalmente desde las mujeres, devela la diferenciación y permanencia de los roles de género existentes también en las poblaciones campesinas e indígenas. El llanto asociado a la debilidad, responde no solo a la matriz de las jerarquías coloniales y dicotomías que separan mente/cuerpo,

racionalidad/animalidad, conocimiento científico/saber ancestral, producción/reproducción, etc., sino además a la construcción de género patriarcal que desvaloriza los afectos y los considera algo propio de las mujeres. El duelo de las mujeres y madres también va más allá del lamento, para centrarse en la fuerza de sostener y de exponer las emociones frente a otros, como signo de empatía emocional y humanidad.

Este gesto de elevar los brazos al cielo puede entenderse también como un sincretismo religioso y acto de invocar al cielo y a lo que en él habita. Es el mundo de arriba, *Hanan Pacha*, donde se encuentran todos los dioses, la *mama killa*, el *tata inti*, el cosmos y el *pachacámac* creador de la tierra y que desde la visión cristiana se comprende como el recinto de Dios. En tanto, los brazos elevados estarían realizando un reclamo al mundo celestial y pedido sobrenatural de regresar a la vida humana al fallecido. O de lo contrario despidiendo el alma del difunto que se eleva hacia ese otro mundo.

Las mujeres con los brazos elevados se asemejan al extracto de la pintura mural egipcia que retrata a las denominadas “plañideras” en el funeral de Ramose, importante autoridad reconocida durante la dinastía del faraón Amenhotep III. En el cuadro aparecen mujeres y niñas llorando la muerte del difunto con las manos extendidas hacia arriba y las miradas inclinadas a esa misma dirección.

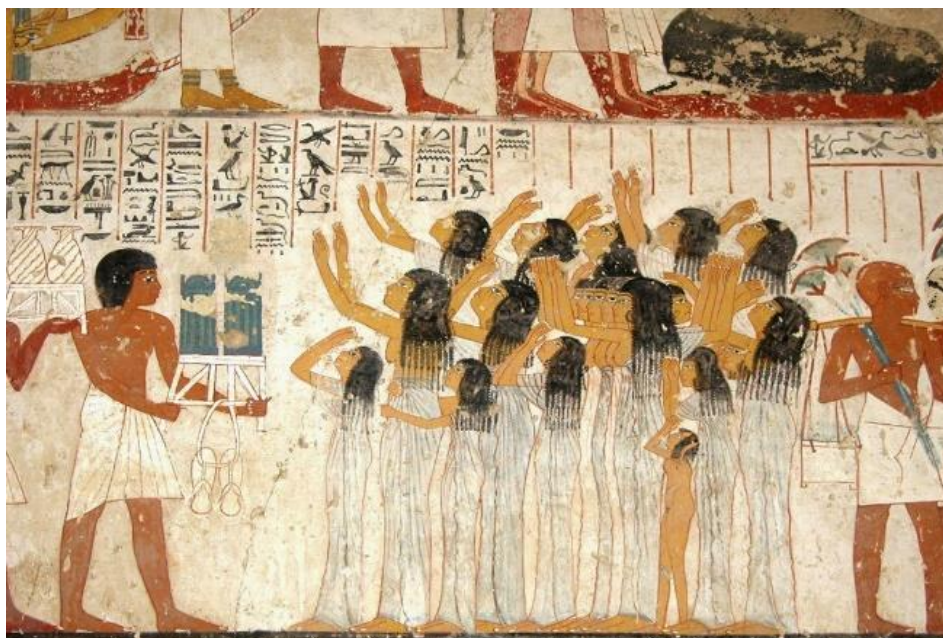


Figura 9. Las Plañideras, 1350 a. C.

De acuerdo con la historiadora y teórica del arte de origen español Ana Valtierra (2014, 22). el término “plañideras” viene del verbo *plañir*, que significa llorar, sollozar, considerándose este uno de los oficios y prácticas funerarias más antiguas, en el que

mujeres eran convocadas a llorar en los entierros, a cambio de una remuneración, como estatus y constancia pública del dolor familiar. Por ejemplo, en la pintura del entierro de Ramose se demuestran múltiples gestos de dolor entre los que se ven incluso lágrimas que caen sobre los rostros de las mujeres, quienes tienen los ojos entreabiertos en señal de entristecimiento y con muecas de sufrimiento. Estas a su vez están organizadas en filas tomando en cuenta los movimientos o formas de expresión de sus gestos.

Valtierra, citando a Heródoto, afirma “entre estas cantoras de Hathor, como eran conocidas, tal y como nos narraría Heródoto mucho más tarde, era habitual que ‘se emplasten de lodo el rostro y la cabeza. Así desfiguradas, desceñidas y con los pechos descubiertos, dejando en casa al difunto, marchan por la ciudad llorando y dándose golpes de pecho’. Iban en grupo, y las letanías las alternaban con esos movimientos de manos que podemos ver en el fresco (...) aparecen niñas porque efectivamente, la profesión se aprendía de madres a hijas que acudían a aprender el oficio” (22).

Si bien el duelo de las plañideras egipcias responde a un oficio, distinto al duelo de las mujeres de Sacaba, existe un gesto común entre ambas¹² que tiene que ver precisamente con el acto de levantar los brazos y mostrar las manos en señal de suplicio, rito, despedida o conversación con las deidades celestiales. Asimismo, en el mural del funeral de Ramose hay mujeres que tienen las manos elevadas en noventa grados, o más cerca del rostro, pero en general estas apuntan hacia arriba, lo que puede comprenderse también como una manera de pronunciar un sentimiento de desesperación que no encuentra consuelo abajo en la tierra, por lo que busca el alivio arriba en el cielo.

A su vez, las imágenes muestran a las mujeres no en posición paralizada, sino realizando movimientos corporales y sonidos gesticulares, como una puesta en escena de las diversas formas de ritualización de la tristeza. Las lágrimas comunes en estas mujeres manifiestan la presencia de uno de los elementos del mundo andino en particular, el agua como simbología o medio capaz de ayudar a llevar al muerto, en su camino de tránsito a otra dimensión de la vida que tiene relación con el renacer.

En los rituales velatorios y particularmente antes del entierro mismo, se presentan diversos momentos en el que los familiares o cercanos a las/os difuntos, logran tener un contacto directo con los cuerpos, llegando incluso a destapar los ataúdes para que estos

¹² Al gesto que persiste entre imágenes de distintos contextos y tiempos, fue lo que Aby Warburg denominó *Pathosformel*.

sean vistos por última y hasta tocados. Al respecto, otra de las imágenes de duelo de esta sección tiene que ver con la marcha-funeral que encabezó la población de El Alto tras la masacre de Senkata. En la misma, se observa a una mujer llorando sobre un féretro que tiene puesta la fotografía del difunto de nombre “Antonio Ronald Quispe Ticona”, quizá el único nombre visible. Dicha fotografía está siendo sostenida por otra mujer adulta en gesto de llanto, con los ojos cerrados y una corona de flores que le cuelga en el cuello. Otra corona de la que destacan flores amarillas se eleva poco más atrás de la escena principal.



Figura 10. Mujer de Senkata en la marcha de ataúdes, 2019. Imagen Marco Antonio Bello.

En la imagen se pueden ver también otras personas, siete en total rodeando el ataúd. Detrás de la madre de la víctima, una mujer de chamarra negra intenta abrazarla. El féretro es de color blanco y está cubierto por el emblema Wiphala, símbolo desagraviado y revalorizado por la población alteña durante las movilizaciones que al mismo tiempo reivindica el origen y resistencia identitaria aymara de la persona fallecida. La mujer principal de la imagen lleva puesta ropa negra, color que simboliza el luto y dolor por el muerto. Sobre su cabello tiene una manta de este mismo color que parece ser una especie de toca o velo en señal de respeto al cuerpo.

En este momento funerario, la mujer está sentada junto al ataúd con la espalda y cabeza inclinada. Sus ojos están casi cerrados y los músculos alrededor de estos se muestran abultados en señal de haber llorado en demasía. De su boca emanan gritos y sonidos que exponen el lamento maternal, hecho que ha sido estudiado por Didi-

Huberman, en su análisis sobre la escultura del artista Pascal Convert, inspirado en la fotografía *La Piedad du Kosovo* del fotógrafo George Merillon. Didi-Huberman, citando al psicoanalista Pierre Fédida (1934) afirma que el cuerpo de la madre en llanto por su hijo muerto se trata de una “sepultura sensorial”, donde “la memoria del muerto no es ni signo ni idea, sino carne y gestualidad ‘anacrónica’ (la experiencia y la iconografía nos muestran por igual cuánto recuerdan los gestos y las lamentaciones funerarias de las madres a las canciones de cuna)” (Didi-Huberman 2008, 284).

Se trata de un gesto antiguo que vincula a la madre con su hijo. Es el gesto de observar y hablar con ellas/os. El sonido que la niña o niño reconoce a partir de una memoria auditiva que la madre construye desde el vientre. El grito y sonidos gesticulares como canciones de duelo, no intentan dormir a su hijo, sino despertarlo, moverlo de su descanso, revivirlo y traerlo de vuelta a la vida.

Es también un momento en el que nadie interrumpe o intenta frenar su dolor, la gente que la rodea está fuera del vínculo que la mujer genera con su hijo, mostrando una empatía solidaria tanto desde el silencio, como desde el llanto, identificándose que este último se da a partir de otro lugar de sufrimiento por la muerte. Esta forma de ubicarse frente al ataúd, de contener el dolor y de participar la población general y en particular las mujeres, nos lleva a conectar con otras imágenes surgidas el 2019 durante el contexto de movilizaciones latinoamericanas.

En octubre de ese año “cinco guardias indígenas fueron asesinados en el Departamento del Cauca, Colombia, durante un ataque que señala difusamente a varios posibles culpables, entre los que se encuentra un grupo de insurgentes contrarios a los Acuerdos de Paz, los carteles de la droga (ahora en alianza con los carteles mexicanos) y, algunos expertos no descartan, como en otras comprobadas ocasiones, la posible participación de miembros del ejército” (El País 2019, párr. 05). Uno de los cuerpos asesinados es velado por un grupo de comunarios/as indígenas y familiares en lo que parece ser la comunidad de la persona fallecida. La mujer que destaca en la imagen se encuentra apoyada sobre el ataúd abierto, en el que se logra apreciar al difunto protegido por un plástico o vidrio. Otra mujer en gesto de llanto y de edad mayor a la que protagoniza la imagen, se ubica detrás de esta, a quien sostiene y abraza con su mano izquierda, mientras que con la derecha se cubre la boca.



Montaje 7. Duelos funerarios entre mujeres de El Cauca y Senkata. *Arriba*, imagen El País, 2019; *Abajo*, imagen Marco Antonio Bello, 2019.

Los gestos de duelo por el muerto en Toribio, Cauca, se repiten de alguna manera en la imagen de la madre de Senkata. Ambas situaciones se han denominado masacres y en ambos momentos una mujer viva y un cuerpo fenecido, son el centro de la escena. Ellas están inclinadas y apoyadas sobre los ataúdes en contacto con el ser querido y vivenciando el dolor y la resignación. El lugar en el que se ubican es el mismo, a lado derecho del muerto, con la diferencia de que las expresiones de los rostros de ambas son diferentes. Mientras la madre de Senkata grita y parece dar fuerza al volumen de su voz con su mano derecha, la mujer de Toribio cohibe su grito con la misma mano.

Dos emblemas se hacen presentes en ambos funerales, por un lado, la multicolor Wiphala y por otro, el distintivo y bandera de color rojo y verde que las poblaciones del Cauca cuelgan sobre el cuello. Los dos emblemas símbolo de la lucha indígena, son un indicador de que tanto las muertes como los velorios, corresponden a poblaciones racializadas caídas en manos de las fuerzas del orden o grupos afines a los gobiernos de turno. Este aspecto repetitivo deja entrever como tales símbolos indígenas están nuevamente vinculados con la muerte y el dolor. Siendo enarbolados desde el cuerpo.

En ambas imágenes las personas se ubican alrededor del cajón. Hay dos personas, una mujer en Toribio y un hombre en la imagen de Senkata, que observan fijamente al muerto. Ambos tienen gorra y un gesto neutro. A diferencia del resto, la comunicación de estas personas con el difunto es frente a frente. El resto busca su propio ángulo, distinguiéndose decenas de rostros vivos, mirando a un cuerpo muerto como materia a la que se ve por última vez. Esto podría tratarse de una mirada incluso ritualística e irreversible que sella la despedida con la persona que se separa del tiempo y espacio terrenal para en lo posterior ya no ser vista físicamente, sino sentida, imaginada, escuchada y soñada.

