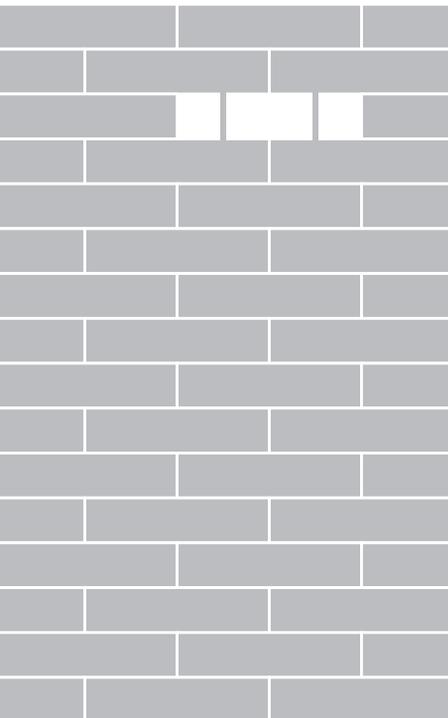


ECUADOR Debate₁₀₁



Quito/Ecuador/Agosto 2017

Zonas grises de los mundos carcelarios



Ajuste y desbarajuste: la implosión de Alianza País y el recambio político en Ecuador

Conflictividad socio política:
Marzo-Junio 2017

“Silencios legales: las cárceles ecuatorianas de (súper) máxima seguridad”

Las Prisiones de América Latina

La vida en entornos penitenciarios:
gestión de la maternidad en la Cárcel de Mujeres del Inca y en la Regional Cotopaxi

Espacios de Encarcelamiento en Guatemala

Penología neoliberal y finanzas criminales en Honduras

De la academia a las rejas: detención y criminalización en Ecuador

Movimiento indígena campesino y vías de democratización en el Ecuador: Los Ríos y Chimborazo

¿Cómo las organizaciones indígenas, perciben los discursos de la “revolución ciudadana”?

La Nación en la pintura: Bolivia a inicios del siglo XX

ECUADOR DEBATE 101

Quito-Ecuador • Agosto 2017

PRESENTACIÓN / 3-5

COYUNTURA

- Ajuste y desbarajuste: la implosión de Alianza País y el recambio político en Ecuador / 7-21
Edison Hurtado Arroba
- Conflictividad socio política: Marzo-Junio 2017 / 23-28

TEMA CENTRAL

- “Silencios legales: las cárceles ecuatorianas de (súper) máxima seguridad” / 29-51
Chris Garcés
- Las prisiones de América Latina / 53-71
Sacha Darke, María Lúcia Karam
- La vida en entornos penitenciarios: gestión de la maternidad en la cárcel de mujeres del Inca y en la regional Cotopaxi / 73-85
Andrea Aguirre, Lisset Coba
- Espacios de encarcelamiento en Guatemala / 87-97
Kevin Lewis O’Neill, Anthony Fontes
- Penología neoliberal y finanzas criminales en Honduras / 99-107
Jon Horne Carter
- De la academia a las rejas: detención y criminalización en Ecuador / 109-122
Manuela Lavinas Picq

DEBATE AGRARIO RURAL

- Movimiento indígena campesino y vías de democratización en el Ecuador: Los Ríos y Chimborazo / 123-142
Stalin Herrera R.

ANÁLISIS

- ¿Cómo las organizaciones indígenas, perciben los discursos de la “revolución ciudadana”? / 143-158
Andrés Ortiz

- La Nación en la pintura: Bolivia a inicios del siglo XX / 159-169
Christian Jiménez Kanahuaty

RESEÑAS

- Género, indígenas y Nación.
Las contradicciones de construir el Ecuador, 1830-1925 / 171-174
- Los combatientes. Historia del PRT-ERP / 175-178

La Nación en la pintura: Bolivia a inicios del siglo XX

Christian Jiménez Kanahuaty*

En la tradición pictórica boliviana, la obra de Cecilio Guamán de Rojas y Arturo Borda expresan distintas representaciones de lo indígena como fundamento de la nación. Estos dos pintores evidencian las tensiones presentes en las construcciones identitarias y las temporalidades de la sociedad boliviana.

Introducción

El presente artículo tiene como meta de realizar un análisis exploratorio sobre la configuración de la nación en Bolivia a inicios del siglo XX, y como las tensiones que se produjeron en ese periodo histórico, a pesar de haberse resuelto bajo la hegemonía del mestizaje, siguen presentes en la actualidad.

