

# La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación

## The current Andean aesthetics (from El Alto) and the conflict among figuration and representation

**Ph. D. Javier Sanjinés C.<sup>1</sup>**

*Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2019*

*Fecha de aprobación: 9 de octubre de 2019*

### Resumen

*¿Cómo leer la novel arquitectura “neoandina” sin reproducir la consabida explicación de que El Alto estaría construyendo una “arquitectura emergente” que abandona el pasado criollo/mestizo y el apego a la modernidad? A contracorriente de estas y otras explicaciones “endógenas” de la estética andina actual, ligadas a la representación actualizada de los ancestros precolombinos, el presente ensayo se aboca al análisis de la figuración europea que no habría abandonado esta arquitectura y que permanecería oculta dentro de su estructuración. A este efecto, el estudio postula la presencia de ignotas figuras del pasado que siguen habitando estas edificaciones y que, moldeadas por el dinero, fueron, en su momento histórico, los agentes más importantes de la modernidad. Más allá de discrepar parcialmente de lo ya escrito en torno a la estética alteña, el ensayo busca incorporar lo figurativo al análisis de los imaginarios que construyen el espacio de la ciudad.*

### Palabras clave

*Figuración, representación, “ascenso del dinero”, modernidad, estética andina.*

### Abstract

*How to read the novel “neo-Andean” architecture without reproducing the familiar explanation that El Alto would be building an “emerging architecture” that abandons the criollo/mestizo past and the attachment to modernity? Contrary to these and other “endogenous” explanations of the current Andean aesthetics,*

---

1 Profesor del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas. University of Michigan-Ann Arbor. Michigan, Estados Unidos. Correo electrónico: sanjines@umich.edu

*linked to the updated representation of pre-Columbian ancestors, this essay focuses on the analysis of the European figuration that would not have abandoned this architecture and that would remain hidden within its structuring. For this purpose, the study postulates the presence of unknown figures of the past which continue to inhabit these buildings and which, shaped by money, were, in their historical moment, the most important agents of modernity. Beyond partially disagreeing with what has already been written about alteño aesthetics, the essay seeks to incorporate the figurative into the analysis of the imaginary that builds the city's space.*

### **Keywords**

*Figuration, representation, "ascent of money", Andean modernity, aesthetics.*

## **I. Introducción**

La ciudad de El Alto, ubicada en la meseta altiplánica y contigua a la sede de Gobierno, congrega una población de alrededor de un millón de habitantes de origen mayoritariamente aymara, que proviene de la importante migración campesina de las últimas décadas.

En el presente trabajo me propongo analizar la nueva arquitectura de esta ciudad, específicamente los llamativos y polémicos edificios denominados *cholets*. ¿Cómo leerlos sin recaer en la explicación de que esta arquitectura es la expresión posmoderna del "proceso de cholificación" (Quijano, 1987) que hoy rompe con la estética "indigenista" recreada por los sectores criollo-mestizos dominantes en el siglo pasado? ¿Cómo ir más allá de la constatación de que es la "arquitectura emergente" de una nueva clase social de "comerciantes aymaras del siglo XXI" (Salazar Molina, 2016)? ¿Podrían explicarse concentrándolos en la imaginación estética, complementando y, a la vez, cuestionando la representación sociológica que presupone que lo imaginario y lo "real" siempre coinciden? ¿Sería posible abordarlos con una lectura global, transatlántica, que se fije en los inquietos y antiguos viajeros que quizá pueblan el inconsciente de los ciudadanos alteños y trasmutan las edificaciones reales en una figuración que las cubre e incluso las desplaza? ¿De qué figuración estamos hablando?

## **II. Figuración y representación**

Asociada a un cierto silencio, la figuración es una sustancia dotada de forma, en la cual se inscribe una figura oculta. ¿A qué se debe esa extraña inscripción? No estamos seguros, aunque ciertamente tiene que ver con aquello que no se dice

porque se encuentra “preconstruido”<sup>2</sup> de tal manera que su recreación más reciente esconde antiguas estructuras fundamentales de la vida humana, de su actuar pretérito, que, como los mitos reformulados por Lévi-Strauss a partir de las ideas de Dumézil y de Freud, se las ingenian para retornar al presente, tornándolo más complejo de lo que ya es. Pero, ¿cómo explicar la continuidad milenaria de figuras fantasmagóricas? En la explicación estructuralista, los signos –que están a medio camino entre la imagen y el concepto– serían portadores de antiguos significados y de mensajes transmitidos con anterioridad, que se reciclan gracias a nuestra posibilidad de comunicarnos a través de los siglos. ¿Qué tiene, pues, de especial la capacidad lingüística que poseemos?

Nuestro lenguaje, convencional, arbitrario, flexible, creativo y en continua evolución, es un medio que nos permite, entre otras cosas, compartir información. Y, extrañamente, los seres humanos transmitimos información acerca de cosas cuya existencia es dudosa o no es racionalmente demostrable: pensemos, por ejemplo, en los mitos y leyendas que aparecieron con la revolución cognitiva. ¿Por qué es importante conocer realidades imaginarias? En primera instancia, podría parecer una pérdida de tiempo dedicarse a ficciones que pueden ser engañosas e incluso perturbadoras, pero lo cierto es que el mundo de la ficción nos ha permitido no sólo imaginar, sino hacerlo colectivamente y generar, a partir de ello, realidades.

Tendemos a olvidar que una de esas ficciones de creación colectiva es el dinero. Y lo planteo así, desde el inicio de este trabajo, porque resulta vital a la vinculación entre la representación socioeconómica y la expresión figurativa de la novedosa arquitectura alteña, tema de nuestro estudio.

Señala Yuval Noah Harari (2018) que el dinero fue creado muchas veces y en muchos lugares distintos. Según este profesor de historia de la Universidad Hebrea de Jerusalén, su desarrollo no requirió de grandes avances tecnológicos:

---

2 Pensar, tanto en la historia como en la política y en la literatura, es, de acuerdo con Lévi-Strauss, producir un desplazamiento temporal y espacial en la materia estudiada, de modo de que esta reacomode el pasado en el presente gracias a un alarde de imaginación que se halla preconicionado por el uso de materiales que ya han sido empleados por otros rendimientos en épocas y lugares distintos. Esta imaginación “preconstruida” sigue las líneas de lo que Lévi-Strauss ha denominado “pensamiento salvaje”, por el cual se reutilizan “residuos y restos de acontecimientos” para producir, mediante el bricolaje, nuevos objetos culturales o ideacionales que alcanzan resultados inéditos. Lo preconstruido no es simplemente una prolongación de antiguos sueños, como Lévi-Strauss pensaba, sino la mutación de la figura de un sujeto o tema inicial que, al incrustarse en una forma del presente, genera un conflicto en el material estudiado. En este trabajo abordo el conflicto entre la representación actual de la arquitectura andina aymara y la figuración pretérita incrustada en la forma presente.

desde la economía del trueque y de la reciprocidad representó una revolución puramente mental. Implicó la creación de una nueva realidad intersubjetiva que solo existe en la imaginación compartida de la gente (Harari, 2018, pp. 200-203). En otras palabras, el dinero no son las monedas y los billetes, sino cualquier cosa que la gente esté dispuesta a utilizar para representar el valor de otras cosas con el propósito de intercambiar bienes y servicios. Debido a ello, el trueque y la reciprocidad son importantes en la reflexión sobre la naturaleza imaginaria del dinero, porque ambos, aunque existieron mucho antes de que se inventara la acuñación, son fruto de una realidad intersubjetiva, del complejo campo de las invenciones de la vasta imaginación colectiva. En otras palabras, tanto la cebada como los dólares son formas de dinero que no tienen valor en nuestra imaginación debido a su naturaleza material, sino gracias a ese poderoso constructo psicológico inmaterial que convierte la materia en idea, en confianza mutua. Harari (2018) afirma que “el dinero es el más universal y más eficiente sistema de confianza mutua que jamás se haya inventado” (p. 203).

