

La bendición de ser hombre y el pecado de ser mujer

The blessing of being a man and the sin to being a woman

Lic. Anahí Mariscal¹

Fecha de recepción: 10 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 18 de noviembre de 2019

*“Todo en el mundo se trata de sexo, excepto el sexo.
El sexo se trata de poder”*

Oscar Wilde (1854-1900)

Resumen

Este artículo pretende contribuir al debate sobre la representación en el cine boliviano, pero visto desde una perspectiva de género. Así, pretende responder a la pregunta que guio la investigación en la que se basa este escrito: ¿Cómo la cultura boliviana, basada en una estructura social patriarcal, ha causado la representación de la mujer como objeto cosificado a la masculinidad en las producciones cinematográficas Wara Wara (1930), Ukamau (1966), Los Andes no creen en Dios (2007) y Las bellas durmientes (2012). Para ello, se aplicaron las teorías de Laura Mulvey (2005); Doroty Smith (1987; 2005a, 2005b) Judith Butler (1997; 2002; 2007), para dialogar entre teorías contemporáneas de género y la representación de la mujer en el cine boliviano.

Palabras clave

Estructura patriarcal, mujer, género, representación, cine, Bolivia.

Abstract

This article aims to contribute to the debate on representation in Bolivian cinema, but seen from a gender perspective. Thus, it seeks to answer the question that guided the research on which this writing is based: How Bolivian culture, based on a patriarchal social structure, has caused the representation of women as objectified to masculinity in Wara film productions Wara (1930), Ukamau (1966), The Andes do not

1 Licenciada en Comunicación Social. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. La Paz-Bolivia. Correo electrónico: anahi.mariscal.escobar@gmail.com

believe in God (2007) and Sleeping beauty (2012)? To this end, Laura Mulvey's theories (2005) were applied; Dorothy Smith (1987; 2005a, 2005b) Judith Butler (1997; 2002; 2007). Thus dialogue between contemporary gender theories and the representation of women in Bolivian cinema.

Key words

Patriarchal structure, women, gender, representation, cinema, Bolivia.

I. Introducción

La pregunta que dio origen a la investigación fue ¿cómo la cultura boliviana basada en una estructura social patriarcal ha causado la representación de la mujer como objeto de cosificación, sujeto a la posición de la masculinidad en las producciones cinematográficas *Wara Wara* (1930), *Ukamau* (1966), *Los Andes no creen en Dios* (2007) y *Las bellas durmientes* (2012) Lo que llevó a investigar cómo la mirada masculina hacia la mujer, vista como objeto de deseo (Mulvey, 2002), determina la representación subordinada de la mujer en dichos films.

Así, con una mirada crítica, y después del análisis sobre la situación de la mujer en la realidad boliviana y en los films, se podrá evidenciar la cosificación, la invisibilización y la categorización de la mujer, por parte del hombre.

En este sentido, se debe resaltar que estos tres mecanismos son expresados por la mirada masculina sobre la mujer. Dorothy Smith (1987, 2005a, 2005b), socióloga y exponente del paradigma feminista, afirma que la sociología está hecha por hombres, con base en hombres y para ellos mismos. Por ello plantea estudiar a la mujer desde el punto de vista de su cotidianidad, como madre y esposa, como pareja del hombre (Smith, 2005a). Con similar propuesta, Laura Mulvey (2002) expone sus análisis sobre la presentación de la mujer en el cine: a partir de su relación y comparación con el personaje masculino.

Este aspecto ata a la mujer a ser analizada con base en su relación con el hombre, al estar sumergida en una estructura de sometimiento en las relaciones de poder en el que el dominante es la figura masculina. Se limita a la mujer a no solo ser analizada en esa relación de poder, sino también con los ojos del que maneja el poder.

Smith (2005a), como se expuso anteriormente, plantea que hay posiciones para hombres y mujeres, definidas por reglas sociales basadas en el patriarcado. Y

como son los mismos hombres los que las definen, se posicionan a ellos como los dominantes y a ellas como subordinadas. Para el caso de Bolivia hay que tomar en cuenta la definición sociológica de subordinación.

En *La subordinación en sociología* George Simmel (1977) afirma que la subordinación es el resultado de una jerarquización en la que el grupo dominante ejerce poder sobre otro bajo una reacción recíproca. En otras palabras, es el resultado de un enfrentamiento en el que uno de los grupos es sometido por el otro (p. 67). Esto puede ser entendido en la realidad social boliviana como un control de los espacios simbólicos en los que hay una estructura patriarcal, y las relaciones de poder son parte de la cultura, son reproducidas por hombres y por en mujeres.

Se debe tomar en cuenta que la situación de las mujeres en Bolivia era de total desventaja frente a los hombres hasta las elecciones de 1956 (en ellas ganó el Movimiento Nacionalista Revolucionario, MNR). Antes, el voto era restringido para analfabetos y mujeres, lo que hacía que la mujer estuviera subordinada a las decisiones de los hombres en el ámbito político. Si bien las mujeres habían votado una vez en los años 40, en elecciones municipales, la concepción de ciudadanía y de opinión pública abarcaban únicamente a hombres trabajadores. Fue hasta el 21 de julio de 1952 que por decreto se declaró el voto universal para todas las personas mayores de 21 años, solteras, o de 18, casadas.

En ese momento las mujeres adquirieron el derecho político del voto. Hace solamente 65 años que las mujeres participan en las elecciones y no deben conformarse con las decisiones tomadas por un sector masculino. Así, es relativamente reciente la visión de igualdad de derechos y obligaciones en el Estado que puedan tener hombres y mujeres entre sí; es una imagen apenas emergente en el imaginario colectivo.

Además del aspecto político-legal, cabe mencionar el micro social, particularmente el relacionado con los roles de los miembros de una familia. Estos son descritos por Dorothy Smith (1987,2005b), quien los critica a través de su análisis. También, fueron interpretados y puestos en palabras por Talcott Parsons, en su libro *El sistema social* (1999). Ahí toma la división del trabajo dentro del núcleo familiar, para un desarrollo funcional de la sociedad y lo adapta en el sentido de la división de trabajos en torno al género.

Existe una diferencia importante en la definición de los roles familiares, principalmente por la estructuración de los roles sexuales y generacionales dentro de la estructura familiar. El rol femenino, sobre todo, tiene a ser definido en agudo contraste con el masculino. Como afirma Parsons (1999),

en virtud de la importancia de la disciplina en las estructuras político-ocupacionales y la importancia de las necesidades afectivas, parece probable que este tipo de sociedad destaque a las mujeres como objetos de amor y como responsivas, pero no como capacitadas instrumental o moralmente en un orden alto. Combinada con la acentuación general de la jerarquía y la autoridad en este tipo de sociedad, esto parece sugerir una estructura familiar autoritaria, en que la esposa es conservada cuidadosamente en su lugar. (p. 127).

Parsons (1999) se refiere a los roles de género toma a la familia para explicarlos; propone un modelo de familia funcional en la que el padre y la madre cumplen papeles específicos, basados en un sistema de poder. Caracteriza al rol masculino como el del encargado de la toma de decisiones, el ejecutor, el proveedor de dinero y, más relevante, como la figura pública: el hombre debería ser el que se relacione con la sociedad; es la imagen de la familia ante la sociedad. Asimismo, tendría que desempeñar actividades fuera del núcleo familiar con amigos, colegas, etc. Sobre el rol de la mujer, se la define como la sumisa, encargada del hogar y como un sujeto interno a la familia, cuyos únicos propósitos y tareas son la dedicación al esposo y a los hijos (Parsons, 1999).

Smith (2005b) critica esta concepción. Plantea que los roles son constructos sociales, por lo tanto, cambian y evolucionan, según el momento social, cultural e histórico por el que atraviesa cada sociedad. Sin embargo, la visión de Parsons sirve para entender cuál era la visión masculina sobre el orden social y los roles que cada genero debía cumplir.

En el caso de Bolivia, hay brecha muy marcada entre hombres y mujeres por la diferencia de género en el acceso al trabajo y en su remuneración. En 2007 la tasa de desempleo en Latinoamérica y el Caribe fue del 9,4% en mujeres y del 6,3% en hombres (Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2008 p. 55).

En 2015, “un estudio del Centro de Estudios para el Desarrollo Laboral y Agrario (CEDLA), solicitado por la Alcaldía de La Paz en 2012 y que será presentado en

este mes, revela que la tasa de desempleo en mujeres de entre 15 y 24 años que viven en la urbe paceña alcanza el 24%. Del total, las féminas que cuentan con educación superior enfrentan el 23% de falta de espacios laborales” (Cuevas, 2015, párr. 2).

No obstante, la diferencia en el acceso al trabajo va más allá. Nuevamente se llegan a los roles marcados por el sistema de poder, ya que incluso se presenta dentro de los niveles de educación, separando a las mujeres de los hombres. En este sentido, Parsons presenta una jerarquización por rango social, la cual se determina basada en roles establecidos por una estructura invariable. Parsons propone que cada individuo cumple un rol específico según lo demanda el sistema social, que, si bien varían en torno al cambio en la sociedad, estos roles permanecen institucionalizados (1999, p.: 213).

Siguiendo con la idea de Parsons (1999), los roles son considerados como tales cuando los actores de un sistema social están motivados para actuar positivamente en la realización de las expectativas sociales y negativamente en la abstención de conducta para-sociales, de acuerdo con las exigencias de su sistema de roles. El autor define a estos roles como factores condicionantes (p. 28).

Sin embargo, esta idea de los roles establecidos para hombres como para mujeres, son considerados por Dorothy Smith (2005b) como posiciones definidas por reglas sociales. Estas son formuladas por los hombres, a su parecer y conveniencia. Para ella, la forma de organización de la sociedad capitalista contemporánea, basada en el patriarcado, define el comportamiento tanto de mujeres como de hombres, basado en una relación de obediencia.