La reflexión la encararemos desde una perspectiva que atiende a la sociología, sobre todo, se afianzará en la lectura de la tradición artística, en el campo de la pintura. Pensamos que, la tensión existente entre dos escuelas de representación de la realidad, nos servirán como ejemplo de las luchas en torno a la nación y a la identidad en Bolivia.

Cecilio Guzmán de Rojas

Para Homi Bhabha, la literatura funciona como un mecanismo por el cual se genera una representación de la realidad. Pero, esto ocurre porque existe una “representación de una interpretación” (Bhabha, 2002), esto quiere decir que el autor literario o artístico para producir, una obra de arte, primero genera una interpretación de aquello que va a representar ya sea sobre el lienzo o papel. Esa representación tanto para Bhabha como para Edward Said y el Pierre Bourdieu de *Las reglas del arte* (1995), significa que además de una técnica propia de cada artista, este carga con cierta ideología que le sirve para sistematizar y organizar la realidad que observa.

En este sentido, el arte se convierte también en la forma en que el artista configura en términos de (la teoría de), los contrapuntos de Said (2001), las maneras en que se construye y se reivindica un pasado nacional. Para Said, el arte tenía la capa-

* Político. Maestría en sociología por FLACSO, Ecuador. Actualmente se desempeña como docente en la carrera de sociología de la Universidad Central del Ecuador.

Este texto va dedicado a Jesús Salas B. por todo el diálogo y el aprendizaje de estos años y por el valor de su amistad.

ciudad de configurar un momento de crisis en la historia porque podía ir hacia el pasado y saltar al presente y también, del pasado al futuro para proyectar una idea. Esa idea muchas veces era la construcción de un relato histórico lógico que sostuviera una guerra, un proceso de expansión territorial o una guerra de independencia o en su caso, un proceso de conformación de una identidad colectiva, con poco pasado pero capaz de sostenerse en el tiempo.

El contrapunto, es de esta manera una forma de generar una idea o concepto del mundo y a partir de esta iniciar un proceso inédito de relectura y reorganización de la realidad (presente), del pasado y de configurar el futuro según determinadas necesidades. Hay, de alguna manera, en este momento, una sobredeterminación “en última instancia” de la historia por el nuevo concepto o la nueva idea con la cual se emprende esa historia ya sea particular (nacional) o general (fenómenos como la esclavitud o la migración), que hace que la historia adquiera nuevas facetas y esté aun más conectada entre sí. El pasado a más de reinterpretarse, se consolida y se proyecta al futuro.

Bolivia, en los primeros años del siglo XX, sufrió una transformación social y cultural casi sin precedentes. En el ámbito del ensayo de interpretación, se publicó la obra ensayística cumbre de Franz Tamayo, *Creación de la pedagogía nacional* en 1910, libro donde esgrime la idea del mestizaje, y de la recuperación de la fuerza indígena como motor del desarrollo del país.

Por otro lado, se asientan las ideas de Jaime Mendoza, que ya desde su novela indigenista en clave minera, *En las tierras del Potosí* (1911), había lanzado una dura crítica a la explotación campesina por las fuerzas transnacionales que operaban las minas de la geografía andina. El mismo Mendoza, hacia 1935 –finales de la Guerra del Chaco– publicaría otro libro (*El Macizo boliviano*), de interpretación sociológica y física del origen de Bolivia.

Este libro de Mendoza hace un fuerte hincapié en la necesidad de que Bolivia debe ser pensada como una articulación física de ingente riqueza natural y que al mismo tiempo, su raza india es la que servirá para redescubrir nuevos modos de producción y abastecimiento de las ciudades.

Hay que tener en cuenta que este libro se publica justo cuando se da término a la Guerra del Chaco, contienda bélica que Bolivia sostuvo con Paraguay desde 1932 hasta 1935 y que terminó con la pérdida de Bolivia de más de 234.000 Kilómetros de su territorio. Y que a su vez cristalizaría el imaginario del fatalismo geográfico, configurar el enclaustramiento marítimo de Bolivia que, desde la derrota en la Guerra del Pacífico (1879-1883), había perdido una salida soberana al mar; con lo cual se asentó la tesis de que Bolivia no debería existir por ser un error de la naturaleza que un país estuviera rodeado de montañas.

El libro de Mendoza, genera más bien la idea de que es justamente por eso que Bolivia es importante, porque al encontrarse en un ecosistema cerrado, se ha vuelto autosostenible desarrollando una cantidad múltiple de pisos ecológicos y de climas y formas de vida social y cultural. Mendoza aseguraba que esta marca era la señal de que Bolivia no solo debía existir en tanto país, sino que su existencia era útil para

la región por toda la riqueza natural y biodiversidad existente.