2.1 El gesto del dolor que se levanta: Montaje de imágenes

¿No es cierto que perder nos levanta después
de que la pérdida nos haya hecho caer? ¿No es
cierto que perder nos suscita deseos después de
que el luto nos haya inmovilizado?
Empecemos, pues, por la pérdida.
(Didi-Huberman 2018, 17)

Los archivos visuales de tres momentos de insurrección en Bolivia: el periodo de la Revolución Nacional (1952), la Guerra del Agua (2000) y la Guerra del Gas (2003), dan cuenta de la lucha de los movimientos populares e indígenas en el que tuvieron importante participación las mujeres. A partir del interés por las imágenes de mujeres en contextos de sublevación, se destapan una serie de interrogantes que nos remiten a indagar sobre cómo y en qué circunstancias estas aparecen, cuál es su actuancia y de qué manera han sido registradas y expuestas en la “sociedad global que es visual”, (Mirzoeff 2016, 16).

Al revisar los registros correspondientes a los hechos mencionados, se observa que en las imágenes de duelos funerarios hay una alta participación protagónica de las mujeres. Un trabajo de análisis importante sobre el archivo iconográfico denominado “Álbum de la Revolución del 52” es el que realiza Silvia Rivera Cusicanqui, trabajo en el que la autora argumenta que la historia visual boliviana de esa época fue construida por las clases medias ilustradas que encabezaron la revolución de 1952. Así, la imagen de nación y de ciudadanía que los dirigentes revolucionarios buscaron construir, respondía a unos modos hegemónicos racistas, clasistas y patriarcales de ver.

Este análisis de Rivera resulta importante en el marco de interpelar la construcción de la mirada sobre las/os otras/os, y cómo las imágenes llegan a reflejar las intenciones del autor o autora, quien opera bajo delimitadas formas de ver y mantiene una relación que, en muchos casos, no es igualitaria con sus sujetas/os fotografiadas/os. Gran parte del tiempo las poblaciones consumen imágenes sin preguntarse: ¿de dónde viene esa imagen?, ¿qué prácticas constructoras de sentidos influyen en el mundo visual? ¿qué

implicaciones tiene la mirada y la imagen en la producción de imaginarios visuales coloniales, androcéntricos y patriarcales?

Sin embargo, es necesario también descentrar el análisis de la imagen desde quienes las producen y las ubican en el ámbito de la representación, para empezar a mirar en cómo las imágenes traspasan los límites que las encasillan, es decir cómo las imágenes performan. Al respecto, en los duelos, las mujeres se ven unidas no solo por la vivencia compartida como mujeres, sino también por la experiencia de un *impoder* de la indignación común. En esa dirección, si retomamos la imagen de la madre de Senkata y la movemos al año 2000 y 2003, veremos cómo ésta se encuentra con otras dos mujeres que al igual que ella, expresan gestos de duelo producto de las insurrecciones de la Guerra del Agua y la Guerra del Gas.



Montaje 8. Duelos funerarios de mujeres en tres tiempos distintos, crisis política y/o golpe (2019), Guerra del Gas (2003) y Guerra del Agua (2000). *A la izquierda*, imagen Marco Antonio Bello, 2019; *a la derecha*, imagen Radio Boliviana, 2018; *al centro*, imagen Opinión, 2014.

En las tres imágenes nuevamente se rompen las fronteras entre el mundo de los vivos y los muertos. Así, los cuerpos vivos se ponen en contacto con el cuerpo muerto, de quien su *ajayu*¹³ queda inmortalizado como energía viva y en latencia, circulando entre sus amistades, familiares y hasta verdugos, mientras transcurre el tiempo que tarda en llegar a su morada final. Una característica común en los tres tiempos de las imágenes, es la multitud militante y expectante, que, desde su lugar, expresa también gestos de silencio y asombro. Se trata de una colectividad de contención, de resguardo y defensa.

La persona de la imagen superior derecha referida al contexto de la Guerra del Gas, es la más adulta de todas. El *awayo* que carga en su espalda y el que cubre al difunto son similares, así parece que el cuerpo fenecido y tapado con el *awayo*, espera ser cargado

¹³ En el mundo andino el *ajayu* es la energía vital que está presente en todas las personas y que en el mundo católico se conoce como alma.

en el *q'epi*¹⁴ de la mujer. A su vez, el manto negro que levanta con su mano derecha, se trata de la prenda que habría cubierto la identidad del fallecido, rostro que previamente la mujer mira y reconoce (por ello la intensidad de su dolor y gestos) pero con esa misma intensidad se opone.

La imagen que se ubica en el centro del montaje pertenece a un joven de diecisiete años que caminaba por la zona del conflicto de la denominada guerra del agua, cuyo cuerpo fue embestido por una bala que salió disparada por el grupo de militares que reprimía la insurrección. “la trifulca trataba de arrastrarlo y alejarlo del peligro (...) los intentos de socorrerlo fueron vanos” (Opinión 2014, 6). En el velorio, sus compañeros de colegio forman una cadena humana de protección, la mujer que abraza el cuerpo cubierto con una bandera boliviana y otra de color blanco que no logra identificarse, parece sostener la cabeza del difunto. Sin embargo, aquí hay un aspecto llamativo, ya que la cabeza pertenece a otra persona, el hermano, quien en su dolor abraza cara a cara al fallecido, formando un solo ente. Así, mientras la mujer llora y gesticula un grito ante el cuerpo muerto, también sostiene y abraza al cuerpo vivo.

El gesto de las mujeres no es solo de una manifestación del sufrimiento, sino también de rebelión, ya que las madres, viudas y mujeres familiares en general, hacen de ese desconsuelo una fuerza revolucionaria. Es decir, la imagen que expresa la emoción del dolor, que desde el discurso de la representación mostraría mujeres abatidas, *toma una posición* como diría Didi-Huberman, una postura que desmonta los clichés y provoca movimientos, haciendo que las madres y mujeres se subleven desde el gesto de la rabia insurrecta.

La rabia como emoción negada a las mujeres desde el pensamiento patriarcal, es un acto de desobediencia contra los mandatos asociados con lo femenino a partir de la construcción de emociones y comportamientos binarios. De esa manera, enojarse, protestar, contradecir y gritar, tradicionalmente son actitudes que se han justificado y relacionado como algo propio de los hombres, mientras que en las mujeres se han considerado no legítimas ni racionales, asociándolas con trastornos o desniveles hormonales.

¹⁴ Es una palabra quechua que se traduce como el bulto o carga que las personas llevan en la espalda o cintura.

La rabia de las mujeres es lo que el sistema ha enseñado a esconder, evadir o disimular, esperando de ellas solo el silencio, la abnegación y sumisión. Esa rabia conjunta que no esperan los perpetradores de violencia, es la que se revela en los duelos como potencia colectiva y energía que no se paraliza, sino por el contrario se transforma y mueve. Al respecto, en las siguientes fotografías correspondientes a la Guerra del Gas y la masacre de Senkata los familiares de las víctimas y en particular las mujeres, se levantan y accionan en búsqueda de reparación y justicia por los las/os muertos y heridos de ambos sucesos.



Montaje 9. Mujeres del duelo al levantamiento *A la izquierda, imagen Los Tiempos, 2018: a la derecha, imagen Agencia de noticias CCB, 2020.*

En ambas imágenes, las mujeres cargan las fotografías de sus muertos como una forma de convocar a la memoria y conservar simbólicamente el cuerpo del difunto desde la exposición de sus imágenes. Estos rostros retratados, en lenguaje de Walter Benjamín, mantienen su *aura*, es decir, su unicidad, haciendo que la imagen del difunto se convierta en un objeto de culto o veneración. Con esos retratos, las mujeres lideran las vigiliass, acompañan las investigaciones y participan de movilizaciones.

Ese es el otro levantamiento que se origina, el levantamiento desde la energía del *ajayu* del muerto que se fortalece con la energía de los otros cuerpos, por ejemplo, el de la mujer, madre, pareja y la comunidad. Es una fuerza que sale viajando como grito de justicia y sublevación, hasta convertirse en potencia transformadora con capacidad de inquietar, indignar y movilizar.

Esta comunidad de mujeres manifestantes sabe que los muertos no serán devueltos ni sustituidos, por tanto, su fuerza movilizadora es un acto de catarsis insurgente y común por la memoria y la justicia. Si se comprende el daño y la muerte no como un hecho individual sino colectivo, la búsqueda de resarcimiento será entonces colectivo, como lo es el funeral.

3. Relato de los hechos: imágenes de mujeres en Ecuador, Haití y Bolivia

El 2019 fue un año de insurrecciones en América Latina y el Caribe. La acción colectiva adquirió importancia al enfrentarse a los regímenes gubernamentales que perpetúan modelos económicos, políticos y culturales que no responden a las necesidades de la población, principalmente popular y empobrecida. El auge de protestas y luchas comunes inició en Haití en febrero de 2019. La población de dicho país, que ya venía atravesando una crisis política y económica aguda, se movilizó para demandar la renuncia del presidente Jovenel Moïse a raíz de “un escándalo de corrupción (...) asociado a la malversación de petróleo venezolano” (BBC News Mundo 2019, párr. 3).

Más adelante, en el mes de octubre, emergió una sublevación chilena contra el alza de la tarifa del sistema público de transporte. De manera paralela, Ecuador inició una serie de protestas contra las medidas económicas implementadas por el gobierno de Lenin Moreno, que establecía el alza del precio de los combustibles. De manera particular y ante un escenario de “estado de excepción” y cambio de la sede de gobierno de Quito a Guayaquil, el 8 de octubre se llevó a cabo el levantamiento indígena “convocado y liderado por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y otras organizaciones de trabajadores y trabajadoras como el sindicato de choferes, así como movimientos sociales quienes reclamaban al gobierno la retirada de las medidas establecidas en el Decreto N° 883 argumentando que su aplicación provocaría grandes afectaciones a las comunidades, a las poblaciones rurales y en especial a los más desfavorecidos” (Luque et al. 2020, 20).

En cada uno de estos lugares movilizadas, las mujeres aparecieron en la primera línea de los estallidos, resistiendo en la lucha por la defensa de lo común, que bien se conecta con lo que Raquel Gutiérrez denomina “política en femenino”, en pleno compromiso colectivo por la garantía de la vida y los bienes comunes. La “política en femenino” enlaza las luchas y resistencias comunitarias-populares con el pensamiento de las mujeres desde la autonomía y otra forma de hacer política, entendiendo que político es todo, incluido el cuidado de la vida. Al respecto, en Ecuador una importante cantidad de mujeres estuvo sosteniendo la lucha a través del trabajo de primeros auxilios y la conformación de cocinas comunitarias como un espacio de cuidado y militancia.

Enfrentarse a las fuerzas del orden, incluso junto a sus *wawas*, fue y es una manera de poner el cuerpo en la lucha, cuerpo atravesado por una doble condición de subalternidad por ser mujer y por ser un sujeto colonial, como ha dicho Gayatri Spivak (Citado en Escribá-Maroto 2016, 66), frente a un sistema que además persigue el derecho a la protesta y a la resistencia. Entre los registros de mujeres en momentos de insurrección, se encuentran una diversidad de imágenes de las que se destacan tres pertenecientes a Haití, Ecuador y Bolivia. Estas pueden considerarse imágenes emblemáticas de esos momentos que sistematizan la participación de las mujeres con rostros no eurocéntricos en las protestas, ocupación callejera y reivindicación de demandas colectivas, mientras se desarrolla la represión policial y militar.



Montaje 10. Mujeres en gesto de sublevación. *A la izquierda superior*, imagen David Díaz Arcos, 2019; *a la izquierda inferior*, imagen Nalio Chery, 2019; *a la derecha*, imagen Natacha Pisarenko, 2019.

La figura y vestimenta de la mujer ecuatoriana de Cotopaxi, boliviana de La Paz y haitiana, son indumentarias que recogen tradiciones kichwas, aymaras y africanas, que más allá de ser también híbridas en el contexto centro o sudamericano, caracterizan la resistencia milenaria de los pueblos que se sostienen hasta nuestros días. Dicho de otra manera, el atuendo y cuerpo que lo lleva pone en manifiesto una existencia que, ante el sistema colonial y racista es una figura que no se puede ocultar y que hoy se levanta y expone su identidad a través de su ropaje.