Resulta ingenuo pensar que la arquitectura alteña surgió al margen del evangelio del dinero y de la confianza colectiva que genera. Detrás de esta pueden rastrearse ocultos mercaderes con un actuar pretérito que podría corroer las tradiciones comunitarias, que supuestamente dependen del trueque y de la economía de la reciprocidad, sustituyéndolas por las frías leyes de la oferta y de la demanda. Es ese lado oscuro de la novel arquitectura alteña el que intento explorar en este trabajo. Lo llamo “figuración” para distinguirlo de la “representación” estética y socioeconómica que tan claramente ostenta la arquitectura de la burguesía aymara, y sobre la que ya existen interesantes estudios. ¿Qué tipo de fantasmas, de ignotas figuras del pasado, habitan estas nuevas construcciones? ¿Cómo se relacionan esas figuras ocultas con las transformaciones del dinero, el crédito y la banca, es decir, con esa fuerza motriz del progreso humano?

Advierto al lector que me es difícil decidir si lo que hago en este trabajo es solo una práctica discursiva de discrepancia con lo ya escrito a propósito de la producción estética de El Alto, o si mi insistencia en lo “figurativo” pretende abrir una nueva vía de investigación que sirva tanto a la arquitectura como al análisis de otras artes, fundamentalmente la literatura. Sean cuales fueren los resultados, debo reconocer la deuda con el trabajo de Pierre Macherey (1974), particularmente con su aporte sobre las disimilitudes entre “figuración” y

“representación” que expone en *Pour une théorie de la production littéraire*. También estoy influido por la reciente relectura de la noción de “figuración” de Auerbach (1953), presente en “Odysseus’ scar”, el primer capítulo de *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. Auerbach desarrolla en ese capítulo el tema de la escasa atención prestada a la interpretación figurativa de las artes.

En *Pour une théorie de la production littéraire*, Macherey (1974) encuentra útil y legítimo inquirir por aquella producción tácitamente implícita, es decir por lo que no se dice. ¿Podemos hacer que esa ausencia hable? La ausencia o imagen oculta nos informa sobre las condiciones precisas de aparición de lo visible y, por tanto, sobre sus límites, dándole su real significación, sin por ello hablar en su lugar. Influido por Macherey y Auerbach, intentaré analizar esos edificios alteños de uso mixto y que han sido denominados como *cholets*, un juego de palabras entre *chalet* y cholo.

### III. Una polémica sobre iconos arquitectónicos



Figura 1: Casa Grande del Pueblo  
Fotografía de la Agencia Boliviana de Información (ABI)

En una polémica relativamente reciente sobre la construcción de la denominada “Casa Grande del Pueblo” –edificación de 29 pisos donde funciona la Presidencia del Estado y el Ministerio de la Presidencia– y de la nueva sede de la Asamblea Legislativa, el expresidente Carlos Mesa (2017a) sostiene:

Las dos nuevas construcciones, verdaderos engendros especialmente por su desmesurado tamaño, no son sólo una respuesta a necesidades funcionales, son la afirmación de una idea. El Estado Plurinacional será recordado “por siempre” a través de los dos símbolos físicos de su paso por la historia y del poder que los representa. Lo será además por comparación con la “República derrotada”. Ambos monstruos de concreto serán la sombra permanente colocada literalmente encima del pequeño Palacio gubernamental y la Catedral, y en la otra acera aplastando la cúpula de la sede del Legislativo. (párr. 6).

El entonces vicepresidente, Álvaro García Linera, refuta la afirmación de Mesa señalando que esos edificios representan la necesidad de superar la centralidad colonial y republicana de construcción de modelos artísticos de lo nacional, y satiriza la “sobrevaloración” del pasado que haría Mesa (“Vicepresidente dice”, 2017).

La polémica entre mantener la tradición cultural republicana o literalmente “aplastarla” con una estética que represente el auge popular lleva a García Linera (2017) a plantear que “Aristóteles o, más recientemente, Kant, Adorno, Benjamín o Lukács (...) reflexionaron sobre lo bello, lo sublime, la perfección, el arte y el gusto con tal solidez argumental que hoy es imposible debatir sobre estética sin tomarlos como referentes obligatorios” (párr. 3).

En su respuesta a García Linera, Carlos Mesa (2017b) sostiene la necesidad histórica de conservar los ejemplos icónicos de nuestro pasado republicano, aunque no tiene la ocasión de leer ni le es posible refutar la referencia teórica que el vicepresidente plantea; por ejemplo, el problemático uso de autores que García Linera hace en su alegato esteticista. En efecto, es bien conocido que ni Lukács ni Adorno se adhirieron a “lo popular” en sus reflexiones culturales. En sus trabajos sobre realismo, Lukács exaltó a autores consagrados, como Thomas Mann, frente a los movimientos modernistas en ascenso. Y en lo que respecta a Adorno, es también muy conocido que dirigió algunos de sus comentarios de sociología de la música más condenatorios a propósito del jazz.

Sea como fuere, García Linera (2017) considera la observación de Mesa sobre la destrucción de los símbolos republicanos de la nación como la “decadencia quejumbrosa” de una clase media alta que tiene dificultades para apreciar que la “incursión social ascendente viene acompañada de nuevos parámetros estéticos en las construcciones (los cholets) de nuevas simbologías urbanas (...) correspondientes a los habitus culturales de clases sociales indígenas urbanas” (párr. 6).

Es difícil saber si realmente García Linera cree en lo que dice o si simplemente está apelando a la demagogia, pero es evidente que sus comentarios con respecto a la estética chola van en tándem con las creencias de aquellos que presentan a la nueva arquitectura alteña exclusivamente como una expresión de la “indianización del paisaje urbano” paralela a los supuestos logros políticos aymaras. Además, resulta discutible que las nuevas edificaciones estatales estén acordes con “los habitus culturales de clases sociales indígenas urbanas” (García Linera, 2017, párr. 6).

#### **IV. La arquitectura “neoandina”**

El que hasta hace cuatro décadas era un distrito marginal y pobre de la ciudad de La Paz<sup>3</sup>, actualmente es una importante urbe, básicamente mercantil, que alberga a miles de medianas y pequeñas industrias y talleres, así como a algunas industrias grandes, aunque por distintas razones en los últimos años ha disminuido el número de empresas extranjeras asentadas en la ciudad<sup>4</sup>. Un estudio reciente (“El Alto cuenta”, 2018) muestra que en enero de 2018 funcionaban en El Alto 21.129 empresas unipersonales, 3.274 empresas de responsabilidad limitada y 56 sociedades anónimas. La ciudad es alimentada por la minería cooperativista y el comercio internacional, especialmente asiático. El Alto puede ser considerado como la cuna de una clase económica y culturalmente emergente, la denominada burguesía chola de origen aymara, propietaria de los *cholets*, que no ha perdido sus lazos con las comunidades rurales de las que, en su mayor parte, proviene.

---

3 En 2018 la ciudad del El Alto celebró 34 años de creación.

4 El Alto tiene un crecimiento del 5% en número de empresas; según el registro de Fundempresa, a enero de 2018 contaba con 24.468 establecimientos. El Registro de Comercio señala la existencia de 296.791 empresas en el país, de las cuales 27% se encuentran en el municipio de El Alto. La mayoría de las empresas alteñas se dedica al comercio por mayor y menor, a la reparación de vehículos automotores, a la construcción y a la industria y manufactura (“El Alto cuenta”, 2018).

El origen predominantemente aymara de los alteños implica que, aunque son ciudadanos urbanos, muchos conservan el derecho a la tierra en sus comunidades rurales a las que retornan en época de siembra y cosecha y para las festividades, a fin de cumplir sus deberes comunales. Como se verá en este trabajo, y es importante tener en cuenta, los alteños –particularmente su burguesía chola– distan mucho de organizar sus asuntos vecinales ajustándose exclusivamente al modelo de reciprocidad andina (*ayni*) que permite el enriquecimiento para luego redistribuir la riqueza entre los residentes. Dudosamente vinculado con el modelo de reciprocidad, el ejemplo más claro de éxito individual es Freddy Mamani Silvestre, creador de los *cholets*, de la arquitectura alteña “neoandina”. Mamani, que prefiere que se los llame simplemente *chalets*, sostiene que al construir esos edificios tenía el deseo de modernizar el escenario alteño. “Modernizar el escenario” no puede significar otra cosa que vincularlo con el mundo capitalista globalizado, algo bastante distante de las prácticas tradicionales de redistribución y reciprocidad.