Asimismo, Judith Butler (2002; 2007), la exponente de la teoría del género, propone que la estructura de la metanarrativa se impone desde el desarrollo infantil, las disposiciones sexuales como impulsos pre discursivos, separando a los hombres de las mujeres. Su propuesta se basa en los conceptos de un sistema de poder, como una construcción social pre discursiva, son construidos según el sexo con el que se haya nacido también se vincula a la herencia de la concepción del poder, el Biopoder, el discurso y la normalización de Michelle Foucault.

Butler (2007), con base en los estudios de Foucault, toma al poder en estricta relación con la construcción de identidades, basadas en las normas. El sistema

de poder se reduce a dividir la sociedad en dos grupos macro, el del poder y el subordinado, basado en el género.

En este sentido, en contraposición al pensamiento de Parsons, para Butler (2007) el género es una ficción reguladora, una actuación repetitiva y constante de una serie de gestos y actos preformativos, construidos culturalmente para separar a hombres de mujeres. Es el aparato discursivo que funciona como socializador de las normas y perpetuador del sistema de poder. Las reglas sociales, normalizadas, impuestas para cada género, forman parte del sujeto mismo ya que no es algo que se vuelve parte de su subjetividad, sino que el mismo sujeto es construido a partir de esa normalización. “El poder es siempre anterior al sujeto, está afuera y opera desde el principio” (Butler, 1997, p. 25). Así, el género es un dispositivo de poder discursivo, en el cual se auto-reduce a la relación en la que lo masculino es lo dominante y lo femenino lo subordinado y victimizado.

En este sentido, Smith (2005a), basa sus estudios de la sociedad desde la perspectiva de las reglas, que delimitarán las posiciones impuestas tanto para hombres como para mujeres. Estos roles se vinculan al comportamiento, las actitudes y las prácticas que las personas deberán tener para ser aceptadas en sociedad. Así, define que las posiciones de una mujer son “subordinados, carentes de agencia, produciendo un trabajo del cual finalmente se apropiarán los hombres” (Smith, 2005a, p. 20).

El sistema de poder, en la particular cultura patriarcal boliviana, subordina a la mujer, sobre todo asignándoles roles ligados a la reproducción y atención de la familia. Sin importar si la mujer trabaja o estudia al igual que el hombre, ella tiene la obligación cultural de hacerse responsable de las tareas del hogar y la absoluta crianza de los hijos (UNICEF, 2003, parr. 2).

Los roles subordinantes en el caso de las mujeres y autoritarios en el caso de los hombres, se reflejan en las relaciones de poder. Se silencia a la mujer y se la excluye en las labores del hogar, mientras el hombre tiene la libertad de escoger el rumbo que tendrá su vida laboral. La mujer, al tener la característica de ser la que concibe y da a luz a los hijos, dentro de estos esquemas de lo “normal”, debe cumplir con sus labores de madre y esposa, dejando atrás sus sueños de realización personal. El papel de la mujer como madre y esposa es “mantener la casa para él, cuidar y criar a sus hijos, lavar su ropa, cuidarlo cuando esté enfermo

y generalmente proveerlo de la logística de su existencia corporal” (Calhoun, 2002, p. 318). La mujer debe dedicarse única y exclusivamente a complacer a su esposo y a cuidar de sus hijos.

La subordinación en la estructura patriarcal del contexto de Bolivia se refleja en los roles, y se lo puede visibilizar con facilidad en la dominación del hombre frente a la mujer dentro del núcleo familiar y la pareja; y la discriminación que ella sufre, al vivir en un contexto dictado y dirigido por y para los hombres.

En este sentido, esta estructura basada en el patriarcado se fundamenta en las diferencias sexuales que dividen a la población en un orden jerárquico formando un sistema de dominio del género masculino en todas las dimensiones de la vida en sociedad, sin importar si se trata de un espacio simbólico o físico, público o privado. En otras palabras, posicionando lo masculino como hegemónico y lo femenino como subordinado (Lagarde, 2012, p. 222).

En este sistema de poder “las opresiones tienen un fundamento cultural y social que ha afianzado el sometimiento de las mujeres a través de prescripciones normativas, prácticas, costumbres y tradiciones que las han consolidado como objeto, privándoles de libertades básicas como decidir sobre sí mismas y condenarlas a una histórica dependencia del poder masculino y al ejercicio de la violencia contra ellas en todas sus formas” (Coordinadora de la mujer, 2014, p. 11)

Este aspecto se lo puede identificar mediante el estudio de la respuesta de uno de los participantes varones del grupo focal, utilizado para el análisis de la mirada de la audiencia sobre los films analizados, en la que dice que en la cultura boliviana la misma mujer considera que su pareja está en el derecho de golpearla, argumento que es apoyado por el resto de los participantes hombres y mujeres. Por lo que deja a entre ver que dentro de los términos de la concepción de relación de pareja que se tienen, el hombre pasa a ser propietario de la mujer. Esta deja de ser un sujeto y pasa a ser un objeto de propiedad privada.

Por lo tanto, analizando el caso específico de Bolivia, la propuesta de Dorothy Smith (1987, 2005a, 2005b) debe sufrir una variación, ya que la mujer, en la realidad social boliviana está inmersa en la estructura patriarcal, lo que causa que ella misma sea un actor activo de opresión para si misma y sus pares. Lo

que se intenta decir es que ella misma reproduce las conductas represivas y no ejerce una fuerza de oposición frente a su situación de desventaja frente a los hombres. Lo que lleva a concluir que la mujer es discriminada y vista como inferior a la masculinidad, mediante su cosificación, invisibilización y categorización

II. Cosificación de la mujer

Esto, en palabras simples puede ser expresado como la acción de reducir la representación de un sujeto a un objeto (Real Academia Española, parr. 2). Sin embargo, en este caso, es la representación reducida de la mujer no como una persona que piensa, siente y actúa, un ser humano en su totalidad, sino a una suma de elementos sexualizados que funcionan como detonantes para el actuar del personaje masculino.

La cosificación, tema abordado a profundidad por Adorno, explica que esta se comprende mediante su comparación con lo contrario, lo no-idéntico (Díaz, 1999. p. 254-255). En este caso, el personaje masculino que es el que ejerce la acción, el sujeto. La relación hombre-mujer que en la cotidianidad de la realidad social boliviana se reduce a propietario-propiedad (Facio, p. 22); por lo que esta mujer para ser una propiedad, primero debe ser vista como un objeto perteneciente a un sujeto, tal como todos los objetos, tienen un dueño, en este caso el padre, el esposo o la figura masculina que la acompaña; a pesar de que ésta es una persona que piensa, siente y actúa. Lo que genera que en los filmes éste hecho sea representado bajo la misma dialéctica, en la lógica de sujeto-objeto, actuante-detonante.

Esta relación de propietario-propiedad se la puede ver mediante los índices de violencia intrafamiliar y dentro de las parejas amorosas ya que, como lo mencionaron en el grupo focal y de la misma forma lo confirmó el director del largometraje *Ukamau* (1966), Jorge Sanjinés en una entrevista para esta investigación, en la cultura boliviana se tiene la idea de que la mujer es propiedad de su pareja. De esta forma el marido, padre o novio se cree en la autoridad de golpear, violar, insultar o cualquier otra forma de violencia, hacia la mujer en cuestión. De esta forma se puede entender que una de cada tres mujeres justifique la violencia ejercida por su pareja sobre ella (CNN Español, 25 de noviembre de 2016, parr. 13).

Bolivia tiene el índice de violencia de género más alto entre 12 países de Latinoamérica (Coordinadora de la Mujer, 2008, parr. 2). Según la página del Instituto Nacional de Estadísticas (INE), el 2010 fueron atendidas en establecimientos de salud 5.863 mujeres por violencia física y sexual intrafamiliar. En 2011, 5.691; 5.569 en 2012 y 6.770 en 2013 (INE). En 2015 en la ciudad de Santa Cruz, los Servicios Legales Municipales registraron 2.491 casos de violencia y durante el primer semestre del 2016, 1.009 casos (El Día, 10 de julio de 2016). Asimismo, en lo que respecta a la ciudad de La Paz, en los primeros días del 2016 se registraron 18 casos de violencia de género en un solo día; entre ellos, se presentó un feminicidio, un intento de feminicidio y una violación doble (ERBOL, 19 de enero de 2016, parr. 1) y finalmente las últimas cifras que se tienen son del 2016 donde, entre enero y octubre se reportaron 30.407 casos de violencia contra la mujer y 66 feminicidios (CNN Español, 05 de noviembre de 2016, parr. 11).

De la misma forma que en la estructura social patriarcal boliviana, al posicionar al hombre como la figura de poder y a la mujer como la inferior, este la ve como un objeto al que si desea puede tomar y usar (violaciones).

Dentro de un grupo focal realizado a un grupo de 6 mujeres y hombres seleccionados con base en un estudio de clasificación para determinar las edades, clases socio-económicas y las diversas zonas de procedencia de la ciudad de La Paz que debiera tener cada participante, se habló sobre este aspecto, sin embargo se enfocó en lo que es el sentido de pertenencia dentro de la pareja. Aquí, si bien el tema fue planteado como un general, los participantes se orientaron en la posición de la mujer como pertenencia del hombre y no al revés, incluso por los mismos hombres. Lo que a priori mostró una inclinación por la visión de la mujer objetivada y no así el hombre.

Las respuestas estuvieron divididas, no obstante cabe recalcar que las mujeres que negaron sentir pertenencia hacia sus parejas y el hombre que negó sentir que su pareja sea de su pertenencia, están en relaciones sentimentales recientes (menos de 1 año), o no la tienen actualmente; mientras que las mujeres y hombres que reconocieron sentirse pertenecientes a sus respectivas parejas están casados o tienen una relación amorosa de más de 6 años.

Es aquí donde se debe resaltar dos aspectos: el primero es que las dos mujeres casadas, si bien no justifican la violencia, ambas hicieron énfasis en que, desde sus puntos de vista, en el matrimonio uno le pertenece al otro en cuerpo y alma;

y el segundo es que uno de los hombres, que está en una relación amorosa de más de 6 años, afirmó que si bien él siente que su pareja le pertenece, el matrimonio legitima esa pertenencia.