El lugar en el que transitan estas mujeres, es el espacio público céntrico urbano, en el que en el que se han promovido políticas de *higienización*, patrimonialización y cuidado del ornato, acciones que responden al proyecto histórico moderno-colonial desarrollados desde el siglo XVIII y XIX en las grandes ciudades capitales latinoamericanas. En el caso de Quito, “buena parte de los criterios salubristas fue asimilada por el sentido común ciudadano desde la perspectiva racista o civilizatoria, inherente a su *habitus*. Así, la prohibición de expender productos alimenticios mientras se usasen vestidos indígenas o la negativa a que viajaran indígenas en el tranvía o que se comercializasen productos de indígenas y para indígenas en determinados sitios considerados ‘públicos’” (Kingman 2006, 327-328).

Estas políticas enmarcadas en la visión de los *higienistas* apuntaron y apuntan a proyectar el ornato como un lugar “aséptico” para las elites y clases pudientes, por ello, los cuerpos racializados han sido tradicionalmente desplazados, ocultados e impedidos de ingresar a los centros urbanos, bajo argumentos de “embellecimiento visual” y “limpieza urbana” que intenta borrar todo rastro de empobrecimiento o existencia de poblaciones campesinas, indígenas, trabajadores ambulantes, entre otros.

En el caso boliviano, por mucho tiempo distintas oficinas, bares y restaurantes principalmente, acudieron al uso de rótulos anunciando reservarse el derecho de admisión a en sus espacios, como medida de control con la que decidían quienes podían ingresar a sus espacios y quiénes no. Este accionar con el que se justificaban los propietarios de los negocios, tuvo como principales personas afectadas a población con diversa orientación sexual e identidad de género y personas con atributos culturales indígenas, entre ellas las mujeres de pollera, a quienes en reiteradas ocasiones se negó el ingreso no solo a estos espacios “reservados” sino también a plazas públicas de los centros ciudadanos que se supondría son espacios abiertos.

Por ejemplo, en tres momentos concretos, grupos de manifestantes opuestos al régimen de Evo Morales y a su población seguidora, lideró la expulsión de mujeres de pollera de las plazas públicas, como ha sido el caso protagonizado por los jóvenes llamados “Unión Juvenil Cruceñista (UJC), movimiento político que se autodefine como “cívico, democrático y autonomista” de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, que el año 2011, prohibió el ingreso a la plaza principal de esta ciudad a sectores campesinos e indígenas que pretendían celebrar los decretos que ratificaban la aprobación de la Nueva

Constitución Política del Estado. Este hecho, que generó fuertes enfrentamientos, tuvo como principales agredidas a las mujeres de pollera.

De la misma manera, en octubre de 2019, otro grupo de hombres y mujeres de la denominada Plataforma “Bolivia Dijo No” del Departamento de Tarija, autodenominado “defensores de la democracia” y de los resultados del referendo del 21 de febrero de 2016 que rechazó el proyecto de modificación constitucional para permitir al presidente o vicepresidente del Estado Boliviano postularse por tercera vez, expulsaron de una plaza céntrica de la ciudad de Tarija a mujeres de pollera acusándolas a primera vista de ser afines al Movimiento al Socialismo (MAS), y gritándole frases discriminatorias como: “¡Que se vayan!”, “¡Fuera!”, “¡Váyanse a la loma!” (Radio Milenio 2020, 2:04).

En otro momento, en enero de 2020, el grupo conocido como “Resistencia Juvenil Kochala” (RJC) del departamento de Cochabamba, desalojó a mujeres de pollera de la plazuela Cala Cala ubicada en la zona norte de la ciudad, acusadas también de ser partidarias del MAS. Con estruendosos petardos un hombre con pasamontañas les grita “¡Salgan de aquí carajo!”, “¡salgan de aquí viejas putas!” (Radio Milenio 2020, 1:04).

Esta práctica de desaparecer, quitar o expulsar al otro u otra “diferente” del ornato público, ocurrió también en el ámbito de las imágenes, en épocas de producción y comercialización de postales. Por ejemplo, en el libro del fotógrafo ecuatoriano José Miguel Domingo Laso (1870) denominado “Quito a la Vista” (1911) se observan fotografías correspondientes a edificaciones y paisajes urbanos en los que se distinguen borrones que pertenecen a sujetos indígenas que fueron eliminados de las imágenes por intervención del fotógrafo. “El borrón era un borrón higiénico y Laso asumía el discurso del ornato como categoría estética para traducir en imágenes un algo dicho y no visto aún de la filosofía del hispanismo en sus libros” (Laso 2015, 110).

Sin embargo, la práctica de borramiento de los cuerpos indígenas no son un hecho de siglo pasado, sino que se reactualizan. Por ejemplo, el 2011 en Bolivia circuló una polémica fotografía, en la que una estudiante de pollera egresada de la Universidad Mayor San Simón (UMSS) de Cochabamba, aparece con el cuerpo suplantado y vestida de toga en la fotografía grupal y oficial del mosaico de graduación. Este acto de discriminación denunciado por la estudiante habría sido realizado por sus compañeros “para que no aparezca con su pollera, blusa de encaje y trenzas en la foto de las invitaciones al acto de colación” (Opinión 2011, párr. 4).

Son esas mujeres borradas por la mano humana las que se movilizan en esos sitios públicos negados cargando sus mantas, polleras y sombreros, y no necesariamente desde

el imaginario de mujer-comerciante, sino desde el papel de luchadoras, transformadoras sociales y demandantes de cambios alternativos. Es ese contacto entre los cuerpos y el ornato de la ciudad, el que se añora “limpio” y despejado, el que puede entenderse como un encuentro subversivo que rompe con la retórica de lo antes prohibido. Es ese rostro y cuerpo que no se quieren mostrar, los que hoy se toman ese espacio, performando y cambiando los clichés sobre sus imágenes.

Al mismo tiempo, estos actos de expulsión y borramiento de los cuerpos indígenas y mujeres de pollera de los espacios públicos y de las imágenes, al mismo tiempo abre interrogantes respecto de ¿cómo es que un siglo después o incluso en este tiempo de borramientos actuales, las poblaciones indígenas y en particular las mujeres no son borradas de las fotografías sino incorporadas o retratadas como centro protagónico de las luchas? De la misma manera, ¿por qué quien toma la fotografía prefiere retratarlas solas?

La obra *Anthropologie Bolivienne* (1907) de Arthur Chervin resultado de expediciones francesas realizadas en el altiplano boliviano y territorios fronterizos, dan cuenta del uso de la fotografía como método de observación científica para “registrar y hacer visible la otredad, la diferencia y la ‘anormalidad’ (...)”, así como “la estratificación social en el país en términos raciales” (Zamorano 2011, 667). En dichas imágenes decimonónicas sobre Bolivia, las poblaciones indígenas no fueron sujetos sino objetos de investigación.

Así, por ejemplo, el caso de la masacre de Mohoza ocurrida durante la guerra federal de 1899 en Bolivia, fue un tema de investigación importante para que la expedición francesa Créqui-Monfort “pudiera legitimar su investigación y metodología sobre las ‘razas’ indígenas sudamericanas como parte de una ambición europea de estudiar la evolución humana o cultural y por lo tanto para justificar el colonialismo e imperialismo” (651). Los indígenas prisioneros de dicho acontecimiento, vinculados con la muerte de alrededor de ciento veinte soldados federales blancos, fueron objeto de estigmatización, asociados con el salvajismo, traición, violencia y antropofagia.

Fue en esos rostros indígenas, que la expedición francesa empleó la fotografía métrica, aplicando el método Bertillon de retrato frontal y de perfil, para justificar diferencias raciales y la “fisonomía de traidor”¹⁵. Fue en esos cuerpos que se usó la

¹⁵ Se trata de un término utilizado en el trabajo de la antropóloga Gabriela Zamorano, denominado *Fisonomía de Traidor: fotografía y la racialización de los indígenas bolivianos por la expedición Créqui*

fotografía como medio de clasificación y construcción de lo indígena estableciendo imaginarios visuales con vigencia hasta nuestros días, que abre posibilidades de pensar no solo en los clichés de las imágenes, sino también en los clichés de la mirada.

Asimismo, tanto entre el borrón y la exposición de la diferencia del otro u otra por “tipos” antropométricos y categorías raciales, existe un mismo patrón de violencia sobre los cuerpos y poblaciones indígenas que, por un lado, refuerza el pensamiento de inexistencia de la otredad y por otro la idea de “inferioridad”, “animalidad” y “primitivismo” a partir de sus caracterizaciones. Pero estas formas dicotómicas de operar continúan vigentes en el ahora, a pesar de los intentos por desmontar los modos de ver hegemónicos. Para empezar, la relación fotógrafa/o y fotografiada/o no ha sido, ni es, una relación de iguales, sino basadas en asimetrías a partir del mismo privilegio de “disparar” y retratar al otro racializado y de decidir cómo hacerlo. “Cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos” (Sontag 2006, 20).

De la misma manera, la aparición y registro de las mujeres en las imágenes sobre revueltas, no necesariamente responde a un interés informante que intenta dar cuenta de la considerable participación de mujeres indígenas, por ejemplo, en las movilizaciones de Ecuador y en Bolivia, o que las y los fotógrafos tienen en este tiempo una mirada más “inclusiva” o contrahegemónica, sino a una complejidad de múltiples posicionamientos y motivos individuales, políticos, colectivos, de trabajo, comunicacionales, etc. Por ejemplo, en un pauteo realizado a los archivos fotográficos de la fotoperiodista argentina Natacha Pisarenko y del fotoperiodista venezolano Marco Antonio Bello, sobre la crisis política y social boliviana del 2019, se contabiliza alrededor de cuarenta y ocho apariciones de mujeres en las imágenes (pertenecientes a los conflictos en La Paz y Cochabamba), frente a veintitrés apariciones de hombres, entre manifestantes y fuerzas armadas. En ambos archivos, son mayoritarias las imágenes de mujeres de pollera, ninguna/o se adscribe a alguna militancia política y ambos reportan sus fotografías para agencias de noticias internacionales.

Respecto a la imagen de la mujer boliviana que carga la bandera nacional y que aparece sola, recorro a la información brindada por la fotoperiodista Pisarenko, quien

Montfort (1903) en el que se analiza las imágenes de los prisioneros de Mohoza, a quienes, a partir del método Bertillon, la composición y el texto, “lo retratos pretenden mostrar rostros aymaras pero el pie de foto nota que son de Mohoza, orientando así al espectador a asociar estos rostros con el argumento público de una “fisonomía de traidor” de la raza aymara, el cual Chervin cita en su sesión antropométrica”. (653).

registró a la mujer de pollera cerca de la Plaza San Francisco, en una de las avenidas de ocupamiento y manifestación principal. (Pisarenko 2020, entrevista personal; ver anexo):

Nosotros estábamos en el medio, entre la policía y los manifestantes. La mujer está directamente en la línea de fuego de la policía que está tirando gases (..) La compañera no está sola. Cuando los manifestantes avanzaban, la policía tiraba gases y todos retrocedían. Volvían a avanzar y ella no retrocedió, se quedó un poco más (...) fue la única que no retrocedió, ella se quedó ahí mostrando la bandera sin protección alguna. Eso me llamó mucho la atención, la fortaleza y el estado físico de la mujer boliviana. Como bajaban corriendo de El Alto. Yo casi me muero y ellas tenían un aguante impresionante.

El rostro visible en las luchas sociales en Latinoamérica, ha sido fundamentalmente masculino, incluso dentro de los movimientos indígenas, y no necesariamente por ausencia de las mujeres sino porque al interior de las luchas colectivas y mixtas priman visiones patriarcales y modos de relacionarse desiguales. Respecto a las asimetrías de género en las comunidades, las feministas comunitarias han cuestionado el machismo indígena y la noción *chacha-warmi* andino que promueve la dualidad hombre mujer, pero desde “una complementariedad jerárquica que reproduce las relaciones de género (..). La autoridad asumida en *chacha-warmi* significaba que los *chachas*, los hermanos hombres opinaban y decidían por la comunidad, mientras las *warmis*, las hermanas mujeres, también autoridades, se encargaban de acompañarlos, preparar la comida y cuidarlos en el cansancio sin acceder realmente al espacio de decisiones y menos al debate” (Guzmán 2015, párr. 2).