Pero muchos años antes, en 1910, al calor de los debates sobre lo indígena, propuestos en el libro de Tamayo, y agilizados también por los trabajos científicos realizados desde la arqueología y la reconstrucción de la civilización del Tiawanaku, hechos por Arthur Posnansky; la pintura empezó a cobrar un vigor inusitado. Antes de este periodo si bien existieron pintores, estos se encargaron de realizar retratos de los altos miembros de la burguesía de La Paz, Cochabamba y Santa Cruz y en algunas ocasiones, estuvieron fuertemente influenciados por un amor y culto a la naturaleza. Siendo de este modo las naturalezas muertas y los óleos paisajísticos los principales productos artísticos de estos años. Todo esto hasta que irrumpió Cecilio Guzmán de Rojas en la escena.

Guzmán de Rojas nació en 1899 en la ciudad de Potosí y murió en 1950 en La Paz. Su maestro en su etapa de formación fue Avelino Nogales, pero luego ganó una beca de estudio y hacia mediados de los años veinte se trasladó primero a Francia y luego a Inglaterra a perfeccionar su técnica. En Inglaterra se hizo amigo y alumno de George Mattewie, y finalmente, estuvo en España al ser concedida a su nombre una beca de estancia en la Academia de San Fernando de Madrid; fue en este último periodo de su vida que conoció al pintor nacido en Córdoba (España), Julio Romero de Torres con quien se inició en el costumbrismo y afiló su mirada sobre el mundo rural, campesino e indígena. Como dato anecdótico se conoce que, entre los estudiantes de la Academia de San Fernando en aquel momento, estaba un impetuoso Pablo Picasso.

Cuando Guzmán de Rojas regresa a Bolivia, influenciado por todo lo observado y aprendido en Europa, desempeñó el cargo de Director General de Bellas Artes (1932) y de profesor de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de La Paz, desde donde influye en varias generaciones de pintores y escultores que son básicamente formateados por él y, todos ellos, empiezan a revisar sus ideas sobre el cuerpo ayмара, el mundo del indígena y sobre la solemnidad de sus facciones. En ese momento, la pintura genera un gesto de reivindicación sobre lo indígena del mismo modo en que Tamayo lo haría en el terreno del ensayo. Y al hacerlo, genera dentro del mundo de la política la emergencia de un pensamiento capaz de articular lo orgánico con la política. Estas ideas y propuestas programáticas de reconstrucción de lo nacional en coordenadas étnicas estuvieron en constante fermento y debate hasta el final de la Guerra del Chaco.

Cuando termina esta contienda, las fuerzas conservadoras del país no tienen otra opción que replegarse y pensar en lo que dentro de la arena de las Fuerzas Armadas estaba pasando. Se estaban gestando los primeros albores del socialismo militar, al calor de aquel crisol que fue la guerra y que permitió a clases y oficiales conocerse y reconocerse como iguales sin importar el lugar de la geografía de dónde hubieran llegado a las trincheras. Para Zavaleta Mercado (1967) fue en la Guerra del Chaco que la nación se gestó y se reconocieron los hombres solitarios y solos que habían visto hasta ese momento la construcción de la nación y del Estado desde lejos, muy por fuera de los muros de las instituciones.

Así, no solo se conocieron los militares, sino los combatientes. Las diferencias regionales se borraron y se reencontraron y reconocieron como parte de un mismo país y copartícipes de una derrota que era capaz de interpelarlos para preguntarles, primero sobre las razones de su derrota y en segundo orden, sobre quiénes eran ellos en verdad. La guerra les preguntó su identidad y su historia, tuvieron que mirar al horizonte de la campaña bélica, para responder a esa pregunta que la historia y la muerte constantemente hacía emerger cuando los meses en trinchera ya quedaban muy lejos y la vida se había desplazado de nuevo a las ciudades y a las zonas rurales desde las cuales llegaron al Chaco.