Y, al mencionar al matrimonio es inevitable no hablar de la Iglesia. En este sentido, Cecilia Galcerán, psicóloga feminista, en *Familia-Iglesia Católica-Heterosexualidad obligatoria* (2010), designa que el sistema de poder es la fuente simbólica de la verdad, la cual determina que la heterosexualidad compulsiva es el territorio de representaciones donde se legitima la división de género y sus respectivos roles. De esta forma, la situación de la mujer no tiene más opción que consentir el sometimiento.

En este orden, si se entiende a la mujer como una propiedad, primero ésta debe ser objetivada (vista como un objeto material). Esto es generado por la estructura social basada en el patriarcado, en la que los sujetos de decisión son los varones; la cual es fortalecida por el discurso de la Iglesia Católica. La mujer, en el orden católico pasa de la protección del padre a la del esposo, una ligadura que legitima su pertenencia. Para el catolicismo, particularmente en Latinoamérica, la única unión aceptable es la familia conformada por un hombre y una mujer en matrimonio, quienes conciben hijos que crían para repetir esa misma construcción como el ideal y el objetivo máximo.

En este sentido,

la familia católica y el matrimonio heterosexual se constituyen como las máquinas sociales que producen masculinidades y feminidades, a fin de reproducir la familia natural. Vil melodrama de confinamiento del deseo que contiene reglas de subsistencia específicas que preservarán a los hombres de cualquier versión local de rasgos «femeninos», y a las mujeres de la versión local de rasgos «masculinos». Y que, al modelar los géneros en una división antagónica y jerarquizada entre dos sexos, y naturalizarlos, logra falsear la interdependencia económica en las que las mujeres son presas del poder de los hombres. Subordinación que pone en evidencia que ellas —no tienen los mismos derechos ni sobre sí mismas ni sobre sus parientes hombres (Rubin, 1986, p. 112-113).

Esto también se ve reflejado en los filmes ya que la representación de la mujer es resumida a la sumatoria de elementos para la satisfacción sexual masculina. La mujer no es solo vista como objeto, sino también hay el elemento del deseo.

En el primer film analizado, Wara Wara de José María Moidana (1930), se narra la historia de amor entre la princesa indígena y un colonizador español.

La escena a ser analizada en este momento va desde el minuto 37:19 al 39:29. La cámara en esa escena muestra a un grupo de cinco españoles sentados en el monte juguetones e inocentes, cual niños en el parque, solos, entre hombres. Sin embargo, cuando aparece en la escena Wara Wara esto cambia. En el minuto 37:57, cuando el hombre la ve, su rostro cambia y su sonrisa inocente se transforma en una risa pícaro. Muy despacio se van parando mientras recogen sus espadas. Ahí la cámara ya no los muestra inocentes, sino como animales a punto de cazar a su presa.

En el minuto 38:16, se enfoca a Wara Wara, mientras mira de un lado a otro, esa mirada de la cámara refleja el miedo de la mujer y que no sabe a dónde ir o qué hacer. Finalmente corre, pero entre dos la atrapan. Cuando el capitán interviene entre ese forcejeo, en el minuto 39:03, los dos hombres la sueltan y ella sin mirar atrás corre hacia el cerro y comienza a subirlo, pero para la mirada de la cámara ella queda en segundo plano, lo que en eso momento ya importa es la pelea entre los soldados y el capitán, Wara Wara ya no es parte esencial. Mientras Tristán, el valiente capitán, es quien la salva.

La princesa desde la mirada de los soldados (en la escena del intento de violación) es un objeto de deseo ya que despierta en ellos instintos sexuales, sin verla como una persona. Estos no la ven como una mujer, con sentimientos (aspecto innato y característico del ser humano), ella es vista como elementos que ellos desean usar para satisfacerse. Ella es un cuerpo con órganos reproductivos que ellos desean usar arbitrariamente. No les interesa si ella está de acuerdo o no en mantener relaciones sexuales, ya que ellos no la ven como un sujeto con voluntad o posibilidad de aceptar o rechazar; es una cosa.

De esta forma el hecho de que se llega a encontrar que la mirada de los actores que intentan violar a Wara Wara, se sientan en la libertad de aprovechar la situación al encontrarse con una mujer, como un objeto perdido, sin dueño

Desde la mirada de la audiencia, después de ver la escena del intento de violación, del minuto 37:19 al 40:00, se comenzó a discutir sobre ella. Aquí los participantes dijeron que esta escena refleja cómo es vista la mujer en la sociedad actual, como un objeto, pero también que se refleja la parte animal

del hombre, que se deja llevar por “el instinto y las necesidades que no pueden controlar”.

De esta misma forma, los hombres resaltaron el hecho de que Wara Wara hubiera salido sola, lo reconocieron como un acto de valentía, ya que “una mujer no debe caminar sola” dentro de sus percepciones. También reconocieron que dentro del imaginario colectivo está la concepción de que la mujer es débil y vulnerable, y que el hombre tiene el rol de protegerla. Afirmando que la mujer necesita a alguien que la proteja y defienda porque ella por sí misma no puede hacerlo ya que no es físicamente igual de fuerte que un hombre, pero también porque ellas al asustarse se paralizan. Todos los participantes coincidieron en que de no haber sido por el capitán, Wara Wara hubiera sido violada. Y así mismo, en la sociedad boliviana, una mujer increpada por tres hombres que buscan abusar de ella, de no ser por otro hombre, no tiene posibilidad de salir victoriosa de ese enfrentamiento (aclarando que se habló de una situación en la que hay otras mujeres presenciando el acto, consideraron que ninguna de las otras mujeres reaccionarían para ayudar a la víctima ya que esperarían que sea un hombre el héroe del momento).

Lo mismo ocurre en *Ukamau* de Jorge Sanjinés (1966). Este es un film relevante para la sociedad boliviana ya que es el primer largometraje filmado originalmente en aymara, lengua originaria de la parte occidental de Bolivia. Aquí se narra la historia de la venganza de Andrés hacia Ramos, por violar y matar a su esposa.

Andrés y Sabina eran una pareja de indígenas campesinos que vivían en la Isla del Sol, labrando la tierra. Andrés amaba profundamente a su esposa, la respetaba y trabajaba junto a ella; no existían indicios de maltrato entre ellos. Eran felices, hasta que un día Andrés va a Copacabana a comerciar su cosecha y promete traerle un obsequio a Sabina. Ella se queda en casa labrando la tierra y alimentando a las gallinas, pero en el transcurso del día aparece en su casa Ramos, un hombre mestizo, al que Andrés le había ofrecido venderle un porcentaje de su cosecha. Ramos aprovecha la ausencia de para violar y matar a Sabina.

La primera escena que da origen a la trama es la violación y asesinato de Sabina del minuto 8:56 al 15:08. En el minuto 12:03, cuando se enfoca directamente al rostro de Ramos mientras ve a Sabina, desde la mirada de la cámara ahí es cuando sus intenciones para con ella se tornan sexuales. Su rostro ya no muestra

la molestia y el aburrimiento que reflejaba previamente, sus ojos, que se veían distraídos hasta entonces, desde ese momento refleja las malas intenciones, se centra en Sabina, con el rostro en completa seriedad. Lo que se verifica en el minuto 12:05, cuando la cámara se sitúa desde los ojos de Ramos, mostrando a qué veía tan fijamente y con qué intención lo hacía. Ahí se muestran las piernas de Sabina mientras se agacha a recoger la jarra de agua y camina hacia su casa.

Cuando Ramos observa a Sabina, no la ve como una mujer que ama a su marido y es amada por él, sino como el objeto que necesita para satisfacer una necesidad en el instante en el que surge. Sabina desde los ojos de Ramos son elementos sexualizados, al observar sus piernas (min. 12:05), no las ve como las extremidades de una persona, que le sirven para caminar y desplazarse; sino las ve como carne que guía el camino hacia la entrepierna de Sabina, donde se encuentra su órgano reproductivo.

Así, en la toma de los ojos de Ramos, una de las participantes mujer respondió que la mirada de Ramos le generaba miedo y que ella no sabría que hubiera hecho en una situación así, por lo tanto que se siente en desventaja al hombre. Desde la mirada de la audiencia, los ojos de Ramos reflejaban superioridad, en comparación a los de Sabina que se presentan en el minuto 12:37. Ahí se refleja la posición de las mujeres en inferioridad a la masculinidad, desde un componente social y cultural.

Así mismo, en *Los Andes no creen en Dios* de Antonio Eguino (2007). La trama presentada en este film está atravesada por la sexualidad de las mujeres, donde el cuerpo cumple un rol fundamental ya que se toma al deseo como el hilo conductor que une a los 5 protagonistas: Alfonso, un banquero muy simpático, adinerado y de buena familia; Joaquín un cochabambino que va en busca de mejorar su situación económica para volver a su tierra a casarse con su prometida; Clota, una chilena dueña de un prostíbulo, y Claudina, una chola muy atractiva que seduce a hombres adinerados.

La historia se desarrolla en la ciudad de Uyuni, ubicado en el departamento de Potosí. Es descrito, por el autor, como un lugar donde la Iglesia Católica tiene el poder predominante en la opinión pública y en el cual las mujeres, en su mayoría, cumplen estrictamente con lo que dice el sacerdote, manteniendo cubierto el cuerpo y trabajando para la parroquia.

Si bien se muestra a la mujer como dueña de su cuerpo, donde decide qué hacer o no, sin tener un dueño. Se la muestra como el objeto de deseo que todos los hombres quieren poseer y con poseer se refiere a mantener una relación sexual con este cuerpo. Se cosifica al cuerpo de la mujer, aunque en este caso con la autorización de la misma mujer ya que es ésta la que lo incita para sacar un provecho de esa relación sexual.

Claudina, aparte de por Joaquín (aspecto del que se hablará en el punto de la clasificación) no es vista como una mujer, sino como un cuerpo que cumple con los estándares de belleza occidental, deseado por los hombres para usarlo cual objeto en su satisfacción sexual.