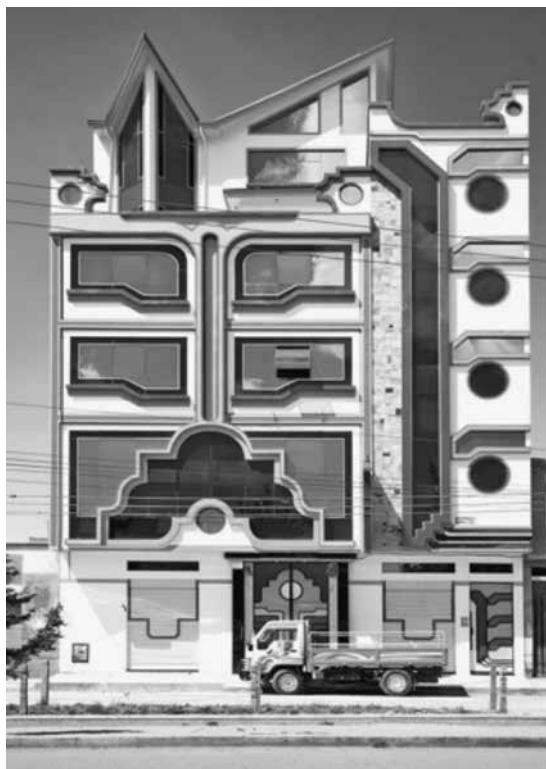


Figura 2: Nueva arquitectura alteña  
Fotografía de Alfredo Zeballos.



Las fachadas de los *cholets* son sorprendentes por sus formas atrevidas y estridentes colores. Toman en préstamo elementos figurativos propios de los textiles andinos (formas geométricas esenciales), exhibiendo alteraciones, duplicidades, yuxtaposiciones, patrones oblicuos, zigzag y diagonales en un vocabulario colorido que se refiere no solo a la tradición tiwanacota (cruz andina y círculo; Andreoli & D'Andrea, 2014), sino también a la estética futurista africana; me refiero a los edificios de Bodys Isek Kingelez, particularmente a su *Étoile rouge Congolaise*.

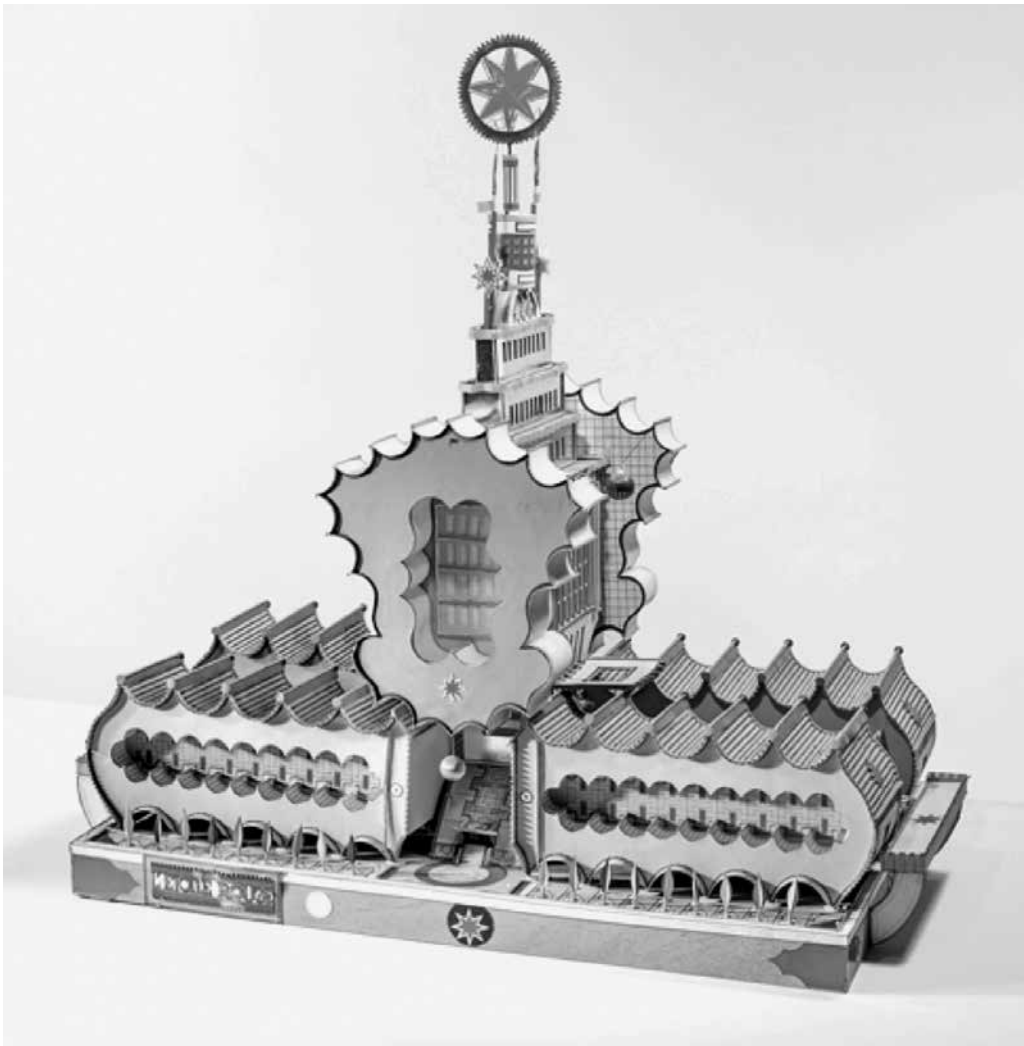


Figura 3: *Étoile rouge Congolaise*.

Y a la estética posmoderna de la China, particularmente de las áreas portuarias de Shanghái, como Wenzhou.

Los *cholets* poseen enormes salones de baile ubicados en dos plantas. Estas salas están decoradas con diversos motivos geométricos de inspiración andina en colores brillantes, y cuentan con arañas de luces gigantescas; las paredes, pilares y puertas están pintadas como si fuesen caramelos que bien podrían ser parte de la fábrica de Willy Wonka.



Figura 4: Nueva arquitectura alteña  
Fotografía de Alfredo Zeballos

Usando formas y colores semejantes a los presentes en las pinturas de Mamani Mamani<sup>5</sup>, que intensifican y distorsionan los colores de los textiles aymaras tradicionales, mucho más sobrios, el arquitecto autodidacta representa, con su nueva arquitectura, el epítome de la movilidad aymara alteña.

---

5 Roberto Mamani Mamani es un pintor de origen aymara que tiene gran éxito de ventas (más de 3.000 cuadros vendidos) y que se ha convertido actualmente en una suerte de “pintor oficial” del Estado. La Casa Grande del Pueblo, antes mencionada, está decorada profusamente con sus obras.



*Figuras 5 y 6: Óleos de Mamani Mamani*

Mientras los críticos de clase media urbana desestiman estos edificios como *kitsch* o “decorativos”, quienes contratan a Mamani Silvestre –los nuevos ricos cholos de la ciudad de El Alto– consideran a los *cholets* como construcciones que representan a los aymaras acomodados que fueron alentados por el liderazgo del aymara más exitoso, Evo Morales, para muchos el primer presidente indígena. Pero, ¿es así? ¿No están ocultando los *cholets* una inquietante configuración espacial que los vincula con un silencioso pasado, el cual complejiza su naturaleza y conflictúa su simbología local?

## V. Los fantasmas del pasado

Es una creencia común que la innovadora arquitectura de El Alto que acabo de describir es representativa de la estructura cultural endógena alteña. Así, esta estructura estaría asentada en valores comunales propios que expresan y producen una cultura y una estética innovadora y auténtica. Tengo razones para cuestionar esa visión unilateral de la arquitectura alteña.



Figura 7: Nueva arquitectura alteña  
Fotografía de Alfredo Zeballos

A pesar de que El Alto ha demostrado un alto nivel de organización y su población –compuesta fundamentalmente por excampesinos y mineros desplazados– no ha perdido sus vínculos comunitarios, sino que los restableció en su nuevo asentamiento, es difícil afirmar que mantiene vigentes las prácticas indígenas. Como ya se señaló, los *cholets* están lejos de representar al modelo tradicional de reciprocidad andina (*ayni*) que permitía el enriquecimiento para redistribuir la riqueza entre los miembros de la comunidad. Por el contrario, son resultado de la acumulación capitalista privada y de la creciente diferenciación social en la población aymara. Asimismo, constituyen un fenómeno urbano peculiar, puesto que la configuración espacial de esos edificios está profundamente vinculada con el fenómeno del ascenso del dinero que se originó en la civilización occidental durante el Medioevo tardío y los inicios del Renacimiento.