En ese escenario de debate y de reconstrucción de la memoria, cuando los ex combatientes se preguntan sobre su destino, es que tienen mayor sentido las palabras y los razonamientos de Tamayo y Mendoza y logra compatibilizarse también con la exaltación del indígena que desde la plástica, estaba realizando Cecilio Guzmán de Rojas. Todas esas ideas, conceptos y pinturas, se agregan entre sí y empieza, a gestarse la imagen del indígena como aquel ser capaz de transformar al país. Surge una idea de mestizaje que lleva en su interior mucho del ser indígena que no pretende borrar las diferencias sino gestar en el seno de la nación, la unidad en la diversidad; pero en una diversidad organizada desde el núcleo de lo indígena. De la potencia de lo indio, que para Guzmán de Rojas no solo era terrenal sino que adquiriría características míticas, que se reforzó con los descubrimientos científicos desde la arqueología que sobre Tiawanaku empezó a publicar y difundir Arthur Posnansky.

Arturo Borda

Arturo Borda no solo pintó. También es autor de una obra literaria inclasificable. Una especie de novela total llamada *El loco*, que se publicó en tres tomos en 1966. Esta novela fue considerada por la investigación *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* no solo como un artefacto fundamental para entender la gran metahistoria de la literatura en Bolivia; sino que, fue considerada como uno de los pilares del arco temporal que en ella se traza para resaltar las líneas de continuidad entre modernismo, tradición y experimentación. En este momento no nos detendremos a estudiar las condiciones de producción y recepción de esta novela de más de 900 páginas. Lo que intentaremos reseñar esquemáticamente, es el espacio creativo que Borda ocupa en la pintura con sus más de cinco mil piezas, de distintos tamaños y tendencias.

Borda se destaca por sus facetas cambiantes y su incesante búsqueda por encontrar un modo y una técnica que le diese profundidad y consecuencia a lo que intentaba representar. Destacan en esta obra, una pintura al óleo de 1918 denominada *El felicidio*, que representa un niño que está siendo devorado por un cerdo en medio de un basural a las afueras de la ciudad. También, una serie de retratos a lápiz y carboncillo de escritores bolivianos como Jaime Sáenz, Oscar Cerruto y René Bascope. Junto a estos trabajos se encuentran imágenes simbólicas, autorretratos, paisajes y retratos de miembros de su familia como se muestra en el cuadro: *Leonor Gonzales y José Borda*, que es básicamente un retrato de la familia del pintor y que cuan-

do fue expuesto en Estados Unidos en 1966 el crítico John Canaday, escribió para el *New York Times*: “Lo mejor que podemos hacer en su beneficio es tratar de investigar en el futuro con la esperanza que este cuadro no sea excepción dentro de su obra”;¹ cabe señalar que la historia, para Borda, no sería tan exitosa como podría imaginarse a partir de aquellas palabras de Canaday.

El asunto es que Borda fue alumno de Guzmán de Rojas. Y no fue un alumno muy querido. Hay que decirlo: Borda fue expulsado de la Academia de Arte de la ciudad de La Paz, porque para Guzmán de Rojas, Borda no entendía al hombre andino y mucho menos se emparentaba con la fuerza telúrica de los andes.

Guzmán de Rojas, luego de llegar de Inglaterra y, al estar en contacto con todos los descubrimientos de la arqueología y la etnohistoria, reivindicó no solo la historia de los pueblos indígenas de los andes, sino que sobre todo, vio en el aymara la fuerza corporal necesaria para transformar al país. Así, en cuadros como *El cristo aymara* o *El beso del ídolo*, su pintura más conocida: *El triunfo de la naturaleza*, los cuerpos desnudos y la musculatura del hombre y de la mujer, más allá de ocupar los primeros planos del lienzo, refuerzan su comunión y contacto con la naturaleza y se hacen tan enérgicos y delicados como el horizonte.

El cuerpo como representación de la naturaleza y de lo erótico marcan las etapas finales del arte de Guzmán de Rojas, pero su sexualidad no es una sexualidad moderna, sino anclada en códigos estéticos que en parte regresan al pudor para velar aquello que en realidad se quiere mostrar. Así, el cuerpo al no mostrarlo todo, intensifica aun más su sensualidad y seducción.