La escena comienza en el minuto 52:55. La cámara tiene la intención de mostrar que Claudina está molesta porque Alfonso la usó y la dejó, por una parte Claudina está acostumbrada a ser quien controla a los hombres y dejarlos cuando ella lo decide, no al revés. En esa misma toma, la cámara que se encuentra enfocando a Claudina, por un momento la desenfoca y capta a quienes estaban en las mesas de la chichería y en medio de ello Joaquín.

Cuando llega al lado de Joaquín conversan por unos segundos, Claudina muy coqueta no pierde la oportunidad para acariciarlo en la mejilla y en ese momento Joaquín la abraza y la acerca a él para besarla. Ella no hace nada, se queda quieta esperando el beso.

En el minuto 55:37 el beso se torna apasionado, las luces se van atenuando y el resto de los comensales de la chichería, su madre y las otras mujeres que atendían, desaparecen. De un segundo a otro, de estar en un patio lleno de personas, a media tarde, parece ser de noche y estar solos en medio de su pasión. En el minuto 55:46, Se ve que Claudina está de espaldas a Joaquín, con la cabeza hacia atrás apoyada en el hombro de Joaquín. Él la besa el cuello mientras su mano izquierda, con la que la abraza, se desliza hacia sus pechos, que la cámara muestra en su máximo esplendor; ya que son sólo pechos, no es una persona ya que en esta toma ni se ve la cara de Claudina y sus pechos quedan en el centro de la toma, lo que atrae las miradas directamente a ellos, mientras la mano de Joaquín los rodea.

Esto para la mirada de la audiencia fue muy resaltante ya que en la anterior toma se muestra a la madre y a otra mujer, ambas gordas y vestidas desde

el cuello hasta las rodillas, sacando el pan del horno, a unos pocos pasos de donde se encuentra Claudina besando a Joaquín. La audiencia lo destacó, considerándolo reprobable. Incluso en este momento hicieron la comparación entre la vestimentas de las mujeres, todas ellas cholitas, sin embargo con una gran diferencia entre la vestimenta de Claudina en comparación con el resto de las mujeres. Ella se viste con escote y la blusa pegada al cuerpo, dando la impresión, a la mirada de la audiencia, de que Claudina, sabe que es la más bonita y lo usa a su favor para buscar el “camino fácil para no trabajar” y por eso se “ofrece” a Joaquín.

Dentro de esta escena desde la mirada de la audiencia se generaron reacciones diversas, para comenzar con respecto a la vestimenta de Claudina. Ahí todo el grupo coincidió en que la vestimenta escotada o usar faldas cortas es una “falta de decencia”, que impresiona a las personas que la ven, ya que les parece anormal. Para la audiencia, la vestimenta de Claudina les hace referencia a que ella se ofrece ya que le interesa mucho ser sexy y verse atractiva. Consideran que al mostrar sus pechos se auto-promociona y así expresa sus intenciones para con los hombres, se ofrece para no trabajar y se vende a sí misma como objeto.

En este sentido, uno de los participantes hace referencia al clima, aquí dice que el clima tiene un valor fundamental ya que en el caso de La Paz, una ciudad en la que mayormente el clima es frío, mostrar sus atributos no sería bien visto, sin embargo en su opinión en Santa Cruz, donde hace calor, no es mal visto. Sin embargo una de las participantes mujer, afirma que, si bien es una de las más jóvenes que conforma el grupo, para ella es mal visto usar falda por más que haga calor.

Lo que también lleva a la audiencia a discutir la vestimenta según el regionalismo, por el grado de conservadurismo de las sociedades de cada departamento, lo que interviene en cómo sea vista la mujer por su forma de vestir. En la opinión de uno de los participantes Sucre es mucho menos flexible con lo que es aceptable vestir, que en La Paz y mucho más distante que en Santa Cruz; punto de vista apoyado y sustentado por el resto del grupo.

En este sentido uno de los hombres responde que el cuerpo de la mujer es visto como un objeto sexual, tanto por los hombres como por las mismas mujeres. Esto debido a que desde la crianza, dentro de los hogares y por medio de los medios

de comunicación se los ha criado para ver a la mujer sexualizada. La mujer al vestir ropa que deje ver sus pechos, o use colores que llamen la atención, en especial el rojo pasión, es blanco de miradas, críticas y acoso callejero. Lo que lleva a otro de los participantes masculinos a decir que la mujer tiene la ventaja de saber cómo seducir al hombre y el hombre, por su parte, está en la debilidad de no poder poner un alto, dejarse llevar y al mismo tiempo no tener esa misma habilidad de seducción para con ellas. Por lo que la mujer tiene la posibilidad de poner límites pero el hombre no, solo se deja llevar, idea sustentada por otra de las mujeres que afirma que el hombre es carnal y la mujer sensible y racional.

Desde la mirada de la audiencia, en este aspecto se generó una disputa ya que algunos de los participantes compararon ésta situación con una en la que ella estuviera enamorada de Joaquín y la respuesta de una de las participantes fue “Por más de que estés enamorada, no vas en medio de una reunión o actividad y te ofreces”. Lo que se interpreta en que se asume a la mujer como un objeto sexual que se ofrece cual producto en venta, sin importar si esa mujer le profesa o no amor a ese hombre. Lo resaltante de esta afirmación es el “por más” en el contexto en el que ponen de estar en un espacio bajo el ojo público, como si el estar enamorada sería justificación para asumirse como un objeto de satisfacción masculina.

En el caso de *Las bellas durmientes* de Marcos Loayza (2012), narra la historia de Quijpe, un policía que debe investigar sobre los asesinatos de modelos femeninas. Quijpe es un hombre que no tiene mucho dinero y vive con su hija pequeña. Es un hombre comprometido con su trabajo e interesado en dar con el culpable, las pistas que consigue, su superior las rechazan o no les pone atención y constantemente lo denigra.

La cosificación del cuerpo de la mujer se presenta en *Las bellas durmientes*, explícitamente. En esta historia, nuevamente se ve al cuerpo femenino como irrelevante, al tratarse de cadáveres con el propósito de ser observados en su perfección de belleza occidental, tal como lo presenta la teoría fílmica feminista de Mulvey (2002), en la que propone que los personajes femeninos en el cine, son para ser vistos, observados.

Una de las escenas que demuestra este punto comienza en el minuto 18:50, cuando un fotógrafo forense está frente a la mujer y esta se ve reflejada a través del foco de la cámara, durante tres segundos. Luego se muestra a la mujer

muerta, recostada en el sillón, durante siete segundos, lo que es suficiente para ver a detalle todo el cuerpo de la modelo. Lo relevante de esta toma, desde la mirada de la cámara es que la mujer cumple con los estereotipos occidentales de belleza femenina, en una posición perfectamente acomodada para no dejar visto ningún defecto en la figura perfecta. Es delgada, de ojos claros, bronceada; está recién maquillada, incluso sus labios brillan y no lleva ni un cabello fuera de lugar. La escena del cadáver es perfectamente armada, tal como una modelo posando para una foto y no una mujer que murió horas antes.

En el minuto 19:00 se ve a los tres investigadores inclinados sobre el sofá, observando a la modelo, sin que ésta salga de la toma. Ambos hombres miran fijamente la entrepierna de la mujer, sin tocarla, mientras la mujer policía los observa molesta, pero sin decir nada.

Desde la mirada de la cámara se puede entender que ambos hombres no la ven como un cadáver, como una mujer que tuvo una historia, una familia, un ser humano con sentimientos, la ven como un objeto de deseo que está puesto para ser observado. La mirada que le dan a la mujer, directamente a la entrepierna la deshumaniza ya que es un objeto sin vida y, con respecto a la mujer policía, a pesar de que le molesta esa situación no dice nada. Simplemente los deja mirar, los ignora, lo que puede ser entendido como su sometimiento a la estructura que pone a la mujer como objeto, aunque ella no esté de acuerdo.

En ese momento, en la misma toma el sargento mira a Quijpe y le dice “Está mejor que la anterior ¿no crees vos?”, lo que genera en la mujer policía una sonrisa. Esto, desde la mirada de la cámara reafirma la complicidad de la mujer de ver a la modelo como objeto de deseo para los hombres, ya no le molesta, le parece gracioso, a pesar de que esto objetivamente se trata de una persona que fue asesinada horas antes por un asesino en serie.

Lo siguiente que hace el sargento en preguntarle a Quijpe si le gusta, mientras levanta la falda de la modelo muerta, dejando que Quijpe vea la zona íntima de la mujer, seguido por una risa. En ese momento, desde la mirada de la cámara se termina de deshumanizar completamente a la modelo. Al ser tocada ya no es solo vista como objeto sino usada como tal. Se violan las barreras del espacio personal y la intimidad como ser humano de la modelo, ya que al ser un cadáver no recibe absolutamente nada de respeto.

Desde la mirada del director esto pasa debido a que su intención era que los espectadores no sintieran nada por las mujeres asesinadas, ya que no quería que ellas importaran. La mujer está ahí con el único propósito de ser observada, no tiene ningún valor. Según la razón del director para ponerlas en la escena era para contrastarlas con la vida que lleva Quispe, usándolas como un medio para mostrar el glamour y la belleza, “un mundo que Quijpe no conoce y no tiene acceso”. Su intención al mostrar escenas del crimen que parecen altares a la belleza, cumplían la función de contrastar con la realidad que vivía el policía, sin embargo el objetivo no era que los espectadores se involucren con los crímenes ni con las mujeres.

Así mismo, desde la mirada del director, considera que no hay una cosificación de la mujer; sin embargo, reconoce que tenía la intención de que las modelos cumplieran la función de representar el mundo banal y frívolo. Aspecto que desde la mirada de la audiencia no es apoyado ya que el grupo coincidió en que se deshumaniza a la mujer, que no hay consideración humana y que el interés de los investigadores está en verles el cuerpo como objeto. Esta escena, en la audiencia generó la idea que a raíz del cuerpo sin vida de la modelo observada y tocada de esa forma se generó “diversión sexual” por parte de los investigadores frente al cuerpo.