A partir de ello, no es un hecho menor que sean mujeres indígenas las que lideren las luchas y, por lo tanto, devengan en imágenes frente a la ausencia de estas en la memoria visual histórica. Desde el tiempo de la primera marcha indígena en 1990, tanto en Ecuador como en Bolivia, a este momento, es posible estar frente a un giro visual y de género que visibiliza a las mujeres como cuerpo actuante, pero sobre todo a las mujeres campesinas, indígenas y/o de sectores populares que son parte de las insurrecciones colectivas. Sin embargo, el ojo que las retrata, mayoritariamente desde el ojo externo a la realidad de estas mujeres, lo hace recurriendo a parámetros que terminan centrando seccionando e individualizando las imágenes y cuerpos.

Las tres imágenes emblemáticas de las luchas en Ecuador, Bolivia y Haití, coinciden en la soledad en que aparecen las mujeres. Eso abre interrogantes respecto a por qué la imagen de una mujer sola se vuelve viral en un contexto de movilización masiva. Asimismo ¿cuál es el ojo que legitima ese tipo de representación individual-heroica?

Las tres mujeres aparecen rodeadas de gas lacrimógeno y fuego, en gesto desafiante o de grito, lo que las asemeja con los posters y carteles de películas de superhéroes que son ilustrados en medio de humareda o desastre, por ejemplo, *Bloodshot* (2000), *Captain Marvel* (2019), *Batman Mask of the Phantasm* (1993) y la película *300* (2006). Esta manera de construir narrativas mediante la figura individual de un héroe, es algo propio de las sociedades occidentales, que intentan concretar las virtudes, experiencias, existencia e identidad colectiva en un ser único. Sin embargo, no es solo la mirada de la o el fotógrafo la que responde a los modos de ver eurocentrados y busca la heroización de los actores sociales en procesos de crisis sociales, sino también quienes consumen esas imágenes con interés de encontrar referencias legendarias y vínculos más bien populares.

Por otra parte, los personajes heroicos se construyen sobre una idea masculina, ya que “el concepto tradicional del héroe es excluyente y no concibe a las heroínas. El heroísmo, en las definiciones de textos de historia, novelas y discursos, es por fuerza masculino”. (Monsiváis 2000, 82). Por lo que el ojo que las retrata de alguna forma intenta calzarlas en arquetipos del guerrero con coraje y valiente, lo que no significa que las mujeres indígenas no sean audaces o aguerridas, sino que ellas están construyendo sus propios arquetipos por fuera de los esencialismos e individualismos convenientes para los discursos neoliberales.

Generalmente la mirada seccionadora, en las movilizaciones de mujeres y movimientos indígenas, fotografían personas particulares de lucha desde un rol exterior informante, movidos por la comodidad, facilidad técnica e influencia limitante de la fotografía de retrato. Desde ahí, construyen una narrativa visual que deja fuera de foco más de un rostro y cuerpo que terminan siendo no mostrados, frente a otros que sí. De manera contrapuesta, los feminismos urbanos han aprendido a relacionarse y articularse con los movimientos, y en particular con las mujeres indígenas, no como un ente individual ni uniforme sino como un cuerpo colectivo con agencia y potencia.

3.1 El desafiante gesto de Sublevación de las mujeres

En el contexto de toma política callejera, se puede encontrar una diversidad de actoras mujeres que destellan rebeldías por sus reivindicaciones a través de diversas formas de lucha que apuntan a la transformación social. Una en particular son las marchas de protesta que llevan adelante los movimientos de resistencia feminista de contextos más urbanos, los movimientos indígenas y campesinos en el que participan mujeres y los movimientos de trabajadoras y obreras. Si bien entre estos movimientos existen luchas comunes y una agenda compartida en defensa de la vida, los derechos, el territorio y la dignidad de las mujeres, también hay diferencias relacionadas con el lugar de enunciación, el rol del compañero hombre y las vivencias y experiencias que atraviesan más allá del género.

La fuerza irruptiva de las mujeres en las calles trae la agitación, el dolor y la furia ante siglos de indiferencia de la población y las instituciones estatales. Las acciones de protesta son la manifestación de una realidad de injusticias y vía posible de rebelión que se deja ver, escuchar y sentir. Cuerpos que mediante movimientos, expresiones y gestos traen en su memoria larga, una historia de vejámenes que emanan de sus cuerpos para sublevarse e interpelar. Es sobre el gesto desafiante de la mujer de pollera que se rebela contra las fuerzas del orden del que me ocuparé en este apartado. En ese sentido, dos imágenes de mujeres me permitirán hablar de ello, una corresponde al momento de crisis política y social boliviana ocurrida el 2019 y otra a la guerra del agua el año 2000.



Montaje 11. Mujeres en gesto desafiante contra la violencia policial. A la izquierda, imagen Natacha Pisarenko, 2019; a la derecha, imagen Fundación Abril, 2013.

La imagen de la izquierda corresponde al 12 de noviembre en la ciudad de La Paz, día en que Jeanine Añez toma el poder como nueva presidenta de Bolivia. Desde un análisis pre-iconográfico de la imagen, observamos una mujer que tiene puesta una blusa manga larga de color azul eléctrico y que a su vez carga en la espalda una manta y un *awayo* que la identifica como mujer de pollera aymara de los andes de La Paz. Su brazo derecho se encuentra levantado en una dirección de 90 grados. De este, nace un puño que se eleva a la altura de su rostro y con el que increpa a un policía que se encuentra frente a ella.

El gesto del puño levantando está acompañado por la expresión facial en llanto, su mirada y ceño fruncido denota que este es un gesto de llanto desde la rabia y la furia. Su boca abierta está en acción, de ella salen palabras. De acuerdo a información de la fotoperiodista que capturó la imagen Natacha Pisarenko, la mujer que le grita al policía le dice que respete a los pueblos indígenas de Bolivia. El hombre pertenece a la policía de la Unidad Táctica de Operaciones Policiales (UTOP), organismo encargado de realizar instrucciones de control antidisturbios, antiterroristas y antidelictivas.

El policía lleva un uniforme camuflado negro, un casco de protección, un chaleco antibalas y alguna arma que no se distingue fácilmente. Su mano derecha está pegada a su pecho y con la mano izquierda parece sostener una pequeña Wiphala. Por su cuerpo erguido y mirada rígida, parece no tener miedo. En el medio del policía y la mujer, aparece otro hombre que viste un sombrero negro de visera antisol, una chompa roja y un chaleco color crema. Este intenta alejar a la mujer.

Transitando hacia el año 2000, se encuentra una situación e imagen parecida a la anteriormente analizada. Se trata de otro encuentro entre una mujer de pollera cochabambina y un policía verde olivo. El contexto de la imagen muestra una calle sin tránsito vehicular en el que se observan piedras que habrían sido arrojadas por las/os protestantes resultado del enfrentamiento entre la policía y manifestantes que encabezaban las movilizaciones populares contra la privatización del agua.

La mujer cochabambina está enfrentando a la “autoridad” policial que por las características se identifica como una persona joven. En la imagen también aparecen otros policías y militares que se encontrarían amotinados dispuestos a reaccionar ante los manifestantes. El brazo y puño levantado de la mujer parecen intimidar al policía, quien con la cabeza cabizbaja y de costado, se mueve saliendo del encuadre.

Ambas imágenes se entrelazan con un video que circuló el 2019 durante las protestas en Bolivia, en el que una mujer quechua reniega contra un soldado que, se

presume, sería su hijo. Ella le interpela en su idioma diciéndole “¿para eso te he parido?” La persona que filma el video ordena al soldado “hazle calmar”. Finalmente, el soldado intentando sosegar a la mujer, le dice “anda a la casa”. (RLN24 noticia 2019, 0:00). Nuevamente es la figura de la madre la que aparece en el centro de estas imágenes. A partir de ello, la interpelación de las mujeres hacia las fuerzas del orden en las imágenes del montaje, podría pensarse como un encuentro entre madres e hijos. Estos últimos siendo cuestionados por sus actos de violencia contra el pueblo. La indiferencia de los militares y policías con las mujeres, mostraría también una condescendencia patriarcal hacia la madre como sujeto.

Sin embargo, no por ello se debe negar la violencia y uso de la fuerza masculina a la que recurre la policía con las mujeres, niños/as y ancianas/os atravesados por una identidad racial. Al respecto, es posible ver que los policías de la imagen presentan algunos rasgos característicos asociados al mundo aymara y/o quechua, similares a las de las mujeres, y que en ellas podrían verse reflejados. Pero en la lógica policial y militarista, poco interesa saber a quién se reprime o cómo.

Es esa figura represiva, masculina, militar, policial y que carga armas como símbolos fálicos de dominación lo que las mujeres de pollera desafían. El miedo, amenaza, intimidación y violencia que ejecutan, se paralizan en las imágenes con los gestos de sublevación de las mujeres, cuyos cuerpos no son cuerpos “dóciles” ni “obedientes” sino combatientes y con “autoridad” por sobre la “autoridad”.

Las emociones de las mujeres de pollera que aparecen en las imágenes, desde la indignación y rabia organizada, se levantan. Ambas sublevaciones tienen una fuerza que se expresa precisamente en los gestos de las mujeres. La confrontación de ellas contra la fuerza policial es frontal y desde la autodefensa. Una forma legítima de defensa que se despliega frente al odio, las muertes, y el contexto de violencia extendida en cuidado de su comunidad. Sus gestos vienen desde el hartazgo. El puño es el gesto común entre ambas, sus puños quieren poner un freno a la violencia sistemática que cometen la fuerza policial y militar contra los pueblos indígenas. El puño es la pérdida del miedo y del imaginario construido por instituciones como las Fuerzas Armadas y la policía.

Conclusiones

La investigación referida al análisis de imágenes de mujeres surgidas en el contexto boliviano de crisis y desestabilización política se centró en las faltas y vacíos de indagación visual sobre un acontecimiento que tiene a las mujeres en el centro de las luchas. Este trabajo buscó seguir los principios del montaje como propuesta estético-política estudiada por Georges Didi-Huberman (1953) a partir de Aby Warburg (1866) y Walter Benjamín (1892), para abordar y anudar lo ocurrido durante la crisis política en Bolivia, desde las mujeres y sus imágenes, con otros acontecimientos e imágenes del pasado, ocasionando movimientos y fragmentaciones a la historia progresiva y lineal.

De la “incorporación” de las mujeres y poblaciones indígenas en las *cartes de visite* y tarjetas postales (para consumo de los sectores burgueses o en ascenso), se pasa a la “incorporación” de estas en los proyectos de Estado-nación. Como ocurrió en la etapa de la revolución del 52 y posteriormente en los levantamientos de inicio de siglo XXI y el proceso de construcción de Estado Plurinacional. En la mayoría de los casos, se trata de imágenes que no son autorretratos o imágenes propias de sí mismas, sino producidas por la mirada externa u ajena. Es el otro, fotógrafo generalmente hombre, condicionado por los regímenes visuales de la época y los usos, que ha pretendido y continúa teniendo pretensiones de “representar a la otra” histórica y visualmente a favor de unos órdenes de poder.

Por un lado, las imágenes de la violencia sobre el cuerpo y emblema simbólico Wiphala no trataron de analizarse como imágenes de representación de la quema, agresión o tortura del cuerpo mismo, tampoco desde interpretaciones que las encierren como imágenes de verdades unívocas, sometidas (profanadas, golpeadas, exterminadas) o nunca antes acontecidas. Por el contrario, se trató de primero analizar las imágenes no como novedad, sino como repetición, no solitarias sino agrupadas por montaje, no para buscar interpretaciones definitivas, sino para complejizar esta cuestión y acercarnos a pensar, identificar, analizar los gestos que superviven, tanto en las formas y técnicas antiguas a las que el agresor acude para violentar, como en los gestos comunes de los cuerpos violentados.

De la misma manera, en el apartado en el que se abordó el análisis de la imagen de Jeanine Añez junto a la Biblia, vinculado al uso de la religión como instrumento político y luego al uso de la figura de la mujer para la construcción de las naciones, se

identificó la existencia de un *pathos* religioso movido por los sentimientos y creencias cristianas, que en este trabajo ha viajado desde la lámina de Guamán Poma de Ayala, hasta la imagen de Jeanine Añez y de los presidentes tanto de la línea conservadora como de los progresismos latinoamericanos. Se trata de movimientos, formas expresivas, gestos (*pathosformel*) que perviven en el tiempo (*Nachleben*), en palabras de Aby Warburg, del pasado al presente, mediante las imágenes que terminan funcionando como vehículos de esa transmisión.