En cambio Borda, desplegará dos etapas fuertemente construidas sobre su propio proyecto artístico. En principio sus pinturas representan el mundo indígena y su alrededor. Así, sus pinturas representando el Illimani son cálidas y vivas, tal como el arte de Guzmán de Rojas, también indaga en la versión mítica y simbólica de la fe aymara. De este modo plasma el que es hasta la fecha su cuadro más famoso: *El yatiri*, también pintado como *El filicidio* en 1918. Quizás esta obra marca, sin embargo, su momento más alto dentro del indigenismo, y al mismo tiempo, su ruptura. Desde entonces, Borda pintará lienzos, retablos, retratos y figuras alejadas de este ámbito y centrados en la memoria de las presentaciones que se hacen sobre el infierno, como en *Arriba corazones* o toda la serie de pinturas que siguiendo la manera de El Bosco, construye un mundo brillante y decante donde las esculturas griegas se unen a las romanas y los dioses de las mitologías caminan en medio de pastizales y lugares en llamas. El fuego, las calaveras, la muerte, los caballos galopando en mitad del fragor de la guerra, los volcanes en erupción, y el modo en que corren las mujeres desnudas huyendo de demonios que desean poseerlas, son no solo marcas de un nuevo estilo, sino que son el estilo en sí. Ese es el mundo que Borda ha creado y por el cual Guzmán de Rojas lo aleja del campo del arte plástico paceño.

1.1 Cfr. Estevez, Jorge: “Investigación explora la relación entre la pintura y la escritura de Arturo Borda”. En: pieb.com.bo. http://pieb.com.bo/sipieb_notas.php?idn=10111, revisado el 11 de mayo de 2016.

En ese sentido, Borda se acerca más hacia una proyección del futuro en Bolivia. Un horizonte que se construye a partir de la tradición y que, al mismo tiempo, está fragmentado y, todo tiene lugar en un territorio que está a punto de ser consumido por las pasiones y los miedos.

Lo simbólico aparece como fundante de una parte de la historia de Bolivia. Para Borda esto tiene sentido toda vez que el mundo entre la ficción y la realidad, y lo escrito y lo pictórico no representan rupturas definitivas, sino facetas diferentes de un mismo momento. Así, lo que Borda intenta plantear, desde una mirada –en el campo de la sociología– es la construcción de una modernidad que responde tanto al capitalismo como a los sistemas económicos culturalmente formados en los andes. El trueque, el don y la reciprocidad configuran también una manera de estar en el mundo y de gestionarlo para profundizar su naturaleza e identidad. Es, por supuesto, también un proceso de resistencia.

Una vez más, como contrapunto podríamos decir que, en el caso de su maestro Guzmán de Rojas, el indígena en general y el aymara en particular son más bien, los encargados de guiar moral y culturalmente a la Bolivia de principios de siglo XX hacia el futuro. Por ello, en su pintura incorpora todo aquel debate social y político que logró posicionar Franz Tamayo con su obra *Creación de la pedagogía nacional* y las discusiones políticas y la narrativa que se encuentra en la obra de Jaime Mendoza. Podría, entonces, decirse, siguiendo los razonamientos de Fernando Calderón y Javier Sanjinés (1999), que la naturaleza está al centro de las reflexiones sobre el cuerpo boliviano y al mismo tiempo, esta condición, señala el modo en que se ha construido tanto la imagen cultural de lo mestizo como la forma en que se disputan en los proyectos políticos como el nacionalismo revolucionario, el ser y la identidad nacional a partir de la dicotomía de un indígena como núcleo del mestizaje y un ser nacional más global y múltiple.

En esta tensión se encuentran dos proyectos de país. El de Borda que piensa en el futuro y el de Guzmán de Rojas que apunta hacia el pasado como horizonte de destino. Ambas formas, afrontadas desde el lienzo, contienen un debate político implícito, una manera particular de interpretar Bolivia y de representarla socialmente en el mundo del arte.

La tensión de la difícil convivencia

Bolivia atraviesa uno de sus momentos más importantes en la formación social y cultural de su historia, pero justamente por esto, su resolución aun es tensa, llena de contradicciones y límites entre lo deseable, y los proyectos de país que fueron planteados desde las calles, a través de movilizaciones urbanas y campesinas, y a partir de los propios programas políticos que el partido de gobierno, comunicó a la ciudadanía por medio de campañas políticas de alto impacto mediático a nivel nacional e internacional.

Esto se tradujo en relaciones sociales que básicamente generaron un nuevo orden de significados sobre el sentido de lo indígena en tanto identidad cultural, pero

también en relación a su capacidad de movilización (acción colectiva), y sobre todo concretando y rescatando una memoria del pasado étnico (indígena), que conlleva una vital (idealización), potenciación y fortificación de la identidad única.