“Ascenso del dinero” es una manera de explicar que detrás de cada fenómeno histórico y cultural se encuentra un secreto financiero. Si detrás del Renacimiento se encuentran los bancos que lo financiaron, detrás de la nueva arquitectura alteña se encuentra la burguesía chola que, como se verá a lo largo de este ensayo, no hubiera podido desarrollar sus actividades mercantiles sin la intermediación financiera de viejos comerciantes del pasado que entendieron la ventaja de eliminar las ineficiencias del trueque y de la reciprocidad por un medio más dúctil de intercambio que facilite la valoración y el cálculo, y permita realizar transacciones económicas a largo plazo y a largas distancias. Para realizar estas funciones de manera óptima, el dinero tiene que estar disponible, accesible, durable, portátil y fiable.

El ascenso del dinero está vinculado con la configuración estética de esta nueva arquitectura chola. Pese a los elementos formales de aire precolombino que ostentan las fachadas de esos *cholets*, su configuración podría no ser solo una versión contemporánea y urbana de elementos culturales indígenas preexistentes, sino una versión actualizada de lo que Carlos Medinaceli, el fundador de la moderna crítica literaria boliviana, denominó como “realidad pseudomorfótica”<sup>6</sup>,

6 Desde un punto de vista diferente al que aquí planteamos entre lo figural y la representación estética aymara, Medinaceli (1969/1938) veía como conflictiva la relación entre la intelectualidad boliviana y su medioambiente. La calificaba de “pseudomorfótica”, es decir, como una manera de percibir lo local a partir de vivencias ajenas, lo que, frecuentemente, se negaba. Con esta reflexión sobre lo problemáticamente propio, Medinaceli señalaba la inadecuación del proceso intelectual boliviano, olvidadizo o renuente a reconocer que su “forma espiritual” jamás dejó de ser europea. En palabras de Medinaceli, los bolivianos nunca llegamos a expresarnos en una forma plenamente autóctona. Somos, decía Medinaceli, naturalezas problemáticas, grotescas, semisalvajes, que perciben lo propio desde la vivencia europea, sin poder superarla.

es decir, una nueva versión, igualmente conflictiva, de la identidad boliviana que nunca llega a ser plenamente autóctona.

Dado que el aspecto figurativo oculto es clave en el conflictivo desajuste entre esencia y forma, me concentro en el análisis de esta particular arquitectura. Por una parte, estos edificios expresan el éxito mercantil de sus propietarios (el costo de construcción de un edificio de estos fluctúa entre 250 y un millón de dólares). Por otra parte, representan una fuente de ingresos: los *cholets* tienen una docena o más de espacios comerciales para alquilar en la planta baja, “salones de eventos” en el segundo y tercer piso, y dos o más departamentos para alquilar en el cuarto y a veces incluso en el quinto piso. En lo alto de este símbolo de riqueza y generador de ingresos se encuentra la residencia del propietario, el chalet propiamente dicho, construido en la azotea y siguiendo un diseño que, a menudo, rompe con el estilo general del edificio.

La vivienda que corona la edificación permite entender cómo el orden imaginado del dinero está incrustado en el mundo material. Explica Harari (2018) que “aunque el orden imaginado sólo existe en nuestra mente, se entreteje en la realidad material que nos rodea, e incluso se graba en piedra” (pp. 132-133). En la arquitectura moderna, el individualismo salta de la imaginación para tomar forma en piedra y hormigón. Como toda casa moderna, el chalet está dividido en varias habitaciones pequeñas –cada una con puerta y llave–, de modo que los miembros de la familia puedan tener espacios privados que les proporcionen la mayor autonomía posible. Quien crezca en un espacio así no puede hacer otra cosa que sentirse un “individuo”, cuyo verdadero valor emana de adentro y no de fuera. Muy lejos se encuentra este modelo de la vida en la comunidad agraria de los ancestros de quienes hoy habitan los *cholets*, que valoraban la vida en común sobre el individualismo. Aquellos que crecieron en tales condiciones llegaban naturalmente a la conclusión de que el verdadero valor de un ser humano estaba determinado por el lugar que ocupaba en la comunidad y por lo que los otros miembros de esta pensaran sobre ellos. Se trataba de valores profundamente opuestos a los del individualismo que parece primar hoy en la población alteña, especialmente en la más joven. Pero volvamos a la configuración espacial de los *cholets*.

## VI. Las *loggias* renacentistas

¿Qué nexos podrían tener estas peculiares edificaciones alteñas con el fenómeno del ascenso del dinero descrito líneas arriba? ¿Se trata de exponentes de una estética desplazada y dislocada que recuerdan cómo los mercaderes renacentistas –los “fantasmas urbanos” del pasado– construyeron sus casas, con las *loggias* abiertas en los pisos altos?

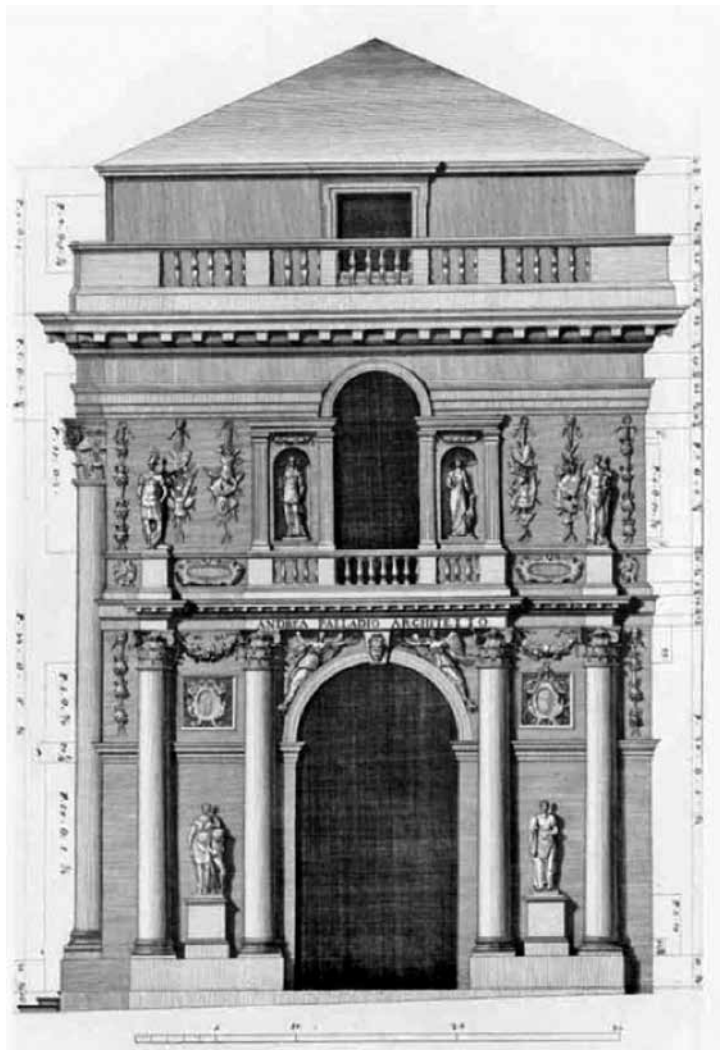


Figura 8: Loggia del Capitaniato (1571), diseñada por Andrea Palladio  
Fuente: Camera di Commercio, Vicenza.

No obstante las conexiones frecuentemente establecidas entre la nueva arquitectura alteña y los valores comunales, tiendo a pensar que existen lazos que unen a los exitosos migrantes aymaras con los mercaderes italianos que Iris Origo (1957) describe en su libro *The merchant of Prato*.