El gesto se mantiene y los sentidos cambian, o a veces no. De eso se trató precisamente: “de comprender lo que quiere decir lo primitivo en la actualidad misma de su expresión motriz” (Didi-Huberman 2009, 202). Del gesto que yace del encuentro dibujado por Guamán Poma “Atagualpa en la ciudad de Caxamarca”, al gesto de Silvia Lazarte sosteniendo el libro “Enciclopedia histórica documental del proceso constituyente boliviano”, hay un gesto que persiste, sin embargo, los significados son diferentes. Uno marca el ingreso de la religión y escritura a América, mientras que la otra imagen sella la aparente conclusión de ese tiempo, o apertura a la interpelación de las hegemonías religiosas, identitarias, corporales y escriturales. En ese libro que Silvia Lazarte eleva, las y los históricamente marginados por la ley han escrito su lucha y sueños haciendo uso de esa escritura traída para rebelarse.

De Silvia Lazarte a Jeanine Añez ocurre lo mismo. El gesto es común, pero la enunciación distinta, principalmente a partir del proyecto político que cada una se adjudica. Incluso, de la imagen de Guamán Poma a la imagen de los presidentes y Jeanine Añez, los sentidos no son del todo semejantes, ya que en este último caso se trata de una mujer que rememora el retorno al pasado y tiempo religioso en el que su mestizaje y cuerpo de mujer enarbolando la Biblia resulta contradictorio. Es esa misma figura de mujer mestiza que en el tiempo de la crisis política boliviana fue útil para la iniciativa de reconstrucción del proyecto nacional que la prefiguró como “salvadora”, “dialogadora” y otorgadora de protección, seguridad y estabilidad a la nación.

Por otra parte, en el proceso de construcción de imágenes de mujeres, principalmente en momentos de protestas sociales en Bolivia, se ha identificado la repetición de unos modos de “representarla” ligada a la idea de dolor y sufrimiento. Esto ha sido apreciado principalmente en el análisis de las imágenes de mujeres en los duelos funerarios de sus hijos y/o familiares. Sin embargo, este trabajo ha tratado de desmontar

aquellos clichés de las mujeres que lloran como “víctimas”, para pasar a verlas como imágenes potencia, es decir, imágenes de mujeres que no buscan tener poder sobre los demás, que expresan el sentir comunitario como signo de fuerza, que cierran los ojos mirando hacia adentro de ellas o a sus muertos. Mujeres sin armamento que tienen el propio cuerpo para sublevarse y mujeres evocadoras del *ajayu* de sus hijos para movilizarse.

Es justamente eso lo que provoca el montaje: ver a las imágenes de mujeres de otra manera y más allá de la evidencia de hechos de muerte, dolor o documentación. Se trata de “hacerlas entrechocar, responderse, interpretarse, profetizarse unas a otras” (Benjamín 2017,125). De performar, renunciar o rebelarse a las intenciones con las que se crearon.

Por otro lado, cada uno de los archivos visuales (casi desechados), utilizados en este trabajo, fueron recuperados del fuego de la desaparición, en un intento de no olvidarlos y ponerlos nuevamente en circulación y movimiento, con el fin de que sigan resistiendo y contribuyendo a la elaboración de análisis más complejos sobre los acontecimientos, a la fractura de la historia como continuum, de la misma forma a la apertura de preguntas que ayuden a comprender y/o plantear soluciones frente a la violencia sobre el cuerpo como hecho histórico y repetitivo, a la profanación de los símbolos indígenas frente a la enarbolación de los símbolos hegemónicos y a las tradicionales formas de construcción de imágenes desde el interés representacional.

Finalmente, frente a la inundación de imágenes y la banalización que “no es efecto ni procede de la técnica sino de la propia mirada” (Didi-Huberman 2018, parr. 4), quedan, en tanto, desafíos de dar un vuelco a las implicaciones de la mirada y aprender a mirar más allá de las obviedades. En ese sentido, se trata de cuestionar lo que se está viendo, cómo se está viendo y qué se deja de ver, interrogantes que pueden conducir a pensar incluso en las narrativas visuales que se dejan por fuera de todo lo oficial.

De esa manera y con el interés de traer al cierre de este trabajo el acontecer otro y las imágenes veladas y excluidas de mujeres de voces complejas, que a través del dialogo pensaron una salida a la polarización política y social boliviana por fuera de las palestras gubernamentales, es imprescindible recuperar en esta reflexión los “Parlamentos de Mujeres” surgidos en las ciudades de La Paz, Cochabamba, Santa Cruz y Sucre, frente a un contexto de violencia policial y militarización. Fueron estos parlamentos los que se convirtieron en escenarios de debate y escucha en búsqueda de la generación de propuestas ante la polarización y desde la resistencia política feminista. Una vía de escape

a la homogeneidad discursiva y corporal, una fisura a los límites entre lo privado (doméstico) y lo público (político) y sobre una otra construcción de la imagen sin intereses de representación, imposición o fijación.

En ese marco y considerando que el análisis de las imágenes de mujeres bolivianas en contextos de conflicto social no empieza ni termina con este trabajo, se propone mirar políticamente con los ojos, el cuerpo, los sentires y el lenguaje. Mirar recurriendo a la definición de Mieke Bal (2016, 31) como acto profundamente “impuro” debido a su relación y anclaje con la totalidad del cuerpo. Mirar como un hecho contaminado y no delimitado a un solo órgano (la mirada) sino a todos los sentidos (tacto, gusto, olfato, etc.). Mirar desde ahí, desde la mirada cargada de afectos, escuchándolas, sintiéndolas, viéndolas modular gestualizar y comprendiendo que todo ello tiene grados de visualidad en un sentido amplio.



Montaje 12. Mujeres del oriente boliviano en el Parlamento de Mujeres. A la izquierda, al centro y a la derecha, imagen Sandra Concepción Velasco, 2019.

Por ello, la mirada se dirige hacia adentro de los Parlamentos de mujeres, la otra política paralela a la crisis, con el fin de recuperar y develar tres imágenes esperanzadoras de tres mujeres del oriente boliviano, específicamente del departamento de Santa Cruz, que pertenecen al pueblo guaraní, chiquitano y ayoreo. Se trata de mujeres que no figuraron en las movilizaciones ampliamente masculinistas y nacionalistas de dicha ciudad, porque mantienen una política autónoma, desobediente y por fuera de las pugnas de poder, al centrarse en demandas colectivas, como la defensa de la vida, el agua, la autonomía indígena, el bosque y el territorio grande. Pero también en luchas que atraviesan el propio cuerpo, como, la violencia, comercio sexual, estigma, “trabajo sexual” y proxenetismo.

Son imágenes de mujeres despojadas de los símbolos y banderas nacionales que escapan a las “representaciones de folclorización” de lo indígena, discutiendo, pensando y generando otros puntos de vista dentro de los espacios feministas. Mujeres que lo único que sostienen en la mano, es su propia palabra. Mujeres cuyas corporalidades y luchas no han sido prioridad para ningún gobierno, sino por el contrario estos se han convertido en los principales autores del despojo, persecución y represión. Mujeres indígenas, las otras entre las otras, cuyas imágenes aparecen esporádicamente en la historia visual boliviana y que traen no solo ese otro rostro invisible, sino además los temas no agendados y problemáticas que no se pueden separar de la coyuntura política.

Por otra parte, es posible también pensar en la mirada interna. Una otra mirada, hacia sí mismas. Por ello, con la siguiente imagen del Parlamento de mujeres de La Paz, momentáneamente se concluye este trabajo, como desafío y propuesta de seguir pensando con y desde las imágenes que no se dejan mirar. Imágenes de mujeres que miran hacia el frente en gesto de rebeldía ante el ojo patriarcal que quiere retratarla, representarla y convertirla en el objeto de las miradas.



Figura 11. Mujeres de La Paz en el Parlamento de Mujeres, 2019. Imagen Mujeres Creando.

Obras citadas

- Alamán, Lucas. 1849. *Historia de Méjico, desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*. Primera parte, tomo 1. México: Imprenta de J. M. Lara. https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=184&posicion=409&presentacion=pagina®istrardownload=0
- Alejo, Guido. 2019. “La masacre de Senkata: consideraciones sobre la legitimación estatal de la represión. *Guido Alejo*. 24 de noviembre. <https://guidoalejo.wordpress.com/2019/11/24/la-masacre-de-senkata-consideraciones-sobre-la-legitimacion-estatal-de-la-represion/>
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la reflexión del nacionalismo*. México: Cultura Libre. http://polsocytrabiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/152/2014/03/Anderson_benedict-_comunidades_imaginadas2.pdf
- Ari, Marina. 2003. *Bartolina Sisa: la generala aymara y la equidad de género*. Chuquiago, Qollasuyo: Editorial Amuyañataki.
- . 2017. “Las mujeres en la rebelión Sisa-katarista 1781-1782”. *Pukara* 11 (128): 1-16. <http://prensaindigena.org/web/pdf/Pukara-128.pdf>
- Arriaza T., Bernardo, Marvin J. Allison, Vivien Standen, Guillermo Focacci y Juan Chacama. 1986. “Peinados precolombinos en momias de Arica”. *Chungara Revista de antropología chilena* 16/17: 353-375. <https://www.jstor.org/stable/27801893?seq=1>
- Austin, Jhon. 1982. *Como hacer cosas con palabras*. España: Paidós. <https://filosofiaum.files.wordpress.com/2017/04/325048040-austin-john-como-hacer-cosas-con-palabras.pdf>
- Barthes, Roland. 1995. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Banerjee, Ishita. 2009. “Continentes y colonialismos: perspectivas sobre género y nación”. *Procesos: revista ecuatoriana de historia* 1 (30): 125-139. <http://hdl.handle.net/10644/2108>
- bell, hooks. 2004. “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”. En *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños.

- BBC News Mundo. 2019. “Protestas en Haití: cómo las manifestaciones contra el gobierno acabaron en una violenta crisis en el país más pobre de Occidente”. *BBC News Mundo*. 15 de febrero. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47234523>
- BO. 2009. *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*. Gaceta Oficial, 7 de febrero.
- . 2012. *Ley Contra el Acoso y Violencia Política Hacia las Mujeres*. Gaceta Oficial, 28 de mayo. <https://www.ilo.org/dyn/natlex/docs/ELECTRONIC/90299/104007/F226460565/BOL90299.pdf>
- Burucúa, José. 2001. “Después del holocausto, ¿qué?”. *Ramona* (24): 3-15. http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH41b7/b0acc426.dir/r24_04nota.pdf
- Cabnal, Lorena. 2010. “Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala.” En: Lorena Cabnal (ed.) *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Madrid: ACSUR – Las Segovias.
- Caillavet, Chantal. 2000. *Etnias del Norte. Etnohistoria e historia de Ecuador*. Quito: Abya Yala. https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1243&context=abya_yala
- CNN en Español. 2019. “Jeanine Áñez entra con la Biblia al palacio presidencial en Bolivia”. <https://www.youtube.com/watch?v=3POyhLPXs9s&t=33s>
- CNN en Español. 2020. “cristianismo y poder: las similitudes entre Áñez, Bolsonaro y Trump”. <https://cnnespanol.cnn.com/video/estados-unidos-bolsonaro-trump-anez-cristianismo-biblia-poder-en-dialogo-longobardi-cnnee/>
- Comisión de la verdad y reconciliación Perú. 2003. *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Segunda parte*, tomo 8. Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación. <http://www.acuedi.org/ddata/115.pdf>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. 2019. “CIDH presenta sus observaciones preliminares tras su visita a Bolivia, y urge una investigación internacional para las graves violaciones de derechos humanos ocurridas en el