De esta forma se entiende que en estos cuatro filmes, la mujer no es un personaje caracterizado por valores, virtudes o defectos, no es villana o heroína porque simplemente no es una persona, desde la mirada de los hombres. Es un objeto cosificado, valga la redundancia, que el interés está en que tiene una característica de interés masculino, una vagina. Lo que lleva a la conclusión de que, en estas tres escenas, la mujer no importa como persona, lo relevante de ella es su entrepierna, su órgano reproductivo.

Además, otro punto que apoya la idea de la cosificación de la mujer en los filmes es el papel que cumple en la trama. Este no es sustancial en el sentido de que ella sea un personaje que importe su actuación. Ella aparte de importar como la portadora de un órgano reproductivo de interés masculino, es el detonante de la trama que gira en torno al actuar masculino. Ella es simplemente la razón por la cual la historia comienza, no agrega contenido durante la trama con acciones desde su posición. No es que ella sea un personaje que cometa acciones, que sea vista como persona, solo da pie al actuar de hombre ya que él es el verdadero sujeto relevante que piensa, siente y actúa.

En el caso de Wara Wara (1930), el hecho que da pie a la historia narrada es el intento de violación en el que es salvada por el capitán Tristán. Si bien existen escenas previas, estas solo funcionan en torno a darle un contexto por el que los hechos se desencadenan de esa forma. Si no se mostrara la llegada de los españoles, muerte de su madre y padre, no se entendería cómo llega a ser atacada por españoles o por qué su amor no es aceptado. El momento en el que Tristán la salva de ser violada se da inicio a la historia central del largometraje.

En Ukamau (1966), la violación y el asesinato de Sabina desencadenan la trama que se centra en la planificación y la venganza de Andrés. La mujer no importa como persona, solo importa saber que fue violada y asesinada. Quien es relevante, quien demuestra que siente, piensa y actúa es su esposo, a raíz del hecho cometido contra la mujer.

En Los Andes no creen en Dios (2007), Claudina, al aceptar a Joaquín como su pareja es el detonante de la decadencia del mismo hombre, al igual que lo fue del extranjero adinerado que se vuelve alcohólico cuando Claudina pierde el interés en él. La relación de Clota con los asistentes del burdel es el detonante de la turba; y su muerte de que Alfonso decida irse de Uyuni.

Finalmente, en Las Bellas Durmientes (2012), las muertes de las mujeres son el detonante de la trama, que no gira en torno a la investigación de las muertes, sino en la vida de Quijpe y en lo que debe pasar día a día en su trabajo. Las mujeres no son presentadas como cuerpos humanos, sino como elementos presentados como la excusa para mostrar la vida de un policía en Santa Cruz.

En este punto, se puede llegar a la conclusión de que la mujer no es vista como un ser humano con historia, sentimientos y voluntad propia, mientras que el hombre sí. Cuando se muestra a la mujer y esta tiene una función narrativa, es representada como un objeto sexualizado. Mientras que, cuando la presencia de la mujer no tiene una connotación cosificada y sexualizada, es invisibilizada, anulada en el orden de relevancia.

III. Invisibilización de la mujer

Antes de entrar en la descripción del porqué se llegó a la conclusión de que el segundo mecanismo es la invisibilización de la mujer, es necesario comprender en qué consiste este término. Por lo que se puede entender la invisibilización

en sociología, como el resultado de un hecho real dentro de un grupo social que es omitido y discriminado por los que controlan el poder. Esta, está relacionada con la discriminación de minorías o mayorías tradicionalmente omitidas y oprimidas (Bastidas y Torrealba, 2014, p. 2)

Ahora, teniendo en cuenta nuevamente que se entiende que la explicación de la realidad va desde los ojos de quien la mira, quien tiene el poder, es el hombre, este no solo se vuelve el centro, sino que también su perspectiva se vuelve la perspectiva colectiva. “Cuando las cosas se ven desde esa perspectiva, el hombre es visto como lo esencial o central a cualquier actividad y lo masculino es el referente de lo humano” (Facio, p. 16). Dando como resultado la desvalorización de la mujer que resulta en su invisibilización de las violaciones a sus derechos y su subestimación como ser humano (Facio, p. 16).

En el caso del cine, de la misma forma, vendrá a ser mediante los ojos masculinos que se vea lo que pasa y se entiendan los roles de los personajes y elementos. Sin tomar en cuenta el punto de vista de la mujer, por lo que esta tiene la relevancia que el hombre quiera darle y la trama girará en torno de la figura masculina.

Como Smith (2005a) propone, la mujer queda desplazada a ser el equipo de apoyo del hombre en un trabajo del que él se apropia. Cuando los derechos de la mujer son violados, es invisibilizada. Al sobrevalorar las características del discurso patriarcal que se le da a la masculinidad (poder de decisión, proveedor, fuerte, indomable, independiente, etc.) y se desvaloriza a las características del rol que se le da a la mujer (débil, ingenua, sumisa, servicial, sentimental, etc.), se invisibiliza a la mujer encerrándola en la familia como madre-esposa o hija (Viramontes, 2011, p. 14).

En la realidad social boliviana se invisibiliza a la mujer, existe una brecha discriminatoria entre hombres y mujeres en el acceso al trabajo y a la educación, donde la mujer resulta vulnerada. En ambos casos las causas van relacionadas al rol culturalmente impuesto de la mujer a quedarse en casa a ser madre-esposa. Al encerrar a la mujer en el orden de la familia, cuartar sus capacidades y enmarcarla en lo privado, se la omite de la sociedad y se la invisibiliza.

Como lo expresó Jorge Sanjinés, director de Ukamau (1966), en una entrevista para esta investigación, en la cultura boliviana se cree que “el marido es el dueño de la mujer” ya que este machismo es inculcado desde la madre a los

hijos. Añadió que las mismas mujeres son las que reproducen con sus hijas la enseñanza de que ella es una propiedad que no debe discutir con el marido y que él es quien debe tomar las decisiones, construyendo las relaciones de hombre mujer bajo esquemas de superioridad masculina e inferioridad femenina.

La mujer al tener la obligación cultural de dedicarse a atender al marido y a los hijos, la disposición de su educación va desde los padres al no darle valor sustancial a su educación ya que no la considerarían necesaria en su totalidad, más que para criar a los hijos (Encuesta Nacional de Discriminación y exclusión social, 2014, p. 75). A esto se debe que solo el 46,2% de 1898 mujeres bolivianas del área rural y urbana hayan cursado la escuela hasta nivel secundario y de ellas, solo el 12,8% de ellas llegaron a estudios universitarios. Las razones por las que dejaron los estudios en muchos casos fue porque se casaron, la familia ya no las apoyó o se debió a alguna otra razón que la obligó a dejar sus estudios, no por decisión propia. Teniendo como parámetro que el 91,0% del total de 1,898 mujeres, expresaron que hubieran deseado continuar sus estudios (Encuesta Nacional de Discriminación y exclusión social, 2014, p. 75).

Por otro lado, en el tema del acceso al trabajo, la brecha discriminatoria que se refleja en que la tasa de desempleo en mujeres sea el 60% del 10,2% que se tiene del total a nivel Bolivia. Esto se debe, según Patricia Bráñez y Patricia Tellería (en Cuevas, 2015, parr. 9), activistas feministas, a que las instituciones tienen preferencia en contratar a varones. Porque si bien a ellos se les debe dar beneficios en caso de que vayan a ser padres, a ellas se les debe dar baja por maternidad durante tres meses, horarios de lactancia y otros.

Nuevamente replegando a la mujer a su hogar, al círculo familiar, invisibilizandola de la vida pública. Se le da una importancia exagerada a las diferencias biológicas y se omiten las similitudes. El discurso patriarcal se enfoca en diferenciar lo máximo posible al hombre de la mujer, tal como a polos opuestos y esto también se evidencia en los filmes.

En *Wara Wara* (1930), para comenzar ella pasa de la protección del padre a la del sacerdote y finalmente a la del capitán. Se la muestra incapaz de protegerse por sí misma, tal como el grupo focal lo confirma. Ella no se ve como una mujer capaz de defenderse a sí misma o ni siquiera en pensar una solución, espera que sea una figura masculina la que le diga qué hacer. Así como que no participa en la

toma de decisiones, se atiene a los mandatos del grupo de hombres. La voz y el voto de la mujer están completamente silenciados.

Sin embargo, lo más resaltante de este film en este sentido es el hecho de que es la única mujer sobreviviente y justamente, como se expresó en el punto de la cosificación, la que detona la trama central del melodrama. Se invisibiliza a la mujer totalmente, ya que desaparecen todas las mujeres y únicamente dejan a la que posteriormente es cosificada por los españoles. Se entiende que las mujeres fueron asesinadas en la invasión de los españoles al palacio pero ¿por qué sobreviven tantos hombre y sólo una mujer, y con ayuda masculina?

Simplemente porque las mujeres no jugarían un papel ni como objeto ni como sujeto entonces simplemente no existen. Son los hombres los que toman las decisiones y actúan, es por ello que se los muestra como los sobrevivientes y sin la princesa no habría melodrama, por lo que es necesaria la presencia de una mujer para que sea la compañera del varón.

En *Ukamau* (1966), Sabina muere muy temprano en la trama y posteriormente la única mujer que se muestra es a la esposa de Ramos quien sólo cumple el objetivo de rellenar la vida de Ramos, no cumple una función. Incluso en palabras del director, Jorge Sanjines, cuando se le pregunta ¿por qué Ramos no viola a su esposa? Habiendo violado a Sabina. A lo que respondió que porque no es el tema de la película su relación con su esposa, “el tema se basa entre Sabina, Andrés y Ramos el triángulo dramático”.

La mujer es invisibilizada en el sentido que no se la muestra más que como contexto. En la escena desarrollada entre el minuto 32:46 al 33:55 se presenta a Ramos golpeando a su esposa, teniendo en cuenta que la violencia física intrafamiliar es uno de los temas más relevantes en la sociedad boliviana como se habló en el punto anterior; no se le da importancia y se lo deja pasar como si fuera un aspecto más en la cotidianidad de los matrimonios católicos (se debe recordar que se enfoca la imagen de un santo durante la escena en la que Ramos golpea a su esposa) (min. 33:29).