El pasado glorioso indígena, como construcción de la nación, es justamente lo que está en disputa. Para Smith (1998) son necesarias tres acciones concretas para construir un pasado nacional: 1. Crear una antigüedad comunal lo suficientemente digna, 2. Descubrir o crear mitos y tradiciones adecuadas y, 3. Construir una comunidad étnica apropiada. Lo interesante de estos tres ámbitos es que, no solo son construcciones abstractas generadas desde escenarios políticos o académicos, más bien son realizaciones colectivas asimiladas por la academia y las distintas estructuras de dominación política, que han usado los recursos étnicos ya sea para organizar una escenificación de la diferencia cultural o para enfatizar un proyecto modernizador (como el mexicano tras la revolución de 1910) que contenga en su seno el pasado y por ende, la identidad cultural precolonial.

Podemos, entonces, pensar y articular las pinturas de Cecilio Guzmán de Rojas (*Cristo aymara*, *El triunfo de la naturaleza*, *El beso del ídolo* y otras tantas), como la representación de una interpretación: la búsqueda y construcción y posterior consolidación de un mito de origen. La raza aymara, como la raza fundacional del Estado boliviano y por tanto, como aquella que la llevará al futuro. Si bien lo aymara es esencia de una identidad, cuando ingresan estos cuadros al escenario público, no solo se ve al aymara en ellos; se ve la fuerza indígena en su conjunto, es en ese sentido, que lo plasma Guzmán de Rojas, significa la potencia discursiva y práctica anterior al nacionalismo revolucionario en su vertiente indigenista, que apoya un proyecto de reivindicación nacional con medidas como la eliminación de la esclavitud campesina ligada a la tierra, el voto universal, la reforma agraria y la educación universal. Estas acciones jurídicas confeccionan un nuevo Estado (el Estado del 52, se llamará en la bibliografía temática producida en y sobre Bolivia), que además apostará por el mestizaje. Lo nutre desde la distancia pero, es radical en su posicionamiento al identificar que, solo el indígena en general y el aymara en particular, serán los orquestadores de la nación y su organización.

Este momento se conecta con otro, en una línea temporal que hasta hoy en Bolivia está en discusión y en constante disrupción. Dicha línea temporal, iniciada por Guzmán de Rojas, se empalma con el proyecto modernizador con herencias del pasado, que Borda comienza e instiga. Si bien los debates sobre la arqueología indígena y su lucidez no han desaparecido, como tampoco los argumentos de Tamayo han sido rebatidos, sino profundizados por otros como el anarquista Gustavo Navarro (nombre verdadero de Tristán Marof)², que reclamaba desde sus columnas de opinión: “tierras al indio y minas al Estado, porque la tierra es para quien la trabaja”, Borda cree que el pasado debe tener una condición múltiple.

2. Marof publicó en 1950 la novela *La ilustre ciudad*. Esta novela que es una radiografía de la ciudad de Sucre y marca de forma precisa la caída de la burguesía anclada al poder, fue reeditada en 2003 por la editorial PLURAL. Marof también publicó una serie de libros sobre el nacionalismo revolucionario y la revolución de 1952. El más destacado de esta colección de libros es *Ensayos y Crítica. Revoluciones bolivianas, guerras internacionales y escritores* (1961).

El pasado de una sociedad, es el pasado de todas las sociedades parece decirnos Borda al unir tradiciones, espíritus, mitos y símbolos de distinta factura cultural. La convivencia es difícil, pero se logra. El fuego, el miedo, la desnudez, no son sino síntomas de un presente que no deja de estar vivo en virtud de su pasado, un presente que apunta más hacia el futuro diverso y múltiple que hacia la reconstrucción del pasado.

En ese sentido, la actitud de Borda, no solo es creativa, sino que es epistemológica, porque da un orden de sistematización a la realidad. Supera al diagnóstico elaborado por Guzmán de Rojas y no se vuelve taxativo como él, más al contrario, propone epistémicamente hacer un recorrido de la historia "a contrapelo", tal como en su momento propuso Walter Benjamín en sus tesis sobre la historia. Lo cual implica que Borda revisa la historia para ir hacia adelante, aunque mira el pasado; pero tiene una mirada crítica, dudosa, desencantada y global de él. Para Borda, todos los pasados convergen en un mismo tiempo histórico. Así, las formaciones sociales precedentes se acumulan para generar un sistema abigarrado de entendimiento sobre una formación social que a su vez, también es abigarrada.

La forma epistemológica de Borda se abre hacia un nuevo conocimiento. Un conocimiento de la otredad, pero también anclado en la crisis de los metarrelatos. Un conocimiento múltiple y ligado a las temporalidades de la política y la cultura.