Los mercaderes renacentistas, con casas comerciales en Italia y España, particularmente en las regiones de la Toscana y de Mallorca, fueron conocidos no solo por sus fortunas, sino por las casas en que vivieron. En extraña coincidencia con la manera de ser de los cholos ricos de El Alto, los testimonios escritos que dejaron los mercaderes italianos de seguro origen judío muestran que dos razones ocuparon su vida: la religión y el comercio. El amor a Dios y a las ganancias fueron las metas a las que aspiraron sus guías. Fuertemente individualistas, debieron el éxito personal a los negocios, a la compraventa de metales y granos, y a la apertura de los primeros bancos, motivo por el cual se los acusó de usureros.

Esos mercaderes del pasado vivieron en una era en la que la ortodoxia medieval cedía el paso a la mentalidad cuestionadora del Renacimiento. Pioneros del nuevo orden, los mercaderes dependieron de su propio trabajo y de su capacidad de adaptación a las nuevas condiciones imperantes. Tenaces en su empeño y ávidos de dinero, estaban alejados de la política y se ocupaban de temas públicos solamente cuando estos afectaban el curso de sus negocios; se casaban con mujeres fuertes, hacendosas y emprendedoras, capaces de reemplazarlos y superarlos en sus actividades. Esos eran los ocultos antecesores de los negociantes alteños del presente.

La *loggia* que el mercader y su esposa construyeron simbolizaba los logros y éxitos económicos que habían alcanzado. Como se observa en la anterior figura, las *loggias* estaban coronadas por una pequeña mansión de verano (*verone*), construida en la azotea del edificio de dos o tres pisos. Dicha mansión, que se parece en función y en forma al chalet de la arquitectura chola actual, estaba destinada al reposo de la familia, permitiendo, por su altura, que la pareja de mercaderes y sus hijos gocen de la vista y de los vientos frescos en el verano.

Un piso debajo, se ubicaban las importantes *loggias* de la corte, coloridas salas renacentistas construidas como galerías o corredores y sostenidas por una serie de columnas y arcos. Las salas eran de planchas de yeso; sus techos, abovedados y pintados en colores sencillos y de diseño geométrico, se sostenían sobre



pilares. Aunque eran sorprendentemente pobres en mobiliario, en estas *loggias* se daban los banquetes y se entretenía a los invitados con música y danzas. De estas fiestas participaban incluso quienes no habían sido invitados, porque las *loggias* daban a la calle. La sala más grande de la *loggia*, un verdadero salón de eventos, estaba destinada a las fiestas y otros acontecimientos importantes. Pero, como observaré más tarde, las fiestas de estos mercaderes —austeras y parcas— no eran de ningún modo como las fiestas de las que hoy hace gala la rica burguesía chola de El Alto. Por último, la oficina del mercader renacentista se encontraba en la planta baja, próxima a los almacenes, al depósito y a la habitación destinada a albergar a los huéspedes.

La configuración espacial de las *loggias* que acabo de describir parece reproducir un antiguo símbolo de lo que Niall Ferguson (2008) considera como fundamento de todo hecho civilizatorio: el crédito. En efecto, los mercaderes del pasado, al igual que los comerciantes alteños del presente, creyeron en el crédito (vocablo derivado del latín *credo*, “creo”) y estuvieron sujetos a la misma teoría del valor del mercado que la Conquista española y la colonización pusieron en marcha cuando integraron lo local en la economía global, conectando así las colonias con la modernidad, como Patricia Seed (2015) ha estudiado. Quiero enfatizar, entre paréntesis, que dudo mucho que lo cholo reproduzca en el medio urbano el modelo de la reciprocidad agrícola. Primero, porque el propio indio quedó sujeto a la teoría del valor desde los tiempos de la colonización y, segundo, porque expuesto a dicho fenómeno, fue el acontecimiento globalizado de la circulación del dinero el que inventó al propio indio, siendo esta pieza fundamental de la “precoz modernidad”. Veamos con algún detenimiento esta inserción económica local en la modernidad.

Ya dijimos al inicio de este trabajo que la confianza es la materia bruta a partir de la cual se acuñan todas las formas de dinero. Fue aquella la que dio lugar a la aparición de la única zona monetaria transnacional y transcultural que puso los cimientos de la unificación de África, Asia, Europa y América en una única esfera económica y política. Indios, chinos y europeos continuaban hablando en idiomas dispares, obedecían a gobernantes diferentes y adoraban a dioses distintos, pero todos ellos creían en el oro y en la plata y en la circulación monetaria de ambos metales (Harari, 2018, pp. 207-209). La unificación monetaria creció paulatinamente a lo largo de los varios siglos de conquista y colonización de los territorios de ultramar; sin esa creencia compartida, y a

veces impuesta por las circunstancias de la colonización, las redes comerciales globales habrían sido prácticamente imposibles.

Pero, ¿por qué razón indígenas y españoles, que pertenecían a culturas diferentes y que tardaron en mezclarse, compartieron tempranamente la creencia en el dinero? Los economistas ofrecen una respuesta que deja de lado a los ocultos agentes del progreso: los mercaderes. Según los economistas, una vez que el comercio conecta dos áreas, la fuerza de la oferta y la demanda tiende a igualar los precios de los bienes transportables. Sin negar esta explicación, no puedo obviar el hecho de que, doblón o sencillo, el dinero, llamado “poderoso caballero” por Quevedo, dependió de mercaderes que, como los de Prato arriba mencionados, viajaban entre Oriente y el Mediterráneo, y que habrían sido los primeros en advertir las diferencias en el valor del oro, entre su valor de uso y su valor de cambio; ellos fueron quienes, con el fin de obtener un beneficio, compraron oro barato en el Oriente y lo vendieron caro en el Mediterráneo; al cabo de un tiempo, el valor del oro en Oriente habría sido muy parecido al del Mediterráneo. Gracias a la tarea de estos mercaderes, el hecho de que las gentes del Mediterráneo creyeran en el oro, en su valor de cambio, habría motivado a que las de Oriente empezaran a creer en él también. Con el fin de comprender por qué, veamos el argumento que da Harari (2018, pp. 208-210). El hecho de que una persona compre oro a un precio y lo venda a un precio mayor es suficiente para fortalecer nuestra propia creencia en esa persona, incluso si la apartamos porque no coincide, por ejemplo, con nuestros valores religiosos. El no ponernos de acuerdo en creencias religiosas no impide que coincidamos en una creencia monetaria, porque mientras que la religión nos pide que creamos en algo, el dinero nos pide que creamos que otras personas creen en algo, y que confiemos en lo que creen. Y este fenómeno bien pudo haberse reproducido en las Indias Occidentales. Aún en el caso de que los indígenas de América no practicaran todavía el uso mercantil del oro, el hecho de que las gentes del Mediterráneo lo desearan podría haber sido suficiente para que los indios lo valoraran más allá de las condiciones naturales que el oro posee para satisfacer una necesidad, es decir, más allá de su simple valor de uso.

Los mercaderes medievales y renacentistas, verdaderos agentes de la transformación socioeconómica que conecta el pasado crediticio con el presente, fueron los primeros en advertir que el dinero puede representar también el apogeo de la tolerancia humana. Su función imaginaria, afincada en la confianza, lo hace más liberal que las leyes estatales, los códigos culturales,

las creencias religiosas y los hábitos sociales. En ese sentido, el dinero es el único sistema de confianza que puede salvar casi cualquier brecha cultural y que, gracias a su maleabilidad y a su capacidad para relacionar áreas geográficas que de otro modo habrían quedado incomunicadas, no discrimina sobre la base de género, edad, raza, religión u orientación sexual. Si esto es así, entonces es posible que, a través del dinero, personas de tiempos dispares se conecten y cooperen entre sí de manera efectiva.

Al igual que los centros comerciales italianos próximos a Florencia, a inicios del siglo XII, El Alto parece ser un suelo fértil para distintos negocios, como el del microcrédito. Y no es inverosímil pensar en la posibilidad de que los cholos sean una “mutación en el tiempo” de aquellos judíos prestamistas que, como una minoría étnica en ascenso en la Venecia de inicios de la modernidad, hacían sus negocios sentados ante sus *tavule* y sus *banci* en el estrecho Ghetto ubicado a cierta distancia del centro de la ciudad.