Antes de comenzar con el análisis, es necesario resaltar que la posición del director frente a esta escena es que no es sustancial en la trama, no cumple ninguna función más que mostrar la vida cotidiana de Ramos. La relación entre Ramos y su esposa, para Sanjines, no tiene relevancia; para él, en la historia

el papel de la esposa no importa. El propósito del film era mostrar el plan de justicia de Andrés hacia Ramos por haber matado a su esposa, sin involucrar el actuar de ninguna mujer. La escena de violencia intrafamiliar que se está a punto de analizar, para el director no tenía peso. Si bien se muestra a la mujer, esta no tiene acción, no es un personaje trascendental en el desarrollo de la narración, lo que hace que no importe si está o no. En ese sentido, no es una persona, sino un elemento con el cual se muestra que Ramos continúa con su vida. Por lo que con esto se refuerza la idea de la invisibilización de la mujer.

En el minuto 33:06 entra en la escena la esposa de Ramos, quien, desde la mirada de la cámara, refleja angustia y molestia en su rostro. Lo increpa y él rápidamente reacciona violentamente empujándola hasta que ella cae en la cama. La violencia que se ve hasta ese momento es física pero también verbal ya que en el minuto 33:13 le responde que se emborracha con su dinero y que le “enseñará a no meterse”. Ahí desde la mirada de la cámara se lo ve como una figura superior a ella, con poder sobre ella. No se los ve como una pareja horizontal, sino vertical, en el que el hombre va al mando y reprende a la mujer por atreverse a romper esa estructura. Este aspecto de la estructura de poder, donde el hombre es el dominante y la mujer es subordinada, visto en el capítulo anterior, retoma relevancia al analizar esta escena ya que, desde la mirada de la cámara, él está en calidad intelectual/moral de educarla; y ella es para-social por sentirse en el derecho de reclamarle el estado en el que llega, siendo él quien mantiene económicamente el hogar. Por esta razón, la subordina mediante castigos físicos ya que la empuja hasta que queda recostada en la cama.

En ese momento, en el minuto 33:24, cuando él está sobre ella, la cámara la enfoca en picada, desde arriba, la cámara la ve inferior al hombre que tiene encima, más débil y vulnerable aplastada contra el colchón. De la misma forma, cambia el tono de su voz, si bien lo insulta, su voz es mucho más débil, ya no tiene la fuerza y determinación con la que empezó la escena. Sin embargo, la mirada de la cámara no es de miedo sino de resignación. Ella no intenta de levantarse, no intenta empujarlo, cubrirse ni defenderse; se queda quieta esperando el golpe.

Esta toma, la audiencia la interpreta como el machismo en el que las mujeres también participan. Siendo ellas mismas las que reconstruyen y refuerzan el sistema de poder en el que sus parejas las subordinan. Este aspecto es apoyado desde la mirada del director, ya que éste asegura que el machismo comienza

desde la infancia, en la educación que la madre les inculca basada en el machismo. Según el director, la misma madre es la que perpetúa la subordinación de la mujer en la pareja, al enseñarles a los pequeños que la mujer debe atender al hombre y que este es su dueño.

Lo único que se quería lograr con esa escena era expresar que Ramos continuaba con su vida como si no hubiera violado y asesinado a Sabina. Como si lo negativo no fuera la violencia ya sea a Sabina o a su esposa y solo fuera el hecho de haberse metido con la propiedad, la mujer, de otro hombre. Ya que es la venganza lo que interesa, no los hechos de violencia.

Finalmente, al terminar la escena, en el minuto 33:31, cesan los golpes y el hombre se incorpora y se queda parado frente a ella, mientras llora, le dice “¡Vas a ver! ¡Me voy a ir!” en un tono de frustración, desde la mirada de la cámara, Ramos sabe que ella no cumplirá con sus amenazas, por lo que no les da importancia y lo refleja cuando se da la vuelta y dice “llorar no más sabes...”; subordinándola nuevamente. Sin embargo, tal como lo dijo Sanjinés: esta escena no tiene peso en la historia, podría no aparecer y la trama tendría el mismo sentido. Las mujeres en este film no cumplen una función, más que Sabina como el objeto en disputa, que más que como persona se la tiene presente como idea ya que su personaje muere al comienzo del film.

En el caso de *Los Andes no creen en Dios* (2007), la invisibilización de la mujer es reconocida desde el punto de vista de la educación de las mismas y a lo que se dedican. Se muestran a mujeres, pero únicamente porque estas tienen un rol que cumplir dentro de la trama. Tina, Clota y Claudina cumplen acciones y son reconocidas, por lo que el concepto de invisibilización que se propone aquí va ligado al cómo son representadas estas mujeres.

Teniendo en cuenta que el director, Antonio Eguino, se inspiró en una novela a su vez inspirada en la vida real, la mujer sí habla y actúa, pero desde la posición de una beata, la dueña de un burdel y la conquistadora de adinerados. La mujer no es relacionada con cargos que exijan estudios. Además de que se las muestra en una posición inferior al que los hombres tienen con respecto al estatus socioeconómico.

Las beatas son las esposas de los hombres que manejan el poder en Uyuni y solo se dedican a hacer lo que el Alcalde o el Sacerdote les piden que costuren. Clota

está relacionada con la prostitución ya que supervisa el burdel y Claudina se dedica a buscar la atención de los hombres adinerados manteniendo relaciones sexuales con ellos. Si bien tiene una chichería, ella no la maneja ni la atiende, solo es la atracción de los hombres que la frecuentan.

Finalmente, en el caso de *Las bellas durmientes* (2012), se trata de la muerte de mujeres modelos, nuevamente relacionando a la mujer con atributos físicos pero no intelectuales. Las mujeres podrían haber sido dentistas, periodistas, ingenieras o cualquier profesión que conlleve estudios, pero es relacionada con su cuerpo. Aclarando que el ser modelo no quiere decir que la mujer no pueda sobresalir académicamente, sino lo resaltado es que estas mujeres no sean relacionadas con la intelectualidad y solamente con el cuerpo, como si el único medio en el cual existiera glamour y limpieza sería en el del modelaje y la farándula; como justifica el director, Marcos Loayza, la elección de modelos para representar a las víctimas.

Así, tal como lo expresa Loayza, la muerte de las modelos no es lo relevante, sino la visión de Quijpe, su vida. Los cuerpos solo son elementos para ser observados. Ellas son invisibilizadas desde el punto de que no existen ya que no cumplen ningún rol. No están humanizadas, son simples elementos escénicos. Incluso se muestra a una mediante una pantalla, y las únicas dos mujeres que si se ven y hablan tienen un papel nulo en la trama.

Existe relación entre la cosificación y la invisibilización ya que en la cosificación la mujer es vista como un objeto de deseo; sin embargo, aún es representada como un ser vivo ante los ojos de los espectadores. En la invisibilización, la mujer está en una relación de inferioridad y dependencia ante al hombre para existir. Los personajes femeninos están invisibilizados en los espacios de poder ya que no se les reconocen atributos intelectuales. Necesita una figura masculina para tener relevancia ya que no está relacionada con la inteligencia ni autosuficiencia.

IV. Categorización de la mujer

Desde la mirada del hombre, se clasifica a la mujer según el objetivo que tiene el hombre para con ella. Se la cataloga entre negociable y consumible, según sus características, contrapuestas con las necesidades y requerimientos del varón.

Para comenzar, antes de entrar en la definición de negociable y consumible, Foucault propone que, en torno a la sexualidad, hay un poder que normaliza a los individuos, la hipótesis represiva (Foucault, 1977, p. 9). Esta es la idea de que todas las conductas referidas a la sexualidad están reprimidas y controladas. Para explicar esto, expone que, en la edad clásica, el discurso sobre el sexo estaba ligado a elementos negativos; a prohibiciones, rechazos, censuras y denegaciones, llenando a la sexualidad de connotaciones negativas (Foucault, 1977, p. 10). Sin embargo, desde finales del siglo XVI, los discursos sobre el sexo dejaron de funcionar en torno a prohibiciones y, al contrario, comenzó a ser incitado cada vez más, hasta encarnizarse (Foucault, 1977, p. 11).

Sin embargo, si bien el discurso del sexo va en torno a la incitación, no ha perdido las connotaciones negativas tales como lo expresa Foucault. El discurso del sexo prevalece siendo relacionado con lo negativo en las cuatro películas, no se maneja el concepto del sexo como un acto consentido entre una pareja, sino con la violencia masculina o el rechazo social.

El primero se puede observar en las dos primeras películas, donde hay escenas relacionadas a violaciones sexuales. Wara Wara es víctima de un intento de violación y Sabina es violada y asesinada.

Por el otro lado, en la tercera, *Los Andes no creen en Dios* (2007), las mujeres que no consideran el sexo un tabú, son rechazadas socialmente. Tanto Clota, la dueña de un burdel, como Claudina, una seductora de hombres adinerados, son marginadas por sus relaciones con hombres ligadas al sexo.

En torno al placer en el sexo, la mujer está dividida dos grupos: la consumible y la negociable. El primero es en el que la mujer es un objeto a merced de los deseos masculinos, en el cual el cuerpo es el instrumento y la razón por la cual existe, donde ella usa su sexualidad, consciente de su poder; en este caso serían las prostitutas y las promiscuas, pero también las mujeres como Claudina de *Los Andes no creen en Dios* (2007), que tiene el control de su sexualidad y la usa para atrapar hombres y obtener lo que quiere de ellos, esto puede ser estatus económico o simplemente por placer.

Lo que interesa es que esta mujer este asumiendo su cuerpo como objeto de satisfacción momentánea del hombre por un beneficio, pero este no es en sentido romántico. Estas son las mujeres que los hombres usan para satisfacer

sus necesidades, pero no tienen valor a largo plazo, son desechables. La consumible también es la que es consciente de la atracción sexual que genera en los hombres.