Para la constitución de una identidad étnica determinada se necesita de la construcción/elaboración o reivindicación de un pasado indígena concreto. Esta fórmula llevada a cabo por Guzmán de Rojas, es la potencia de una fuerza que solo entiende a una entidad como única, imposibilitando de ese modo la intersubjetividad y centrándose en la consolidación de un criterio e identidad (subjetividad), que aunque porosa, no se enfrenta a la diferencia y que cuando lo hace, la niega.

Ese gran relato de solo una identidad como única, se cifra con la presencia de Borda y su obra. Borda apuntala la mirada barroca, mestiza, multidimensional y abigarrada de la sociedad. Propone otro modo de leerla y de acercarse a ella y al hacerlo propone también, otro hombre. Por ello, el protagonista de su novela, *El loco*, es un tipo enajenado, un hombre no normal, que se cuestiona y pregunta por todo lo que ve y que además ve el mundo al escribirlo, por medio de fragmentos.

Y aun así, no se llega a una síntesis final. Sino que el proceso es continuamente dialéctico, pero antes de su síntesis, encuentra de nuevo su retorno con lo cual se transforma; esto nos demuestra que el tiempo ya no es una linealidad sino más bien, un movimiento cíclico.

En ese sentido, la historia para Bolivia se encuentra en medio de una tensión que la pone entre la recuperación del pasado y la superación de este; pero, es un proceso de recuperación iniciado en un momento donde aun se encuentran presentes los rescoldos del pasado de una manera visible. Ya no solo en términos de conocimiento histórico, sino en prácticas, acciones, discursos e instituciones que por un lado han resistido el proceso colonial y, por el otro, se han ensamblado a esta dinámica de resistencia para operativizarla a su favor con lo cual se generan facetas de dominación como el colonialismo interno y los procesos de colonialidad.

El pasado está presente, pero no es puro o ideal, sino que se ha agregado a este pasado una serie de historias y prácticas políticas, culturales y económicas que hacen prefigurar un momento público de visibilización de la diferencia a partir de las obras de Guzmán de Rojas y Borda, y al mismo tiempo, nos propone una mirada transversal sobre el decurso histórico, para entender el movimiento de traslación que se ha generado, en la historia de Bolivia, para que de nuevo en estos momentos, el país se pregunte sobre su identidad, su destino y el monopolio que detenta una identidad sobre otra, para validar su proyecto estatal.

Entonces, la interpretación en términos de reconstrucción de la historia y de la sociedad, no se hace sobre un vacío o sobre una tabla rasa. Se la efectúa a partir y sobre un fondo histórico. En esa tensión de un pasado-presente que se intenta profundizar y, un futuro que también está vivo y empieza a estar vigente, es que se construye el presente. El presente, dentro de este esquema, es uno donde las identidades y los programas políticos que surgen a partir de estas, están en disputa en distintos niveles: cultural, político, simbólico y discursivo. Se trata de imponer un proceso en el que una identidad captura (o subsume), a las demás identidades, para consolidar un único esquema general de reproducción de la vida social y gestión de los recursos naturales.

Apuntes finales

Pensamos que leer la realidad, es un acto social que debe ser realizado desde distintos lugares, en un doble movimiento temporal que una además a la política en su revisión. El tiempo, debe ser trabajado como un péndulo que vaya constantemente revisitando el pasado y el presente, para alimentar o prefigurar el futuro. Hacer ese tipo de proyecciones no es solo la tarea de la ciencia política, que realiza escenarios prospectivos para analizar la coyuntura política, o la filosofía, cuando genera momentos de conocimiento en coordenadas de la autoreflexividad que posibilitan, desde este escenario, poner en discusión epistemológicamente, la validez, alcances y límites de una teoría o de un andamiaje conceptual, que reformularse, proyecta nuevas formas de resolver problemas e integra en su seno, una diversidad de nuevos métodos con los cuales no solo interrogar a la realidad, sino aproximarse a ella, conocerla y finalmente, interpretarla o dotarla de sentido.

También es importante para la sociología porque por un lado, la sociedad está en constante proceso de transformación; por otro, en segundo lugar, porque la sociedad sufre procesos continuos de intersubjetividad que son momentos luminosos, donde se interroga sobre su identidad y futuro y, al mismo tiempo, da cuenta de nuevo de su pasado, configurando y anclando historias distintas, rescatándolas para ponerlas visibles y a las que estuvieron visibles, se las ensombrece o en definitiva, se las oculta.

Cuando sucede, la sociedad en su conjunto, empieza a encontrar lugares y canales de comunicación con el exterior por donde manifieste su verdadera fisonomía. En este caso, el arte es esa válvula de escape o de visibilización, de un proyecto de

construcción y validación cultural, que tiene su correlato en el ámbito político, dentro de las discusiones normativas y políticas de la construcción de la nación en Bolivia a inicios del siglo XX.