- marco del proceso electoral desde octubre de 2019”. *OEA*.
<https://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2019/321.asp>
- Chicago Tribune. 2015. “En Colombia, el clero también tiene cara de mujer”. *Chicago Tribune*. 30 de marzo. <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8438918-en-colombia-el-clero-tambien-tiene-cara-de-mujer-story.html>
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. “El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas”. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP. 19-80.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3111761/mod_resource/content/1/Escribir-en-El-Aire-Antonio-Cornejo-Polar.pdf
- Curiel, Ochy. 2014. “Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos”. Ponencia presentada en La Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- De la Peña, Guillermo. 2007. “La Patria visualizada”. *Desacatos* 25: 233-237
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2007000300012
- DMéxicoParaTodos. 2010. “Discutamos México. Restaurando la República; Construyendo la Nación (2 de 6)”. <https://www.youtube.com/watch?v=aY4YB-kpMHY>
- Diario Uno. “Difunden un supuesto video porno de Jeanine Añez, la autoproclamada presidenta de Bolivia”. *Diario Uno*. 21 de noviembre de 2019.
https://www.diariouno.com.ar/mundo/difunden-supuesto-video-porno-jeanine-anez-autoproclamada-presidenta-bolivia-11212019_ryKstEE2H
- Didi-Huberman, Georges. 2008. “El gesto fantasma”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* 4: 280-291.
<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/acto/id/29>
- . 2011. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A
- . 2012. *La imagen arde*. México: Serie Ve.
- . 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- . 2016. *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires: Capital intelectual.
<https://es.scribd.com/document/470898927/Georges-Didi-Huberman-Que-Emocion>
- . 2017. “Las imágenes no son sólo cosas para representar”. *Página 12*. 19 de junio.
<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>

- . 2018. *Sublevaciones*. México: Editorial RM.
https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_064_sublevaciones.pdf
- . 2018. “El aire se levanta. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. *Revista Código*. 2 de marzo. <https://revistacodigo.com/entrevista-didi-huberman-sublevaciones/>
- Efecto Cocuyo. 2019. “Retrato de hombre con crucifijo”. *Efecto Cocuyo*. 13 de abril. <https://efectococuyo.com/opinion/retrato-de-hombre-con-crucifijo/>
- El Canal. 2019. “Bolivia Quemán la Wiphala en Cochabamba”. <https://www.youtube.com/watch?v=cLU-NNJ3fqI&t=4s>
- El Comercio. 2015. “Lea los discursos textuales del papa Francisco y Rafael Correa”. *El Comercio*. 5 de Julio. <https://www.elcomercio.com/actualidad/discursos-rafaelcorrea-papafrancisco-visitapapal-bienvenida.html>
- El País. 2019. “800 asesinatos, 800 razones”. *El País*. 5 de noviembre. https://elpais.com/elpais/2019/10/29/migrados/1572368189_343900.html
- El País. 2019. “El Ejército obliga a Evo Morales a renunciar como presidente de Bolivia”. *El País*. 11 de noviembre. https://elpais.com/internacional/2019/11/10/actualidad/1573386514_263233.html
- El Potosí. 2019. “Alcaldesa fue agredida tras ser acusada de promover violencia”. *El Potosí*. 7 de noviembre. https://elpotosi.net/nacional/20191107_alcaldesa-fue-agredida-tras-ser-acusada-de-promover-violencia.html
- Huanacuni, Fernando. 2020. “Bartolina Sisa Vargas ¡Por la libertad de mi tierra!”. *Erbol*. 30 de noviembre. <https://erbol.com.bo/opinion/bartolina-sisa-vargas->
- Escribá-Maroto, Almudena. 2016. “Subalternidad y prácticas Feministas en América Latina: 47ª Sesión De La Comisión Sobre Población Y Desarrollo”. *Revista Internacional De Comunicación Y Desarrollo* 1 (4): 61-73 <https://doi.org/10.15304/ricd.1.4.3301>.
- Federici, Silvia. 2019. *Calibán y la Bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Bolivia: La Libre/Mujeres, territorios y resistencias/Excepción/Tinta Limón/Traficantes de sueños.

- Ferreira de Almeida, Maria Candida. 2009. "América: de línea de frontera a líneas de figura, de poesía, de memoria". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*. 1 (1): 43-60. Doi:10.6092/issn.2036-0967/1417.
- Franco, Limber. 2015. *Breve historia real de la Wiphala ilustrada*. Kollasuyo Marka: Limber Franco.
- Gisbert, Teresa. 1994. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz. Fundación BHN|GISBERT Y CIA.
- González, Beatriz. 2014. "Las tarjetas de visita: racialidad y disciplinamiento de ciudadanías blanqueadas en la pardocracia venezolana postindependentista". En *La Nación Expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. 123-151. <https://editorial.urosario.edu.co/pageflip/accesoabierto/la-nacion-expuesta.pdf>
- Gutiérrez, Raquel. 2008. *Los ritmos del Pachakuti: movilización y levantamiento indígena-popular en Bolivia (2000-2005)*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gruzinski, Serge. 1990. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guzman, Adriana. 2015. "Un otro tiempo para el chacha warmi". *La Época*. 8 de Julio. <https://www.la-epoca.com.bo/2015/07/08/un-otro-tiempo-para-el-chacha-warmi/>
- . 2015. "La violencia contra las mujeres es estructural". *La Época*. 27 de octubre. <https://www.la-epoca.com.bo/2015/10/27/la-violencia-contra-las-mujeres-es-estructural/>
- Infobae. 2019. "Nuevos disturbios y enfrentamientos en La Paz y El Alto dejan al menos 20 heridos". *Infobae*. 11 de noviembre. <https://www.infobae.com/america/america-latina/2019/11/11/nuevos-disturbios-y-enfrentamientos-en-la-paz-y-el-alto-dejan-al-menos-20-heridos/>
- . 2012. "Hugo Chávez, del socialismo al cristianismo". *Infobae*. 8 de mayo. <https://www.infobae.com/2012/05/08/1049970-hugo-chavez-del-socialismo-al-cristianismo/>
- . 2019. "Bolivia: motín de policías en Santa Cruz, Sucre, Tarija y Cochabamba en rechazo al gobierno de Evo Morales". *Infobae*. 8 de noviembre. <https://www.infobae.com/america/america-latina/2019/11/08/vitoreados-por-civiles-policias-se-amoto-naron-en-un-cuartel-de-cochabamba-bolivia/>

- Kingman, Eduardo. 2006. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO- Ecuador/FONSAL-Universitat Rovira i Virgili.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/46320.pdf>
- La Diaria Política. 2011. “Pan comido”. *La Diaria Política*. 4 de noviembre.
<https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2011/11/pan-comido/>
- Laso Chenut, Francois Xavier. 2015. “La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927”. Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador.
<http://hdl.handle.net/10469/8627>
- Larson, Brooke. 2002. *Indígenas, elite y Estado en la formación de las repúblicas andinas 1850-1910*. Lima: IEP/Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lerner, Gerda. 1985. *La creación del Patriarcado*. Barcelona: Critica SA.
- Los ojos de Hipatía. 2018. “El MuVIM recuerda a las mujeres rapadas de la dictadura franquista”. *Los ojos de Hipatía*. 24 de enero.
<https://lojosdehipatia.com.es/exposiciones/el-muvim-recuerda-a-las-mujeres-rapadas-de-la-dictadura-franquista/>
- Los Tiempos. 2019. “Ante posible fraude, ocho departamentos acatan paro indefinido en defensa del voto”. *Los Tiempos*. 23 de octubre.
<https://www.lostiempos.com/actualidad/pais/20191023/posible-fraude-ocho-departamentos-acatan-paro-indefinido-defensa-del-voto>
- Lugones, María 2008. “Colonialidad y género”. *Tábula rasa*. 9: 75-101.
- Luque, Arturo, Carlos Poveda y Juan Hernández. 2020. “Análisis del levantamiento indígena de 2019 en Ecuador: Entre la respuesta legal y el Lawfare”. *Nullius: Revista de pensamiento crítico en el ámbito del Derecho* 1 (1). 18-45.
<https://revistas.utm.edu.ec/index.php/revistanillius/article/view/2334>
- Macusaya, Carlos. 2020. *En Bolivia no hay racismo, indios de mierda. Apuntes sobre un problema negado*. Bolivia: JICHHA/Nina Katari.
- Mendieta, Pilar. 2015. “Mujeres en rebelión Una mirada desde el diario de Francisco Tadeo Diez de Medina (1781)”. *Investigaciones Sociales* 9(15): 355 - 370.
 doi: <https://doi.org/10.15381/is.v9i15.7002>
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

- Monsiváis, Carlos. 2000. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moreno, Segundo. 2007. *Sublevaciones indígenas en la audiencia de Quito: desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*. Quito: UASB/Corporación editora nacional. Edición para eLibro.
- Mulvey, Laura. 1975. "Placer visual y cine narrativo". En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Editado por Brian Wallis. Madrid: Akal.
https://www.academia.edu/8669274/Placer_visual_y_cine_narrativo_Laura_Mulvey
- Noticias Bolivisión. 2019. "Quemaron en la alcaldía de Vinto".
<https://www.youtube.com/watch?v=6XHko456HPk>
- Opinión. 2014. "Víctor Hugo Daza, el último suspiro que puso fin a la Guerra". *Opinión*. 8 de abril. <https://www.opinion.com.bo/articulo/guerra-del-agua/victor-hugo-daza-ultimo-suspiro-puso-fin-guerra/20140408001200485225.html>
- . 2011. "Tramitan proceso contra autores de discriminación a una estudiante de UMSS". *Opinión*. 24 de febrero. <https://www.opinion.com.bo/articulo/cochabamba/tramitan-proceso-autores-discriminacion-estudiante-umss/20110224144200385641.amp.html>
- Página 7. 2019. "El Alto desencantado con el MAS; se prevé una caída de votación hasta solo un 30%". *Página 7*. 1 de diciembre. <https://www.paginasiete.bo/ideas/2019/12/1/el-alto-desencantado-con-el-mas-se-preve-una-caida-de-votacion-hasta-solo-un-30-238861.html>
- . 2019. "¿Qué hace la Biblia en el Palacio de Gobierno?". *Página 7*. 6 de diciembre. <https://www.paginasiete.bo/opinion/rafael-puente/2019/12/6/que-hace-la-biblia-en-el-palacio-de-gobierno-239561.html>
- Página 12. "En Bolivia reprimen hasta a los muertos". *Página 12*. 21 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/232324-en-bolivia-reprimen-hasta-a-los-muertos>
- . 2019. "Sin quórum, Jeanine Añez se autoproclamó presidenta en La Paz". *Página 12*. 13 de noviembre. <https://www.pagina12.com.ar/230719-sin-quorum-jeanine-anez-se-autoproclamo-presidenta-en-la-paz>
- Portugal, Pedro y Carlos Macusaya. 2010. *El indianismo katarista. Una mirada crítica*. Bolivia: Fundación Friedrich Ebert (FES).