Existe, pues, una conexión entre el pasado judío y el presente de la burguesía chola orientada al crédito. La capacidad que esta burguesía tiene para adaptarse a nuevos entornos altamente competitivos es el resultado de viejas estrategias crediticias –Dios y dinero juntos– que se reproducen en las actuales expresiones arquitectónicas y festivas, como el Gran Poder. Estos ejemplos simbolizan el progreso social y económico de dicha burguesía, al igual que su fecunda actividad crediticia que, en caso de quedar incumplida, no es penada tan gravemente –con la muerte– como en el caso de Antonio en *El mercader de Venecia*.

## VII. Burguesías cholas y el estilo de la Bauhaus

Quisiera ahondar en la crítica de las visiones comunes sobre el cholaje y su arquitectura. En un más o menos reciente número de la revista *Pukara*, esas llamativas edificaciones denominadas *cholets* son definidas como “arquitectura posmoderna aymara” y como “estética aymara genuina” (Alejo Mamani, 2018). Esta visión simplificadora desconoce el origen transatlántico premoderno de esa arquitectura, profundamente enraizada en las casas comerciales italianas del Medioevo tardío e inicios del Renacimiento.

La burguesía de El Alto es un sector de emprendedores con una modalidad de acumulación de capital muy diferente a la de la burguesía señorial. Con algunas importantes similitudes con los mercaderes del Renacimiento temprano, este

sector, que no nació bajo la protección del Estado, reinvierte las ganancias en festividades y en ceremonias rituales que le aportan prestigio social. Vuelvo, pues, al hecho de que, pese a las similitudes entre estos grupos sociales tan distantes en tiempo y espacio, también existen importantes diferencias de comportamiento que los distancia en lo que concierne al consumo y al gasto ostentatorio. Por ello es importante ver no solo el surgimiento de estas edificaciones, sino también la manera en que responden a la vida emotiva –podría hablarse de un “capitalismo emocional”, tal como lo expresa la socióloga de origen judío Eva Illouz (2007)– de los nuevos ricos que las construyen.

¿Qué me ha permitido relacionar las *loggias* renacentistas con los *cholets* de El Alto? Existe, naturalmente, un acontecimiento identitario que los liga (en ambos casos, la emergencia de sectores sociales marginales que van adquiriendo poder e influencia crecientes), pero lo que realmente emparenta a ambas formas arquitectónicas es el hecho de que se insertan en un elemento previo: el dinero, el factor mercantil oculto que se agazapa detrás de formas en constante evolución. En otras palabras, no es que la cultura anteceda y explique el fenómeno mercantil, sino lo inverso. Incluso podría afirmarse que el peso del acontecimiento mercantil termina por envolver, e incluso sepultar, las ideas de comunidad y de reciprocidad andinas que aún latían en el imaginario colectivo y que se cree que explican la naturaleza de los nuevos edificios alteños. Dicho de otro modo: el fenómeno mercantil de los *cholets* es la expresión de una práctica de acumulación capitalista que, según el discurso identitario –del que los análisis sobre los cholets como “estética realmente aymara” son parte–, paradójicamente pretende recuperar las nociones de comunidad y reciprocidad, aunque no haga más que sepultarlas. Esa paradoja ha sido más nefasta para la construcción de comunidad que todas las políticas liberales previas, puesto que ha imposibilitado que las nociones arriba indicadas renazcan, pese a que supuestamente existía la voluntad de que ello sucediera.

Los *cholets* son representaciones figurativas que recodifican el dinero en formas estéticas transitorias que se producen por etapas. Tan cierto es esto que los *cholets* parecen hoy ceder a la nueva arquitectura “transformer” de El Alto el sitio de privilegio. Ligados al progreso de grupos marginales que hacen de las nuevas formas un exponente del éxito económico logrado, los “salones de eventos” de los edificios de El Alto son espacios festivos que no estaban contemplados en las formas previas: las *loggias* italianas, según Origo (1957),

simbolizaban la medida y el ahorro, al igual que la Bauhaus, la primera escuela de diseño del siglo XX, relacionada con el progreso social y económico de la burguesía judío-alemana de Weimar. Veamos, a guisa de ejemplo ilustrativo, el surgimiento de esta burguesía, comparándolo con las aspiraciones estéticas de Freddy Mamani Silvestre, creador de los *cholets*.

A modo de argumento, a continuación relaciono el surgimiento de la burguesía chola alteña con mis lecturas sobre el retrato de una familia burguesa que Thomas Mann desarrolla en *Los Buddenbrook*, según ha recuperado Stuart Jeffries (2017) en *Grand Hotel Abyss*, su iluminador análisis de la Escuela de Frankfurt y su importancia en el análisis de la naturaleza de la actual crisis estética en la sociedad mecanizada de masas. La novela de Mann narra el declive de una rica familia de mercaderes alemanes a lo largo de tres generaciones: la primera generación hizo el dinero, la segunda consolidó la posición social de la familia, mientras que la tercera se retiró de la escena en lo que puede ser denominado como “malestar estético”, un modo de enfrentarse contra las generaciones previas y sus fuertes lazos con el dinero y el prestigio social (Jeffries, 2017, p. 33). Como Peter Demetz señala en su útil introducción a la colección de ensayos de Benjamin (1986) llamada *Reflections*:

En muchas familias judías de la Europa de fines del siglo XIX, los hijos dotados se volvieron contra los intereses comerciales de sus padres que habían sido asimilados (después de trasladarse de sus provincias a las ciudades más liberales) por el éxito burgués, y en protesta espiritual para construir sus contramundos dieron forma incisivamente al futuro de la ciencia, la filosofía y la literatura. (Benjamin, 1986, p. XIII).

Evidentemente, la lucha edípica de esos judíos cultos de habla alemana de fines del siglo XIX y principios del siglo XX —Georg Lukács, Walter Benjamin y Franz Kafka son tres de los ejemplos más visibles— es enteramente ajena al estado mental de la burguesía ascendente chola. Mientras los cultos judíos que escribían en alemán dieron un peculiar vuelco de conciencia que incluía el rechazo al materialismo de sus padres, exitosos hombres de negocios, los llamados “aymaras emergentes del siglo XXI” representan a los cholos acomodados que celebran sus logros comerciales y los intensifican construyendo *cholets*. En este sentido, nada parece vincular a Mamani Silvestre con la construcción de contramundos o protestas estéticas. Por el contrario, el arquitecto actúa con una lógica materialista, regida por convicciones esencialmente capitalistas.

Mamani Silvestre es también la representación problemática del éxito burgués en un mundo que parece haber perdido la conciencia social de una de las más avanzadas clases obreras de Latinoamérica: el proletariado minero de la región andina boliviana. En cierto modo, la de Mamani Silvestre es una regresión a lo que Lukács postuló en 1923 como la conciencia “actual” de una clase social incapaz de identificar la explotación capitalista del trabajo (Lukács, 1923/1971). Transferida al mundo cholo de El Alto, la conciencia actual de la naciente burguesía se regocija reproduciendo estéticamente las cadenas que atan a la población alteña a un mundo reificado, inconsciente del problema de la pobreza generalizada. De ninguna manera los *cholets* “coronan” el bienestar de la población alteña, por el contrario, tres cuartas partes de los alteños se encuentran efectivamente fuera del sistema comercial, sin acceso a cuentas bancarias, mucho menos al crédito y, por tanto, son ajenos a ese exponente de riqueza.

Mamani Silvestre es una figura controvertida por la sencilla razón de que la acumulación de capital, silenciosamente oculta detrás de la configuración de los *cholets*, anula la conciencia que el proletariado minero desarrolló hacia una conciencia revolucionaria durante el siglo XX. Fue liquidada la conciencia de una clase obrera revolucionaria, representada por los cholos de la Central Obrera Boliviana (COB) que protagonizaron la Revolución Nacional de 1952. Es a través de la conciencia atribuida –la conciencia posible– a la clase obrera que los cholos comprendieron su rol en la historia. Quiero decir con esto que, en lugar de permanecer de manera contemplativa y pasiva, aceptando la realidad en el otro lado de la producción, en el polo del consumo, estaban activamente comprometidos en la producción de un mundo nuevo en el cual crecer. Ello se observa con particular agudeza cuando se analiza el origen de los salones de eventos de los *cholets*.