La mujer consumible es la para-social, la que no encaja en el marco de los roles de la mujer sumisa, virginal y santa de la negociable. Esta es un objeto al cual no se le debe nada ya que no posee ningún valor para el intercambio y se la utiliza con el único fin de la satisfacción y el placer (Mulvey, 2002). Sin embargo ella si puede sacar un beneficio de esa relación, pero igualmente sin valor a largo plazo.

Mientras que por el contrario está la mujer negociable. Esta es la madre, la esposa que representa la bondad y posee valor, que cumple con los roles pro-sociales. En otras palabras, la mujer a la que se le debe entregar algo para recibir un beneficio. Esto puede ser el matrimonio, por ejemplo: a una mujer negociable, para conseguir tener relaciones sexuales con ella, se le debe ofrecer una familia basada en el discurso de la Iglesia Católica (Mulvey, 2002).

Estas son las mujeres que tienen un valor agregado al cuerpo, las que tienen más que el cuerpo para ofrecer y exigen algo a cambio de satisfacer al hombre. Son las que permanecen y cumplen una función a largo plazo, atendiéndolos y acompañándolos. Estas si bien son objetos también tienen un papel de mayor importancia. Estas son las esposas, las madres, las niñas, las virginales y puras que piden a cambio de entregar su cuerpo y sus servicios ser visibilizadas por medio del hombre, al ser su pareja tiene quien le de sustento para ser reconocida, como la esposa de alguien y así cumplir con la lista de características impuestas por el discurso patriarcal para ser una mujer completa reconocida socialmente como pro-social.

Tal como se vio reflejado en el grupo focal, los hombres sin importar la edad clasifican a las mujeres según las intenciones que tienen para con ella. Si se trata de sexo casual o con la esperanza de entablar una relación amorosa, las clasifican según su forma de vestir y el lugar en donde la hayan conocido, pero lo que más les importa es el pasado de la mujer en cuestión, va en torno a su vida sexual, si es promiscua o no. Los hombres para una relación amorosa buscan a una mujer que no haya sido promiscua y les parezca atractiva, mientras que para una relación casual no les importa indagar sobre la vida sexual de la mujer.

Está presente el mismo estereotipo de mujer negociable, la cual se caracteriza por estar asociada al hogar y a la familia, es “a la que llevas a conocer a tu familia”, es a la que se debe enamorar y conquistar primero. Así, de la misma forma concuerdan con que esta mujer está en un círculo de control constante, y como lo propone la teoría, que esté en una dimensión de desenvolvimiento del espacio privado, doméstico, mostrada como la hija o novia ideal, siempre cercana a un hombre. Esta mujer inocente, alejada incluso de la misma realidad, es pura e ingenua, lo que produce una dependencia sobre un ejemplo masculino (Bernard, Mut y Fernández, 2013).

Mientras tanto, en contra posición se encuentra el estereotipo de la mujer consumible, como la independiente, dueña de su sexualidad, concedora de su poder sobre el género masculino y consciente que es considerada un objeto de deseo, lo que usa a su favor (Alario, 1999, p. 50). Ella se desenvuelve solitaria en el espacio público. La característica más remarcable, propia de la mujer consumible, es su liberación sexual en torno al coito. A esta se las muestra como las malas (Bernard, Mut y Fernández, 2013) y los participantes del grupo focal la catalogan como la mujer de una noche y la que tiene un único fin sexual pasajero, manteniendo relaciones sexuales coitales o el “prende”, un beso apasionado con un extraño sin compromiso.

Sin embargo, esto no se trata de que una mujer al comportarse como consumible o negociable esto la clasifica, ya que este proceso de clasificación va desde los ojos del hombre que la ve. Como se explicó anteriormente, la mujer es vista a través del hombre, por lo tanto en esta mirada es subjetiva y mucho más al tener en cuenta que ninguna persona es igual a otra, la mirada de un hombre a otro varía por diferentes aspectos, tales como la etnicidad, la historia, la crianza, etc. Por lo tanto, una mujer puede variar entre consumible o negociable independientemente del comportamiento que esta lleve ya que el hombre la verá de acuerdo a sus propias necesidades y requerimientos.

Esto se puede explicar más fácilmente mediante los filmes ya que ocurre exactamente esta clasificación. En *Wara Wara* (1930), la mujer cumple con las características de una mujer negociable ya que es una muchacha dedicada a su familia, se la ve muy cercana a su padre y al morir este, adopta como su protector al sumo sacerdote, al que le es obediente como a su padre. Sin embargo, al presentarse frente a los españoles ella, desde la mirada de los soldados ella no tiene valor de intercambio ya que no es vista más que como objeto de deseo al

ser la portadora de un órgano reproductivo femenino, por el hecho de que esta es indígena.

La posición de indígena, se puede observar que cumple un rol fundamental en la clasificación de la mujer entre negociable o consumible. Ya que esto la convierte, a priori, en consumible. No obstante, al involucrarse los sentimientos esto queda en segundo plano.

Este elemento de análisis se puede ver en las tres primeras películas. Cuando Wara Wara es vista como consumible para los soldados, pero con el tiempo como negociable para Tristán. No se puede afirmar que desde el principio para Tristán ella haya sido negociable o consumible ya que la salva simplemente porque no la ve como un objeto de deseo, pero tampoco queda claro si la vería con valor de negociación por ese momento. Lo que sí queda claro es que, al estar herido y ser atendido por Wara Wara, en ese periodo surgen sentimientos románticos que hacen que él la vea como negociable.

En Ukamau (1966), Ramos que es un mestizo ve como consumible a Sabina, la indígena. Mientras que para Andrés (indígena) ella es negociable. Teniendo en cuenta que Andrés y Sabina son indígenas, por lo que se ven como iguales, mientras que cuando el mestizo Ramos aparece, no la ve como igual sino que tiene un trasfondo de ímpetu de superioridad ante ella, aspecto que es respaldado por Sanjinés. Esto desde el hecho de que entra a su casa sin pedir permiso y como lo propone el director, “la forma morbosa en que la mira” y que la viola porque simplemente la ve como un objeto de deseo y quiere apropiarse de ella, aprovechando la oportunidad.

En Los Andes no creen en Dios (2007), Claudina es vista como una mujer consumible ya que las relaciones que conlleva con los hombres adinerados de Uyuni se resumen al coito y los regalos. No hay compromiso ni fidelidad por ambas partes; como se puede observar al comienzo de la trama y como lo explica Eguino. Claudina se relaciona con el extranjero sabiendo que él es casado y tampoco le pide fidelidad ni se la ofrece; es más, ella le asegura que no le pertenece ni a él ni a nadie. Ella es consumible para la mirada de los hombres adinerados a los que ella seduce y es la imagen que también ella misma quiere dar.

Sin embargo, cuando Claudina se enamora de Alfonso espera ser correspondida y ser vista como negociable, cosa que no pasa porque su condición de chola no

encaja con los parámetros de negociable de Alfonso. Por lo que la deja antes del “encholamiento”.

En este punto, se hace un paréntesis para explicar que la mirada de la audiencia lo relaciona con el que una mujer de vida promiscua haya comenzado una relación de pareja estable con Joaquín, teniendo en cuenta que este hombre no es de su misma condición social, es un hombre de buena familia que se codea con las personas importantes de Uyuni. Desde esta mirada del público el hecho de tener el respaldo de una relación, la reinserta en la sociedad, reivindicándola. Teniendo presente su pasado, pero dándole un lugar en la sociedad, al ser la pareja oficial de un hombre.

Joaquín, que aparece en la escena en el minuto 1:31:56, donde se lo enfoca mientras Claudina, bien vestida y peinada, le grita a Tina, la esposa del Alcalde, que en su vientre lleva un hijo. Joaquín está escondido viendo lo que pasa, llorando. Tiembla mientras con una mano se cubre la boca y con la otra se abraza. Se lo ve sucio y descuidado; lleva el pelo despeinado, la barba crecida, la ropa vieja y una expresión de dolor en el rostro. Desde la mirada de la cámara, se lo ve en decadencia, maltrecho y moralmente destruido.

Que este hombre sea de un estrato social superior al de ella, también conlleva un peso y un punto de análisis al verlo en tal deplorable situación ¿por qué? ¿cómo llegó a ese estado? Aquí es lo que desde la mirada del director es el encholamiento de Joaquín y la ascendencia de Claudina en la escala social, de lo que Alfonso sale huyendo.

El resultado es la ascendencia de Claudina y la decadencia de Joaquín. Ella no deja de ser chola, pero es mejor vista, mientras Joaquín cae en decadencia social, por lo que es rechazado.

El autor confiesa que en su generación, las “travesuras sexuales de los jóvenes se las hacía con gente de clase baja, más que con las niñas de su propia clase”. Afirma que era muy mal visto que jóvenes de clase media a alta, se enamoraran de cholas, lo que denominaban el “encholamiento”.

El encholamiento trastocaba las jerarquías establecidas, subvertía las instituciones, produciendo la desaprobación y la exclusión para quienes se entregan a su encanto. Si la posesión transitoria de la mujer en una sociedad

machista confirma la hombría del varón y aún su estatus de caballero, la relación permanente desclasaba, arrimaba al amante al mundo cholo. Mundo heterogéneo, y espacio de movilidad donde se cruzaban caminos de subida y de bajada. Los de los caballeros encholados en caída y los de las arribistas en ascenso [...] (Romero, 2015, p. 63).

Este encholamiento del que se habla es en el que el caballero adinerado cae con una mujer de pollera, para el hombre le genera la decadencia social, mientras que para la chola hay una ascendencia, que les significa la apertura de “una puerta de entrada a las posiciones privilegiadas” (Romero, 2015. p. 63). Que mientras Joaquín caía en un estado deplorable, alcohólico y vagabundo por las calles, ella se posicionaba dentro de la sociedad, más aún cuando ella lleva un hijo en el vientre. Pasa de ser la chola promiscua, objeto sexual, que seduce a hombres adinerados, la mujer consumible, a ser la pareja de Joaquín y la madre de su hijo, la mujer negociable (Mulvey, 2002).