Como se ha mencionado, la historia es cíclica y no es solo un vector que tiene una única dirección. Los debates sobre lo aymara, sobre lo indígena y sobre la confección de un discurso que represente y muestre la existencia de una única identidad nacional, no han quedado en el pasado, sino que son constitutivos de la formación del nuevo Estado propuesto en Bolivia a partir de la Constitución Política de 2008, que la idea/conceptual de lo plurinacional como la forma de la identidad nacional. Una sociedad heterogénea o abigarrada, necesita para tener sentido, un Estado Plurinacional que sea capaz de gestionar la diferencia desde múltiples niveles de decisión, distintos sistemas legales, múltiples escenarios de debate y variados sujetos sociales y políticos con la capacidad de ingresar en los niveles de toma de decisión, de cada una de las instituciones públicas que componen el Estado.

Sin embargo, en momentos de reconstitución del Estado-nación en países como Bolivia, el asunto de la identidad no es una configuración identitaria única, que funcionaría como respuesta a un orden lógico de acontecimientos, que luego se traducen en acciones de configuración de políticas públicas. La identidad, más bien responde a una razón de Estado, que genera un espacio limitado, donde esta identidad puede actuar y aparecer.

Y sí se crea una identidad, desde los aparatos ideológicos del Estado, y se la irradia a la sociedad, se formatea la sociedad en esas nuevas coordenadas identitarias.

La tensión entre Guzmán de Rojas y Borda, es la misma tensión que atraviesa hoy el Estado Plurinacional de Bolivia. Es la tensión entre lo indígena, integrado al capital y, por lo que será necesario entender que tanto la identidad aymara como la quechua, no son identidades esencialistas y que han sufrido un proceso de transformación en el tiempo y se han reconstruido también a sí mismas, en su encuentro con otras comunidades étnicas del continente.

Así, la identidad propuesta como una agregación de historias y de formas de estar en el mundo, donde el pasado no se ha perdido, pero está al mismo nivel que el presente y el futuro, es una posibilidad de constitución del Estado, dentro de una razón de estado plurinacional, aunque se niegue a reconocer como horizonte de posibilidad.

Para el gobierno de Bolivia, en estos momentos, solo importa una forma de plasmar la identidad y de reforzar a esta para que el proyecto gubernamental (que es también en estos momentos estatal), no tenga críticas desde dentro ni desde fuera. Se necesita que el proyecto no presente fisuras y sea visto y entendido como sólido y concreto. Si ocurriera lo contrario puede pensarse que el Estado ha construido una ficción para escenificar una identidad y para exaltarla en desmedro de las otras existentes.

Al revisar la obra, los dos pintores bolivianos, visualizamos la manera en que ambas formas ofrecen para entender y representar la sociedad boliviana; entrañan

también, la construcción de estereotipos y es por tanto, también una expresión de concreción de un determinado proyecto político, que intenta además de sentar un juicio sobre la sociedad, dictar también una sentencia sobre el futuro y una ruta de proyección de alternativas en la sociedad para resolver problemas de la identidad, pero, también de la construcción de las políticas públicas, y la constitución de una nueva fisonomía del Estado, que siempre está en peligro latente de convertirse al mismo tiempo en un proyecto único y no múltiple ni multidimensional.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre.
1995 *Las reglas del arte*. Anagrama. Barcelona.
- Bhabha, Homi.
2002 *El lugar de la cultura*. Manantial. Buenos Aires.
- Mendoza, Jaime
[1911] 1952 *En las tierras del Potosí*. Illimani. La Paz.
- [1935] 1977. *El macizo boliviano*. Juventud. La Paz.
- Said, Edward.
2001 *Cultura e imperialismo*. Anagrama. Barcelona.
- Sanjinés, Javier; Calderón, Fernando.
1999 *El gato que ladra. Diálogos sobre cultura y modernidad*. PLURAL. La Paz.
- Smith, Anthony.
1998 "Nacionalismo e indigenismo: la búsqueda de un pasado auténtico". En: *Nacionalismo e identidad*. Autodeterminación. La Paz.
- Zavaleta Mercado, René.
1967 *Bolivia: Crecimiento de la idea nacional*. Cuadernos de Marcha. La Habana.
- Wiethüchter, Blanca.
2002 *Hacia una Historia crítica de la literatura en Bolivia*. PIEB. La Paz.