Los salones de los edificios de El Alto están estrechamente relacionados con las llamativas fiestas patronales, fundamentalmente con la festividad del Gran Poder. Influenciado por el criterio de importantes estudiosos de la moderna arquitectura boliviana, afirmaré que los “salones de eventos” de los *cholets* también surgieron como una reacción adversa que los nuevos actores adinerados sintieron por el estilo funcionalista de la Bauhaus, cuando su más importante fiesta patronal ocupó, física y simbólicamente, el centro de la ciudad de La Paz. Observamos líneas atrás que este estilo también sufrió el rechazo de la juventud judía de la Alemania de Weimar. ¿Qué conecta estas situaciones tan disímiles y tan apartadas en tiempo y espacio?

Organizados alrededor de la Escuela de Frankfurt, un grupo de jóvenes intelectuales judíos alemanes rechazó el poder del dinero como medio de ascenso social. Como veremos a continuación, nada más opuesto a esa toma de conciencia social en la Alemania de la República de Weimar que la actuación de las burguesías cholas bolivianas en continuo ascenso social que, a su manera, se enfrentaron a la vanguardia racionalista surgida en las primeras décadas del siglo XX.

Me explico: las vanguardias racionalistas bauhausianas que, en torno al trabajo de Peter Behrens y Walter Gropius (1883-1969), fundador y primer director de la Bauhaus, surgieron en Alemania a principios del siglo XX eran novedosas propuestas artísticas. La Bauhaus –término formado por la inversión de la palabra *Hausbau*, que significa “construcción de la casa”, lo que resulta en “casa de la construcción”– era una escuela de diseño, relacionada con el movimiento inglés Arts and Crafts y nacida en el despacho de Behrens en Berlín antes de la guerra de 1914. Por ese despacho pasaron también Le Corbusier y Mies van de Rohe, quien tuvo una posición preponderante dentro de la escuela hasta su cierre en 1933. Me interesa remarcar que Gropius, aun usando un estilo diferente al de Behrens, al igual que este, fue un ferviente partidario de la colaboración entre el arte y la industria; trató de reunir la labor artística del arquitecto y el trabajo económico del empresario. Esta cooperación con la industria llevó a la joven intelectualidad judía alemana a disentir de la visión de mundo de sus padres, afines a la República de Weimar, que sentó las bases de la modernización industrial en Alemania (Perelló, 1990, pp. 5-13).

La escuela de la Bauhaus implantó el racionalismo, en boga en la Europa de las primeras décadas del siglo XX, a través de los estilos funcionales de Behrens, Gropius y Le Corbusier. Estas innovaciones se plasmaron más tarde en Bolivia, de una manera dependiente y provinciana, en una serie de edificios construidos en La Paz después de la Guerra del Chaco. Explica Carlos Villagómez (2000) que en esos años una generación de arquitectos bolivianos de clase media alta planteó una propuesta arquitectónica innovadora con obras significativas, como el nuevo trazo de la avenida Camacho en el centro comercial de la ciudad. Allí se construyó durante la década del 40 un conjunto híbrido de edificios que combina el art déco con el racionalismo de la Bauhaus; uno de estos es el conocido edificio Krsul (Villagómez, 2000, pp. 70-73).



*Figura 9: Edificio Krsul*  
Fotografía de Carlos Villagómez

La avenida Camacho, concebida como una arteria de estilo racionalista por ese grupo de jóvenes y prestigiosos arquitectos que pretendían hacer de La Paz un ejemplo digno y sobrio del trasplante de la modernidad europea a América, unas décadas más tarde fue física y simbólicamente ocupada por la burguesía chola con su principal festividad patronal, la fiesta del Gran Poder. Este sector social emergente expandió su multitudinaria y colorida representación festiva desde su lugar de origen, la iglesia del Señor del Gran Poder en la zona del Mercado Negro, hacia el centro mismo de la ciudad, rebasando la estética modernizadora característica de la arquitectura racionalista de estilo europeo. Ese acontecimiento festivo fue resultado del crecimiento económico generado por el comercio informal paceño, que la apertura del Mercado Negro en los años cincuenta impulsó. Dicho mercado abasteció a la ciudad con bienes de consumo que provenían principalmente del contrabando y cuya internación



estaba a cargo de sectores migrantes de origen aymara que fueron creciendo paulatinamente, modificando la estructura misma de la ciudad (Gallardo, 2019).

Si en la década de 1950 se desarrolló en La Paz el comercio informal (Blanes, 2017), en las décadas posteriores se consolidó el protagonismo de los sectores indígenas en el comercio callejero y en los barrios-mercado con la presencia de vendedores ambulantes que fueron ocupando desordenadamente las distintas calles de la ciudad. Según Gastón Gallardo (2019), a quien sigo en estas reflexiones, el desorden urbano coincidió con el achicamiento de los mercados legalmente establecidos debido al crecimiento de los mercados negros alentado por la evasión fiscal. De este modo nació una nueva clase media aymara con gran capacidad de acumulación en el mundo informal, lo que contribuyó al desarrollo de un proceso capitalista al margen de las reglas de juego convencionales y de los valores económicos que organizan toda sociedad industrial.

Pues bien, la ocupación chola del eje troncal de la ciudad de La Paz no fue un acontecimiento pasajero, sino un hecho de importantes y profundas consecuencias simbólicas. La relación, de por sí compleja, entre el arisco paisaje andino y la arquitectura urbana paceña se agravó con la “toma” de la avenida Camacho, que tensionó aún más la relación social entre criollos, mestizos e indígenas. En términos simbólicos, la ocupación de esta avenida fue una muestra significativa de cómo la fiesta popular barroco-mestiza lograba imponerse culturalmente a la homogeneidad y sobriedad estilística del funcionalismo bauhausiano desarrollado en los años treinta y cuarenta por los arquitectos de la llamada “Generación de la Guerra del Chaco” (Gallardo, 2019; Villagómez, 2007). Ese racionalismo espacial fue, a fines del siglo pasado, invadido por su opuesto: la representación festiva de una ciudad extraña construida sin arquitectos, al margen de la planificación, y que desde cualquier sitio se observa desordenada y anárquica. La fiesta del Gran Poder es la síntesis de las innumerables fiestas barriales existentes en una ciudad más bien estrecha, donde casas y edificios trepan caóticamente por las pendientes, configurando un escenario de lo incongruente e inconcluso.

La celebración en una ciudad relativamente pequeña, con un solo eje vial, de la fiesta del Gran Poder generó un conflicto cultural y multiplicó las tensiones que usualmente crea la ocupación de calles y plazas. Música, baile y el desmedido consumo de alcohol contrastaban con el severo estilo bauhausiano del edificio Krsul, cuyos salones fueron alquilados por “Los Fantásticos”, uno de los grupos

de la Asociación de Conjuntos Folclóricos de Nuestro Señor del Gran Poder. Como señala Gallardo (2019), se produjo una situación de claro contraste entre el espíritu barroco de la fiesta y la sobriedad arquitectónica del racionalismo europeo. Los danzantes se sintieron incómodos en el centro de la ciudad; según Gallardo, el desarraigo de la fiesta y su reubicación en los ambientes fríos de un edificio que probablemente guardaba sus propios fantasmas del pasado desentonaban con el mundo festivo de los danzarines y de los pasantes provenientes de los barrios marginales de la ciudad. De una manera gráfica se podría decir que ni la *ch'alla* ni el consumo de cerveza armonizaban con los austeros salones de un edificio hoy avejentado y socialmente desprestigiado, pero en el que en un pasado no lejano se discutieron temas atinentes al comercio oficial. Y no era que los pasantes o prestes –que se renovaban anualmente y que corrían con la mayor parte de los gastos de la fiesta, con lo que elevaban su prestigio y estatus (Villagómez, 2007)– se hubieran opuesto a los negocios que se habían hecho en dicho espacio, sino que los ambientes eran poco adecuados para los alardes festivos que desplegaban sus nuevos y eventuales ocupantes. Se requería un espacio de otra naturaleza y estilo, un espacio propio, acorde con la solvencia económica que mostraban ostensiblemente los pasantes. Ese alarde de poder económico, el “gasto ostentatorio” sobre el que teorizó Thornstein Veblen (1899), debía manifestarse en espacios más apropiados donde el color, el movimiento y la música permitiesen la escenificación festiva del ascenso social, mediante un espectáculo masivo que se proyecte a toda la ciudad, amplificando su trascendencia social.