- Pérez, Moira. 2015. Traducción: “Quién está en la cima? (¿y por qué estamos abajo?) (¿y es ese realmente un lugar tan malo para estar?)”, de Kate Bornstein. *Revista Àrtemis*. 20: 187-192
<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/27060/14417>
- Pérez Vejo, Tomás. 2003. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. *Historia Mexicana* 53 (2): 275–311. <https://www.redalyc.org/pdf/600/60053202.pdf>
- Poole, Deborah 2000. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Portal de Noticias. 2019 “Pueblo boliviano marcha al grito de “ahora sí, guerra civil”.
<https://www.youtube.com/watch?v=oOGYe6ZaGTs>
- Feminismo Comunitario. 2010. “Pronunciamiento del Feminismo Comunitario latinoamericano en la Conferencia de los pueblos sobre Cambio Climático”. *BioDiversidad*.[http://www.biodiversidadla.org/Documentos/Pronunciamiento_d el_Feminismo_Comunitario_latinoamericano_en_la_Conferencia_de_los_pueblos_sobre_Cambio_Climatico](http://www.biodiversidadla.org/Documentos/Pronunciamiento_del_Feminismo_Comunitario_latinoamericano_en_la_Conferencia_de_los_pueblos_sobre_Cambio_Climatico)
- Radio Fides. 2019. “Queman la Alcaldía de Vinto, retienen a la alcaldesa y la acusan de promover enfrentamientos”. *Radio Fides*. 6 de noviembre.
<https://www.radiofides.com/es/2019/11/06/queman-la-alcaldia-de-vinto-retienen-a-la-alcaldesa-y-la-acusan-de-promover-enfrentamientos/>
- Radio Milenio. 2020. “Expulsan a las mujeres con pollera en las plazas de Bolivia // 2020 //”. https://www.youtube.com/watch?v=AtpqCgN_4_w
- . 2020. “Resistencia Cochala expulsa a Mujeres de Pollera de la plazuela de Cala Cala #Cochabamba”. <https://www.youtube.com/watch?v=9YxLiQweXw8>
- Rivera, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- . 2010. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota.
<https://alfarcolectivo.files.wordpress.com/2013/05/358089157-cusicanqui-violencias-re-encubiertas-en-bolivia-pdf.pdf>
- . 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- RLN24 noticia. 2019. “Bolivia. En una nueva jornada de protestas contra el golpe militar, un soldado encuentra a su madre en plena movilización”.
<https://www.facebook.com/RLN24S/videos/410705173142325>
- RT en Español. 2019. “Agentes bolivianos cortan de su distintivo la bandera indígena Wiphala”. <https://twitter.com/actualidadrt/status/1193902177368117249>
- Sanjinés, Javier. 2005. *El Espejismo del mestizaje*. La Paz: PIEB/IFEA.
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- Sontag, Susan. 2006. Sobre la fotografía. México: Alfaguara.
https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf
- Stuart Hall. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Traducido por Elías Sevilla Casas. London.
http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=31
- Torrez, Yuri, y Arce. C. 2014. *Construcción simbólica del Estado Plurinacional de Bolivia. Imaginarios políticos, discursivos, rituales y celebraciones*. Cochabamba: Fundación PIEB.
http://www.pieb.com.bo/2016/BPIEB/BPIEB_88_244_Simbolica.pdf
- The Chazz. 2019. “Policías Bolivianos cortan la Wiphala y posteriormente la queman”.
<https://www.youtube.com/watch?v=VPDoCKsdWOk>
- The New York Times. 2020. “Donald Trump buscaba posar para una fotografía y se desató el caos en un parque”.
<https://www.nytimes.com/es/2020/06/03/espanol/mundo/trump-foto-iglesia-protestas.html>
- Uk News. 2017. “Venezuela enviará la próxima semana propuesta para estabilizar mercado petrolero”. 15 de enero. <https://uk.news.yahoo.com/venezuela-enviar%C3%A1-la-pr%C3%B3xima-semana-propuesta-para-estabilizar-200849439--finance.html>
- Unitel Bolivia. 2019. “Activistas hicieron que la alcaldesa de Vinto renuncie”.
<https://www.youtube.com/watch?v=NoSHHWneJr4>
- Unitel Bolivia. 2019. “Jeanine Añez llega a Palacio de Gobierno junto a la biblia tras asumir la presidencia”. https://www.youtube.com/watch?v=5o8-UC_tDGU&t=50s
- Valtierra, Ana. 2014. “Plañideras. Las profesionales del llanto funerario”. *Revista Adiós* 17(106): 22-23. <http://www.revistaadios.es/fotos/revista/Adis106internet.pdf>

Vásquez, Cesar Augusto. 2018. "Teoría de la imagen de W. J. T. Mitchell". *Cuadernos De Filosofía Latinoamericana* 39(118): 195-112.
<https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/cfla/article/view/4861>

Viceministerio de Comunicación. "García Linera: "La Asamblea Constituyente es el momento insuperable en la construcción del nuevo horizonte". *Viceministerio de Comunicación*. 21 de agosto de 2012.
<https://comunicacion.gob.bo/?q=20120822/garc%C3%AD-linera-la-asamblea-constituyente-es-el-momento-insuperable-en-la-construcci%C3%B3n-del>

Zamorano, Gabriela. 2011. "Fisonomía de Traidor: fotografía y la racialización de los indígenas bolivianos por la expedición Créqui Montfort (1903)". *Separata del anuario de Estudios bolivianos, archivísticos y bibliográficos* 17: 635-674.

Anexos

Anexo 1: Entrevista a Carlos Macusaya, pensador aymara, fundador y ex integrante del Movimiento Indianista Katarista (MINKA) y actual miembro del grupo JICHHA.

¿Qué importancia tiene para los pueblos Aymaras y quechuas la Wiphala como símbolo?

Yo soy de las personas que ubican la Wiphala como un símbolo de lucha que va posicionarse en la segunda mitad del siglo XX. Hay referencias anteriores a esto, pero no hay evidencia de que haya sido un símbolo masivo, ese es un aspecto, hay antecedentes que dicen pudo haber sido un producto de las cosas que trajeron los colonizadores, también hay evidencia arqueológica, textilera que tiene diseños muy parecidos a la Wiphala, elementos precoloniales. Mi punto de vista al respecto tiene que ver con ubicarlo como un símbolo de lucha que se va forjar en el contexto del escenario pos 52 y el referente ideológico es el nacionalismo revolucionario, entonces va nacer como símbolo de una nación, Sanjinés la va poner en la nación clandestina en su película.

Bolivia tiene la tricolor, la nación sin Estado tiene su propia bandera la Wiphala. Bolivia tiene su héroe Simón Bolívar, la nación sin Estado tiene su propio héroe Tupaj Katari. Va a ver una especie de oposición respecto a lo que el Estado boliviano estaba construyendo como identidad nacional y en respuesta a ese tipo de construcción simbólica discursiva, los movimientos indianistas y kataristas van a posicionar este tipo de símbolos como antecedentes.

En la actualidad, yo creo que es irrelevante si las personas hablan o no la historia de la Wiphala, porque cuando alguien sale a luchar, a reclamar o reivindicar algo, y levanta la Wiphala no va estar ante un tribunal universitario académico que le va cuestionar si es o no válido su símbolo. La gente le da sentido al símbolo en la medida en que lo asume. Además se asume otros sentidos, esos antecedentes pueden ser importantes, es decir, se pueden desarrollar más para un trabajo académico sin embargo si queremos entender hoy en día cuán importante es la Wiphala para las personas que se puedan asumir aymaras o quechuas o en general indígenas, no es tan importante eso porque lo importante es que sentido le da la gente, y la gente por lo menos en los últimos acontecimientos que se dieron en Bolivia, entre octubre y noviembre del pasado año, me da la impresión que la gente ha enarbolado ese símbolo como símbolo de igualdad, en el entendido de que se ha instalado un gobierno que claramente hace una diferenciación entre la población. La gente de segunda y de primera y por tanto en esa circunstancia se enarbola la Wiphala como un símbolo de igualdad y de respeto.

Yo veo que eso es lo que más o menos impregna en las movilizaciones y los discursos, la manera en que se usa ese símbolo. Después, otros aspectos, veo charlatanes que hablan de los significados de los colores y demás, es charlatanería porque no hay evidencia de eso, son cosas que se han construido en los años 80 en el florecimiento de los movimientos new ages y demás, cosas que es muy de expectativa de Europa sobre los no europeos y mucha gente de origen indígena que ha tenido acceso a ese tipo de espacio,

ha visto la manera de legitimarse en esos espacios, construyendo una retórica para ser aceptados por esa gente y ahí le han dado significados místicos a la Wiphala.

Pero desde mi punto de vista, la Wiphala es un símbolo de lucha que en la actualidad tiene que ver con enarbolar la igualdad en esta situación en la que se está clasificando a los ciudadanos en gente de primera y de segunda.

¿Qué podría decir respecto a la equiparación de la Wiphala con otros símbolos patrios?

Después del año 2000 Bolivia entró en una crisis estatal general, económica política y en esa situación las movilizaciones que se fueron dando. Uno puede revisar las imágenes y va ver que se va posicionar con mucha fuerza la Wiphala, entonces va representar como un símbolo de resistencia, de lucha, y posteriormente se va dar una manera de reconocer simbólicamente a sus movilizandos y a esas personas que han luchado con todos los discursos de por medio, con toda la retórica que se fue armando. Se llega a reconocer ese símbolo desde un trabajo anterior al 2000. Pero específicamente el 2000, fue un escenario en el que se posiciono con fuerza, porque antes tenía ciertas vigencias para un grupo bastante reducido o simplemente era un símbolo de algunos sindicatos en el área rural. Después se posiciono en el escenario en que esos movimientos van a tener mucha fuerza y en el que se va buscar refundar Bolivia como un estado plurinacional, como una manera de reconocer el carácter plurinacional y este tipo de símbolos.

También van a hablar del *Sumaj Kamaña* y otros elementos que los van a introducir en la Constitución, en el entendido que el Estado era plurinacional, entre otras cosas, porque reconocía esa simbología y no simplemente una sola bandera. Para mi es problemático en el sentido de que, si uno considera que eso era símbolo de lucha y resistencia, la aspiración de esa lucha y resistencia es precisamente que hay una situación en la que ya no necesitas luchar y resistir respecto a los problemas.

Esta es una situación en la que ya necesariamente ese símbolo no puede representar eso, habría una situación en la que eso ya no tendría sentido. Yo creo que, si lo vemos así en la actualidad, o al menos cuando subió el gobierno de MAS, lo que nos han mostrado es que entre la tricolor y la Wiphala hay una situación irresuelta. Es una correlación de fuerzas en la que todavía no se ha definido y simbólicamente se puede ver ahí. Puede ser otro símbolo la Wiphala, pero la tricolor va ser la tricolor porque es el símbolo históricamente posicionado por el Estado boliviano. Eso nos muestra una situación irresuelta que tiene que ver con que en Bolivia hay poblaciones que son racializadas, en este caso de la parte andina, pero no es la única población racializada, entonces simbólicamente para mí, que estén vigentes estos símbolos, (podrá existir en el futuro otra situación en la que ya no haga falta especular) muestra que estamos en una situación en la que la población boliviana es diferenciada en distintos espacios y de distintas maneras y simbólicamente eso se puede expresar en la tricolor y la Wiphala.

Diferentes autores de origen aymara coinciden que el gobierno del MAS se apropió de la simbología indianista para llegar al poder e incluso construir su proyecto de plurinacionalidad ¿Qué opina usted al respecto?

El MAS hizo lo que cualquier movimiento con aspiraciones de llegar al poder hubiera hecho. Habiendo una simbología y discurso que logra articular a grandes sectores poblacionales, agarró ese discurso que ya había posicionado la diferencia entre indígenas y no indígenas. Unos como los vilipendiados que habían sido marginados de la administración estatal y los otros como que habían usufructuado eso y se habían beneficiado. Fue un discurso que ya se había posicionado y que el MAS fue tomando. Al posicionarse ese discurso, se posiciono el símbolo de la Wiphala además de la figura de Túpak Katari, Bartolina Sisa, etc.

Esto ya era válido más allá de que estuviera o no reconocido en la constitución, más allá de que el MAS lo haya reivindicado o no. Es decir, ya era parte de muchos sectores sociales. En esa situación, es un partido el que ya llega a esas poblaciones y, de hecho, el MAS ya tenía vínculo con esas poblaciones, entonces necesariamente tenía que recurrir a ese tipo de discursos y símbolos.

Yo diría que críticamente, se va apropiarse de esa simbología desde esa condición real que la gente ya lo asumía y por lo tanto lo va asumir como un mecanismo para llegar a esa gente. Pero hay que tener en cuenta ahí, que en la crítica que yo suelo mencionar al respecto, es que si bien esto es producido por los indianistas ha sido posicionado y demás, hay un momento en el que deja de ser ya de los propios indianistas porque la gente se lo apropió y ya no es simplemente de los indianistas.

Pero, por otra parte, lo que suelo criticar es que el MAS se apropió de esos elementos discursivos. Sin embargo, dejó de lado la experiencia indianista y katarista, porque además hubiera sido interesante que el MAS trate de nutrirse de esa experiencia para así generar un tipo de vínculo con esas personas. Mi crítica va más por ese lado, no tanto a que, si el MAS se apropió o no de esos símbolos. Fue una situación en la que no le quedaba otra, cualquier movimiento con la circunstancia en la que estaba el MAS, tenía que haber hecho eso. Para mí el problema está en que el MAS se desentendió de ese proceso histórico de los movimientos indianistas y kataristas, ¿por qué va mi crítica en ese sentido? porque el MAS agarró lo que en buena medida varias instituciones no gubernamentales trabajaron, lo que los propios indianistas hicieron, pero si los indianistas. La cosmovisión andina, fue una retórica romántica sobre lo que sería la autenticidad indígena dejando de lado la experiencia histórica de los indianistas donde uno no podía ver que no era tan romántico, que tenían problemas, que tenían contradicciones, pero había cosas que uno podía madurarlas.