Alfonso no llega a verla con un valor agregado al cuerpo, al sexo casual, pero Joaquín sí ya que se enamora de ella y deja el encholamiento en segundo plano. Los sentimientos de Joaquín por Claudina lo hacen verla como negociable y es por ello que se va a vivir con ella.

Volviendo a la mirada de la cámara, en el minuto 1:31:43, cuando una turba enfurecida ataca la puerta del burdel pidiendo la muerte de Clota. Claudina aparece de entre la multitud y se para frente a Tina, defendiendo a Clota y le grita: “¿Qué hablas tú? ¡Que ni siquiera puedes ser mujer! Mil veces mejor ser puta que seca como vos vieja bruja. Yo aquí llevo un hijo ¿y tú? ¿Tú qué le has dado a tu marido? ¡Lo has obligado a ir a otras camas para saber lo que es una mujer!” Mientras la cara de Tina muestra su indignación, apretando los labios y mirándola con odio.

Ella en ese momento reconoce públicamente que usa su condición de objeto de deseo sexual a su favor y que conoce el poder que puede tener sobre los hombres con el sexo. Sin embargo hace esto sabiendo que está protegida por ser la pareja de un hombre y ahora estar esperando un hijo. Se ampara en su condición de madre y esta la salva de ser catalogada.

Ahí, en el minuto 1:32:04, cuando la turba comienza a desintegrarse, las personas se van dispersando en silencio, lo que genera otra duda, si Claudina también era

considerada inmoral (ejemplo de esto está en el 1:31:43, cuando Tina le grita “entre putas se entienden”) ¿Por qué la turba no la ataca a ella también? ¿Por qué la turba va dirigida únicamente a Clota y no atacan con piedras a Claudina también? ¿Qué hace que Claudina pueda defender a Clota y no ser apedreada ahí mismo, si ambas tienen negocios que atraen a los hombres?

Lo que lleva al cuestionamiento de que si ¿la condición de mujer se legitima a través de la maternidad? O si ¿influye en esta legitimación de la feminidad, la satisfacción sexual de la pareja masculina? Y Claudina ¿por ser madre se salva de la turba? Para lo que se debe tener en cuenta la posición del sociólogo Talcott Parsons, quien propone que parte de los roles pro-sociales es la maternidad, lo mismo que la atención del marido y la entrega del cuerpo, como una obligación de la esposa (1999, p. 269). El hecho de que la mujer sea madre, le suma valor y la vuelve una mujer negociable para la teoría de Mulvey (2002).

Para la mirada de la cámara, Claudina usa su maternidad como un punto a su favor para ponerse en un rango superior al de Tina. Se da a entender que Claudina se siente en la posibilidad de atacarla desde ahí, porque se siente superior al considerarse más mujer. Ahí se comprende que la maternidad y la satisfacción sexual de la pareja sí legitiman a la mujer como mujer, ya que tampoco Tina se defiende de las acusaciones. La mirada impotente e indignada que Tina le da, afirma que reconoce lo que le dice ella. Por lo tanto aquí se confirma nuevamente que la mujer debe ser legitimada a través de un hombre.

Desde la mirada de la audiencia proponen que ahí se refleja la sociedad machista boliviana, en donde se cree que la mujer solo sirve para tener hijos; entonces si ella es estéril no es una auténtica mujer. Por lo que se relaciona la esterilidad con la amargura causada por la frustración de no poder tener hijos que la legitimen en su rol de mujer negociable, volviendo a los parámetros impuestos socialmente que presenta la teoría de Mulvey (2002).

Este punto, la mirada de la audiencia lo relaciona con el que una mujer de vida promiscua haya comenzado una relación de pareja estable con Joaquín, teniendo en cuenta que éste hombre no es de su misma condición social, es un hombre de buena familia que se codea con las personas importantes de Uyuni. Desde esta mirada del público el hecho de tener el respaldo de una relación la reinserta en la sociedad, reivindicándola. Teniendo presente su pasado, pero dándole un lugar en la sociedad, al ser la pareja de un hombre.

Lo que deja concluir que la clasificación de la mujer entre consumible o negociable, en el caso particular de Bolivia no se trata de una diferenciación entre las actitudes y comportamientos de la mujer sino también por un tema de discriminación étnico-racial.

No obstante, antes de cerrar con este punto, se debe observar también la última película, *Las bellas durmientes* (2012) donde no se presenta este aspecto ya que las mujeres no existen entonces no se las puede clasificar entre negociables o consumibles. Pero en la idea de la trama este aspecto sale a reducir en el sentido de que las modelos muertas son las que desde la intención del director, representan el glamour y la limpieza y los hombres que vienen de una clase económica de desventaja frente a la de ellas, no forman una relación sentimental.

Ellos frente a los cadáveres no presentan una relación siquiera de compasión por una persona muerta y, en la escena en la que Quijpe habla con una modelo amiga de las asesinadas; ella es agresiva con él en su forma de hablarle. Por más que Quijpe está en desventaja económica ante ella, ella le sirve para ser observada, para consumir. Ahí se denota otro signo de discriminación por clases socio-económicas. Si bien en este momento se invierten los papeles del hombre en superioridad social y económica y la mujer en desventaja, también se confirma que el hombre puede visibilizar a la mujer pero no al revés. El hombre puede resaltar y salvar a la mujer, pero ella a él no. Un hombre puede convertir a una mujer de consumible a negociable, pero el hombre no sufre esa clasificación por lo tanto ella no logra nada al enamorarse o no de él. Ella es un objeto de uso masculino, no es personaje sino un elemento.

Referencias

Alario, T. (1995). *La mujer creada: lo femenino en el arte Occidental*. Arte, Individuo y Sociedad (7) pp. 45-51.

Aguilar, W. (17 de abril de 2014). Machismo y violencia se transmite desde la niñez. *La Prensa*. Recuperado de http://www.laprensa.com.bo/diario/actualidad/la-paz/20140417/machismo-y-violencia-se-transmiten-desde-la-ninez_56448_92809.html

- Bastidas, F., Torrealba, M. (2014). Definición y desarrollo del concepto “proceso de invisibilización” para el análisis social. Una aplicación preliminar a algunos casos de la sociedad venezolana. *Espacio Abierto*, 23, (3) 515-533.
- Bernard E., Mut M. y Fernandez, C. (2013). Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social*, 18, 169-189. Disponible en http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421
- Bolivia: 2do lugar en violencia sexual en Latinoamérica Datos Bolivia. (Agosto de 2013). *Erbol*. Recuperado de <http://www.datos-bo.com/Bolivia/Sociedad/Bolivia>.
- Butler, J. (1997). *The Physic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. (1ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- En Bolivia 87% de las mujeres sufren algún tipo de violencia. (26 de noviembre de 2010). *Fides*. Recuperado de <http://www.fmbolivia.tv/en-bolivia-el-87-de-las-mujeres-sufren-algun-tipo-de-violencia/>
- Coordinadora de la Mujer. (2008). *La violencia en cifras*. Recuperado de <http://www.coordinadoradelamujer.org.bo/observatorio/index.php/generalsim/principal/boton/1/sub/23/tem/1>
- Coordinadora de la Mujer, OXFAM, Conexión, AECID e IDEA. (2014). *Las mujeres en Bolivia: Encuesta nacional de discriminación y exclusión social*. La Paz, Bolivia.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2008). *Anuario estadístico de América Latina y el Caribe*. Recuperado de https://www.cepal.org/publicaciones/xml/7/35327/LCG2399B_fuentes.pdf

- Cruzado, A. (s.f.). *Mujeres y cine: Discurso patriarcal y discurso feminista de los textos a las pantallas*. Universidad de Sevilla, Facultad de Filología. Recuperado de http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/489/T.D._PROV2.pdf
- Cuevas, A. (8 de marzo de 2015). En La Paz, 23 de cada 100 mujeres profesionales carecen de empleo. *La Razón*. Recuperado de: http://www.la-razon.com/sociedad/La_Paz-mujeres-profesionales-carecen-empleo_0_2229977037.html
- Diaz, C. (1999). *Dialéctica de la cosificación en T.W. Adorno*. ÉNDOXA: Series Filosóficas, (11) 1999. pp. 255-269. Madrid: UNED
- Facio, A. (s.f.). Feminismo, género y patriarcado. Recuperado de <http://centreantigona.uab.es/docs/articulos/Feminismo,%20g%C3%A9nero%20y%20patriarcado.%20Alda%20Facio.pdf>
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. (1ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Hubo 18 casos de violencia contra la mujer en 24 horas. (19 de enero de 2016). *Erbol*. Recuperado de <http://eju.tv/2016/01/bolivia-hubo-18-casos-violencia-la-mujer-24-horas/>
- La violencia contra las mujeres en América Latina: el desolador panorama. (25 de noviembre de 2016). CNN en español. Recuperado de: <https://cnnespanol.cnn.com/2016/11/25/la-violencia-contra-las-mujeres-en-america-latina-el-desolador-panorama/>
- Lagarde, M. (2013). *Antropología, feminismo y política: Violencia feminicida y Derechos Humanos de las mujeres*. Universidad Autónoma de

México. Recuperado de <https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>

Mulvey, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.

Parsons, T. (1999). *El sistema social*. Madrid: Alianza Editorial.

Smith, D. (2005a). *El punto de vista de las mujeres: Conocimiento encarnado versus relaciones de dominación*. Toronto: AltaMira Press.

Smith, D. (2005b). *Institutional Ethnography: A Sociology for People*. Toronto: AltaMira Press.

Smith, D. (1987). *The Everyday World as Problematic: A feminist Sociology*. Toronto: Toronto Press.

Suben los casos de violencia contra la mujer. (10 de julio de 2016). *El Día*. Recuperado de https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=1&pla=3&id_articulo=203029

Unicef. (2003). *Situación de la mujer en Bolivia*. Recuperado de https://www.unicef.org/bolivia/spanish/children_1933.htm

Viramontes, I. (2011). *Machismo, relación con la identidad social masculina y ausencia paterna*. (Maestría en Ciencias con especialidad en violencia familiar, Universidad Autónoma de Nuevo León). Recuperado de <http://eprints.uanl.mx/2941/1/1080223825.pdf>