Ese rechazo cholo al espacio racionalizador es, evidentemente, de signo opuesto a la conciencia social de los descendientes de los hombres de negocios de la Alemania de Weimar. En el caso boliviano, el retorno cholo a sus barrios de origen como centro –sin dejar de expandirse por toda la ciudad– tuvo por efecto reforzar el ascenso del poder económico. Así aparecieron los “salones de eventos” en El Alto, que cobrarían tanta importancia arquitectónica. Según Gallardo (2019), el diseño de esos edificios requería una decoración propia, “fachadista”, que impactara a los transeúntes con formas y colores llamativos. El interior de los locales de baile, espacioso para acoger a bandas, orquestas y a los numerosos danzantes, está provisto de pisos de cerámica para facilitar la realización de la tradicional *ch'alla* y cuenta con drenaje para el escurrimiento de la cerveza vertida sobre el suelo; la decoración con múltiples luces, espejos y colores estridentes impacta a los parroquianos, originarios de la zona. Y si las formas simulan traer al presente las figuras geométricas del pasado ancestral, lo

hacen sin afectar la inserción de los propietarios de esos edificios en el mundo actual de la acumulación y del consumo capitalistas.

Relacionando estas observaciones sobre los salones de eventos con lo ya dicho acerca de la arquitectura de Mamani Silvestre, vemos que es también una figura controvertida porque él y la recientemente constituida burguesía chola no llegaron al punto de malestar estético que se requiere para ver la sociedad críticamente y desde una cierta distancia. Si Freud está en lo correcto y cada hijo quiere castrar a su padre –y debe hacerlo a fin de madurar y crecer– la burguesía chola parece no haber alcanzado ese estadio edípico de lucha cultural que involucra el cuestionamiento de los valores materialistas, como se nota en los intelectuales judíos de principios del siglo XX, vueltos contra los intereses comerciales de sus padres. Por el contrario, la burguesía chola alteña parece estar disfrutando y defendiendo ostensiblemente esos valores y, así, profundizando la brecha entre la conciencia actual y la atribuida.

## VIII. A manera de conclusión

Retorno por última vez a los *cholets* como metáforas del crédito y del dinero. Argumento que aquellos constituyen una mutación de esas tempranas *loggias* que contienen el relato del nacimiento del capitalismo a través de figuras como la del mercader de Prato. Muy parecidas a las *loggias* del Renacimiento emergente en la región toscana de Italia, los *cholets* son también espacios urbanos a través de los cuales la nueva burguesía se expresa. Evidentemente, estas obras de Mamani Silvestre se encuentran en las antípodas de la condición depauperada de tres cuartas partes de la población alteña. Como los interiores que crea para el consumo ostentoso en fiestas cholas, estos edificios funcionan excluyendo al mundo depauperado de fuera.

Hay, por supuesto, algo singular en el proyecto de Mamani Silvestre: sus *cholets*, esas *loggias* mutadas, pueden ser interpretados como metáforas de las contradicciones del capitalismo en la medida que simbolizan la conquista de un mundo mejor para una clase social recientemente constituida, a costa del trabajo de quienes no tendrán posibilidades de alcanzarlo. En efecto, estos verdaderos templos de lo que la burguesía chola imagina como un mundo nuevo contienen indicios de un orden social que, desde mi perspectiva, tiene vinculaciones solo superficiales con el pasado ancestral.

Como metáforas del conflictivo mundo existente bajo el capitalismo, los *cholets* son espacios exclusivos que mantienen alejado lo indigente, lo subestimado, lo malo. Y la intención de Mamani Silvestre parece negar la necesidad de que despertemos ante esa situación a fin de descifrar el mensaje oculto que contiene la realidad de su propia monstruosidad. Nos queda descifrar lo que el arquitecto autodidacta ha dejado metafóricamente escondido: la figuración de los *cholets*, el mecanismo oculto de la opresión y la reificación. Como bienes de consumo que son, los *cholets* ocultan las oscuras transacciones que ocurren entre cuerpos y capital, entre trabajo y mercancía, entre lo vivo y lo espectral. Al descubrir esta figuración, los *cholets* quedan despojados de su magia, a la que permaneceríamos ligados si escucháramos los cantos de sirena de la recuperación de lo ancestral indígena y olvidáramos que son mercancías fetichizadas que requieren una crítica que los sitúe en el proceso de la modernidad capitalista.

## Referencias

- Alejo Mamani, G. J. A. (marzo, 2018). Estética indígena y arquitectura estatal en Bolivia, *Pukara*. 12(139), 7-11. Recuperado de <http://www.centroculturalsol.com/pukara-139.pdf>
- Andreoli, E., & D'Andrea L. (2014). *La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre*. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia; Gobierno Autónomo Municipal de El Alto.
- Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The representation of reality in western literature* (W. R. Trask, trad. del alemán). Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1986). *Reflections: Essays, aphorisms, autobiographical writings* (P. Demetz, ed.). Nueva York: Schocken Books.
- Blanes, J. (2017). *El subsistema fronterizo boliviano en la globalización de los mercados ilegales*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- El Alto cuenta con 24.468 empresas, el crecimiento promedio es de 5% anual. (3 de marzo de 2018). *Agencia de Noticias Fides*. Recuperado de

<https://www.noticiasfides.com/economia/el-alto-cuenta-con-24468-empresas-el-crecimiento-promedio-es-de-5-anual-386166>

Ferguson, N. (2008). *The ascent of money: A financial history of the world*. Nueva York: Penguin Books.

Gallardo, G. (2019). *El espacio y la ciudad modificados por los quechua-aymaras* [Manuscrito inédito].

García Linera, Á. (12 de julio de 2017). *La decadencia quejumbrosa* [Nota]. Facebook. <https://tinyurl.com/ryfmx94>

Harari, Y. N. (2018). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad*. Barcelona: Debate.

Illouz, E. (2007). *Cold intimacies: The making of emotional capitalism*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.

Jeffries, S. (2017). *Grand Hotel Abyss: The lives of the Frankfurt School*. Londres: Verso.

Lukács, G. (1971). *History and class consciousness: Studies in marxist dialectics*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press. (Obra originalmente publicada en 1923).

Macherey, P. (1974). *Pour une théorie de la production littéraire*. París: François Maspero.

Medinaceli, C. (1969). *Estudios críticos*. La Paz, Bolivia: Los Amigos del Libro. (Obra originalmente publicada en 1938).

Mesa, C. (10 de julio de 2017a). ¿Por qué se construye “La Casa del Pueblo”? [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://carlosdmesa.com/2017/07/10/por-que-se-construye-la-casa-del-pueblo/>

Mesa, C. (11 de julio de 2017b). El vicepresidente y los “símbolos duraderos” [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://carlosdmesa.com/2017/07/11/el-vicepresidente-y-los-simbolos-duraderos/>

- Origo, I. (1957). *The merchant of Prato*. Londres: The Bedford Historical Series.
- Perelló, M. A. (1990). *Las claves de la Bauhaus*. Barcelona: Planeta.
- Quijano, A. (1987). *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- Salazar Molina, Y. (2016). *Arquitectura emergente: una nueva forma de construir imaginarios urbanos*. La Paz, Bolivia: Universidad Católica Boliviana; Plural.
- Seed, P. (2015). How globalization invented indians in the Caribbean. En E. Sansavior & R. Scholar (Eds.), *Caribbean globalizations, 1942 to the present day* (pp. 58-82). Liverpool: Liverpool University Press.
- Veblen, T. (1899). *The theory of the leisure class: An economic study of institutions*. Nueva York: Macmillan.
- Vicepresidente dice que Carlos Mesa se aferra a la estética republicana, racista y clasista. (11 de julio de 2017). *Página Siete*. Recuperado de <https://www.paginasiete.bo/nacional/2017/7/11/vicepresidente-dice-mesa-aferra-estetica-republicana-racista-clasista-144246.html>
- Villagómez, C. (marzo, 2000). Las utopías y las vanguardias. *Ciencia y Cultura*, (6), 69-75.
- Villagómez, C. (2007). *La Paz imaginada* (A. Silva, ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Convenio Andrés Bello; Taurus.