Yo suelo decir que con esa simbología (la Wiphala, Tupaj Katari, la cosmovisión andina, etc.) el indio de Hollywood se asoció con la imagen folclórica del indígena, dejando al sujeto histórico. Para mí ese fue el problema, todo lo simbólico vaciado de ese contenido histórico y ese contenido histórico eran los movimientos indianistas y kataristas. Bien o mal, de ahí se hubiera sacado un tipo de experiencia, algún tipo de lección. Yo suelo poner un ejemplo, el MAS ha hecho algo que tiene cosas que se le puede explicar. Arce Catacora fue parte de un grupo que se dedicó a estudiar sobre la crisis de la UDP, sacar las lecciones de lo que fue la UDP. Yo creo que hubiera sido muy

interesante que el MAS también trate de mostrar como Catacora y su grupo hicieron de esa crisis de la UDP, algo que le dio ciertas lecciones en economía. Algo se hubiera podido buscar de lo que paso con los indianistas y kataristas para no caer en ese romanticismo, esa es una de las cosas que le crítico. Se deshizo de la experiencia histórica y al deshacerse de esa experiencia de los indianistas y kataristas, dejó de lado algunos aspectos que le hubiera permitido ir más allá de la idea romántica de indígena que posicionó.

Para mí también ahí está el problema. La Wiphala con el gobierno del MAS no es que representan un símbolo de lucha, estaría representando un símbolo exótico casi de eventos turísticos en el que se buscaba satisfacer ciertas expectativas de personas de afuera, más que poder articularse con las personas que debería representar el símbolo. Por ejemplo, ha habido denuncias de acoso sexual de mujeres que han llevado en sus municipios, que la cosmovisión andina no te explicaba ese problema, no te servía. Confrontabas el problema o te quedabas con la Wiphala, con lo discursivo simbólico que se había posicionado. Lo mismo pasó con elección de candidatos donde nada era comunitario, pero se enarbolaba la Wiphala como símbolo de lo comunitario. Se usó la Wiphala como un símbolo en lugar de ayudar a que representara toda una retórica trabajada por ONGs, en lugar de entender lo que estaba pasando con la gente, nos ayudaba a desfigurar ese proceso.

¿Qué simbolismo evoca quemar, dañar, ultrajar un icono como la Wiphala?

Es como marcar. Estamos en otro tiempo, los indios ya tuvieron su tiempo y ahora ya terminó su tiempo y la manera de demostrar que terminó su tiempo era quemando la Wiphala. También significaba algo como decir “a ustedes ya no les corresponde y si ustedes se atreven, esto es lo que les puede pasar”. Un mensaje simbólico a quienes representaba es, representaba a los indios y por lo tanto si lo quemamos, contra quienes estamos agrediendo, contra los indios. No es como el ejemplo en manifestaciones ant imperialistas donde queman la bandera norteamericana porque representa el imperialismo, porque la intención es desbaratar el imperialismo norteamericano. Lo que representaba en esta situación la quema de la Wiphala era el rompimiento con un tipo (aunque igual se puede discutir si estuvieron realmente los indígenas en la esfera del poder o solo fue Evo Morales con alguien más), pero como la gente lo entendió, la gente que desarrolló esas actividades tenía ese sentido. De acá para adelante ya no van. Hasta acá llegaron y en buena medida yo lo asumí como una especie de amenaza, lo que les puede pasar: violencia, escarmiento. Si ustedes se atreven a levantar la cabeza, yo lo asumí como un acto claramente racista, porque se asocia ese símbolo primero con la gente del MAS, podemos estar a favor o en contra de que represente eso, pero se lo asocia así. A la vez se lo asocia con indígenas. Escarmentamos a los masistas y escarmentamos a los indios.

¿Se creyó que era una bandera de un partido y no de un movimiento?

Ya antes se hizo un trabajo de asociar símbolos con el MAS. Personas, formas de vestir, la pollera se asoció con el MAS. Mucho antes de que se den estos hechos, 2008, 2007, hubo esas agresiones y se identificaba la pollera como algo del MAS. Esa identificación tiene que ver con algo, se asocia la pertenencia étnica y la supuesta condición racial con una posición política. Si alguien es masista es indio. Si alguien enarbola la Wiphala es indio, se hace esa relación. Entonces la política desde ese punto de vista se la ve entre razas confrontadas. Entonces inmediatamente se identifica al enemigo de manera racializada. Los indios son masistas no importa quien sea. Mucha de las personas que han hecho la quema de la Wiphala tienen rasgos indígenas, porque tú tienes cara de indio vas a ser masista no. No garantiza nada eso. Hay una demarcación de esos sectores sociales, que asumen una diferencia biológica. El ascenso social se entiende como cambio biológico.

Una de las cosas que tiene que ver con eso de volver a la república y desconocer al Estado plurinacional, tiene ese sentido racista. Bueno, yo critico el Estado plurinacional, se llegó al Estado plurinacional por la Constituyente. El MAS tuvo ventaja en esa asamblea por el voto popular. La CPE se aprobó, el MAS ganó las elecciones con voto mayoritario, y llamar a todo eso dictadura, es desconocer que hubo una población que se identificó como indígena, en su mayoría y que el electorado de MAS es en su mayoría indígena. Entonces, en ese sentido, desconocer la Asamblea Constituyente, y que el MAS gobernó con legitimidad, (podemos estar a favor o en contra) es desconocer el voto de esa gente considerada india. Es decir, no vamos a aceptar que ustedes sean mayoría y nos vayan a imponer sus cosas porque son mayoría. Se acusa de dictadura a un gobierno que fue legítimo, por racismo.

Se puede apuntar que Evo Morales forzó su candidatura, se valió del poder, la CPE y todo, eso es real, pero de ahí eso es distinto a llamarle 14 años de dictadura, porque se está pasando por alto que la gente indígena voto por esa gente, votó por esa CPE. Para mí ahí hay un sentido racista, que se expresa igual en esa quema de la Wiphala. No vamos a reconocer a esas personas, esas personas no podrían meterse en asuntos que no le corresponden, una forma racista de ver al mundo.

¿Qué relación encuentra entre violentar cuerpos y violentar la materialidad simbólica de la Wiphala?

Hay una relación, podría verse la quema de la Wiphala como un anuncio de lo que podría hacerse con las personas mismas. Quemar el símbolo de las personas a las que representa, pero como antesala de lo que podría suceder con las personas mismas representadas. Para mí es como una especie de anuncio, quemamos la Wiphala porque es lo que podríamos hacer con ustedes, se asocia y además está muy presente la violencia de eso. No es como cuando alguien tiene basura y la quema, tiene un contexto político muy específico de disputa y de polarización. Se asume como símbolo que representa a ciertas personas de cierto grupo social. Entonces quemar es como una amenaza, es lo que les puede suceder, es lo que estamos dispuestos a hacer con ustedes. Podemos quemar esto y estamos dispuestos a matarlos. Y lo mostraron en Senkata y Sacaba y lo hicieron.

La imagen icónica de los hechos acontecidos en Bolivia de octubre a diciembre de 2019, muestra a una mujer de pollera sosteniendo la bandera tricolor (rojo, amarillo y verde), al mismo tiempo existen otras imágenes en la que se muestran mujeres alteñas movilizadas reivindicando la wiphala ¿Se puede decir algo al respecto entre ambas banderas y las mujeres que las sostienen?

Se hace una asociación entre su propio cuerpo, su propia piel como lo auténticamente pueblo. El pueblo autentico es el que tiene digamos las manos callosas, el cuerpo moreno, que trabaja. Son los que trabajarían de muy temprano a muy tarde y asumen, en mi experiencia siempre he visto, que se asumen como lo auténticamente pueblo, “nosotros somos pueblo”.

No hay un problema entre enarbolar la Wiphala y la bandera boliviana. A diferencia de muchos indianistas que dirían la Wiphala es del Kollasuyo y la bandera boliviana no, las personas de pollera no tienen ese problema de enarbolar la Wiphala y la bandera. Que hayan enarbolado la Wiphala se hacía en el entendido de que, y yo recuerdo la frase de una señora de pollera que estaba en el transporte público, que decía “si eso han hecho con la wiphala que cosa van a hacer conmigo” ella tenía claro que era como un acto racista que a la larga significaba violencia de distinto tipo contra las personas a las que representaba la Wiphala.

Entonces enarbolar ahí la bandera boliviana y la Wiphala quiere decir, nosotros somos Bolivia, pero además de ser Bolivia, somos esto que representa a Wiphala y la parte andina, toda esa carga histórica o simbólica que se puede asociar a ello. Lo que se hizo fue contrastar respecto a otras movilizaciones, las previas, anteriores a octubre y noviembre donde no estaba la Wiphala. Yo recuerdo que cuando alguien quería llevar la Wiphala lo abucheaban lo atacaban.

Ahí tú ves, uno solo se reconoce solo un símbolo y los otros se reconocen en un símbolo, pero a la vez se reconocen en la Wiphala, no es un conflicto, lo pueden hacer. Lo que, si es llamativo, es que cuando uno ve esas imágenes en el escenario entre octubre y noviembre, no ves gas, no ves que la gente esté corriendo porque la policía los esté gasificando. La bandera tricolor esta enarbolada ahí, y en cambio lo que se dio entre Senkata y demás, toda la gente corriendo gasificada, llorando, sangre, son situaciones distintas. A unas personas se les permitió, se les dio ciertas condiciones de movilización y cuando ves esas otras imágenes no hay esas mismas condiciones.

Anexo 2: Entrevista a Natacha Pisarenko, Fotoperiodista argentina.

Sobre la imagen de la mujer de pollera en gesto de grito ¿Dónde y cuál fue el contexto de esa fotografía?

La fotografía se realizó cerca de la Plaza San Francisco. En la avenida, a una cuadra y media para arriba. En una intersección, pasando la plaza como si fueras para la Universidad. En la esquina hay un banco, esa avenida la ocupaban los manifestantes y por uno de los laterales estaba la policía. Nosotros estábamos en el medio, entre la policía y los manifestantes. La mujer está directamente en la línea de fuego de la policía que estaba tirando gases.

¿Sabes si la señora es parte de algún movimiento indígena, organización o partido político?

No sé si todas/os eran parte de un partido, pero todos estaban en contra del gobierno de Jeanine Añez. No puedo decir que todos los que bajaban apoyaban el MAS, porque me encontré con gente que no apoyaba al MAS, pero tampoco apoyaba a la presidenta interina. La manifestación básicamente era en rechazo a la presidenta interina que había tomado el poder. La gente argumentaba que era de un modo ilegal.

¿Por qué la compañera aparece sola en la imagen?

La compañera no está sola, avanzaban tiraban gases, todos retrocedían. Volvían a avanzar y ella no retrocedió. Se quedó mostrando la bandera. Cuando tiraban gases todos corrían para atrás, cuando se bajaban los gases todos volvían para adelante. Es un momento donde ella se había quedado un poco más. Lo que me llamó la atención, yo ya había estado en Bolivia, pero no en manifestaciones así, fue la fortaleza y el estado físico de la mujer boliviana, como bajaban corriendo de El Alto. Yo casi me muero y ellas tenían un aguante impresionante.

La mujer se encuentra cargando una bandera y en la punta se observa una Wiphala ¿Qué relación viste en la movilización con respecto a las mujeres de pollera y la Wiphala quemada días antes?

Entender Bolivia a través de los medios es muy difícil, es mucho más fácil ir y hablar con los protagonistas de la historia. Entiendo que había años y años de buscar reconocimiento que empiezan a tenerlo con el gobierno de Evo Morales y no quieren perder el reconocimiento, la valorización de indígenas y de sus raíces. Se sentían amenazados de todo lo que habían conseguido.

¿Recuerdas qué gritaba la mujer?

No recuerdo qué gritó, pero estaba desafiando a la policía. Fue la única que no retrocedió, ella se quedó ahí mostrando la bandera.

¿Identificas diferencias entre el modo de ver de una mujer y el modo de ver de un hombre?

Yo creo que hay diferencia en el modo de ver de una persona. Depende de un montón de cosas que sienta y básicamente un montón de cosas que tenga dentro. Todos miramos todo de una manera distinta. Podemos estar viendo lo mismo y sintiendo que nos esté llamando la atención cosas distintas.

Creo que cuando alguien fotografía, cuenta un texto, o hace una tesis, no hay manera de que no arrastre lo que tenga adentro. No creo que haya tanta diferencia por género sino por lo que tiene adentro. Puede haber una mujer que no vea las mismas cosas que yo y puede ser que un hombre se me asemeje más. A mí me gusta viajar y conocer las mujeres de Latinoamérica, con quien tenemos un montón de similitudes y cosas que nos diferencian. Pero en algún punto nos une algo, que es el reconocimiento y hacernos un lugar en una sociedad que esperamos este cambiando y nosotras con ella.