

¿The new mestiza? Arquitectura e identidad en la frontera*

_____ *The new mestiza?*
Architecture and identity
on the border

En las dos últimas décadas, una extravagante expresión arquitectónica producida en la ciudad boliviana de El Alto ha llamado la atención del mundo y generado polémica en la crítica arquitectónica. Un análisis de sus características estéticas, constructivas y funcionales permite extraer de un caso específico y geográficamente delimitado una reflexión general acerca de la producción arquitectónica en América Latina. El artículo propone una reflexión que abarca conceptos sociológicos, antropológicos e históricos como la condición fronteriza, las formas de construcción identitaria en la contemporaneidad y las posibilidades y límites de la acción política y cultural a través de la arquitectura

___ Palabras clave: *cholets*, arquitectura neoandina, El Alto, Bolivia, frontera, *borderthinking*, identidad ch'ixi, ethos barroco.

Over the past two decades, extravagant examples of architecture in the Bolivian city of El Alto have attracted the world's attention and generated controversy amongst architectural critics. Analysis of their aesthetics, construction and functional characteristics allows us to extract, from this specific and geographically delimited case, general considerations regarding architectural production in Latin America. This article focuses on architecture to reflect on sociological, anthropological, and historical concepts, such as the border condition, contemporary forms of identity development and opportunities and constraints linked to political and cultural action.

___ Keywords: *cholets*, Neo-Andean architecture, El Alto, Bolivia, frontier, border thinking, Ch'ixi identity, Baroque Ethos.

Ivo Renato Giroto

ivogiroto@usp.br

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Universidade de São Paulo (FAU USP), Brasil

___ DOI: <https://doi.org/10.18389/dearq36.2023.03>

*

Agradecimiento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo nº 2021/11782-6

INTRODUCCIÓN

En los albores del siglo XXI, una extravagante expresión arquitectónica producida en la ciudad boliviana de El Alto ha llamado la atención del mundo y despertado acaloradas reacciones de la crítica arquitectónica. Muchos calificativos han intentado sintetizar el conjunto de edificios saturados de color y ostensivamente ornamentados que dominan el paisaje desolado de las principales vías de la ciudad: desde calificaciones más generales e inclusivas, como *arquitectura emergente* o *andetectura*; pasando por términos francamente pretensiosos, como *nueva arquitectura andina*; hasta apodos populares, en su origen peyorativos, como *cohetillos*, *transformers* y *cholets*, este último el que más ha tenido éxito y apropiación popular.

Además de sus características intrínsecas, parte del asombro que ha causado tiene que ver con su lugar doblemente periférico de enunciación. Sus productores son arquitectos de origen mayoritariamente aymara, tal como sus comitentes, una clase pudiente de comerciantes de origen campesino que migraron hacia las franjas de la ciudad de La Paz. Se trata de una arquitectura hecha y consumida por representantes de un rango poblacional hasta entonces étnica y culturalmente marginado y económicamente desfavorecido, en un centro urbano periférico de un país que, a su turno, está entre los más empobrecidos e invisibilizados de Latinoamérica.

Ya no son pocos los trabajos académicos que analizan este conjunto peculiar de edificaciones (Cárdenas 2010; Daly 2019; Salazar Molina 2016), que también ha sido blanco de una atenta mirada extranjera, reflejada en libro (Andreoli y D'Andrea 2014), exposición artística (Fondation Cartier 2018) y película documental (Niemand 2018).

La visibilidad que ha acaparado parece indicar que, bajo la capa superficial de sus muros decorados con motivos iconográficos que connotan cierta identidad étnico-cultural, subyacen cuestiones más profundas, expresadas en su finalidad económica y social, estructuración funcional e, incluso, en sus métodos de diseño, construcción y materialidad.

Más allá de la polémica, lo cierto es que la aparición de esa arquitectura no tiene paralelo en el escenario latinoamericano reciente, sobre todo porque parece escapar a los códigos centrales que rigen el pensamiento y la producción arquitectónica global. A lo mejor, eso explique la actitud de gran parte de la crítica, que vacila entre tratarla como una curiosidad extravagante, incluso un poco cómica y ridícula, o en directamente no considerarla arquitectura, una vez que no obedece al repertorio proyectual canónico occidental.

Figura 1_ Vista de El Alto con el Huayna Potosí al fondo.
Fotografía del autor, 2019.



Independientemente de la soberbia, el prejuicio o la condescendencia que caracteriza la mayor parte de las observaciones que le hacen los eruditos a esa producción, este artículo hace un esfuerzo por leer en las entrelíneas: más que lo que es, esa arquitectura merece atención por lo que propone y por lo que supone; más que expresión de una cultura particular, interesa por lo que habla de la problemática condición latinoamericana contemporánea y su inserción global.

Más específicamente, la adjetivación *chola* que se le ha dado denota una asociación directa entre características étnicas y arquitectónicas, lo que estimula reflexionar sobre el rol que desempeña la identidad en el mundo contemporáneo. Asimismo, las características geopolíticas y humanas del lugar desde donde se la produce implica reconocer e intentar comprender su manifestación como fenómeno fronterizo, nacido en los cruces de caminos y fricciones étnico-culturales.

HABITAR LA FRONTERA

Lugar de origen de esas singulares construcciones, El Alto es una ciudad forjada por una peculiar condición fronteriza. Está ubicada en el área circunlacustre del Titicaca, una región compartida por una población eminentemente de origen aymara y quechua, asentada sobre territorios que antaño estuvieron bajo control del imperio inca.

Las características de una cultura cuajada a lo largo de los siglos todavía están muy presentes en la vida cotidiana de los pueblos que habitan la zona, que comprende el occidente de Bolivia, el sur de Perú y parte del norte de Chile. Como pocos rincones del mundo contemporáneo, ese espacio cultural y étnicamente compartido expone la arbitrariedad de las líneas que definen los mapas de los Estados nacionales.

Asentada sobre esa zona de gran espesor histórico-cultural, la joven ciudad de El Alto, de cierta manera, epitomiza la trayectoria de interrupciones, discontinuidades y solapamientos que caracterizan la historia latinoamericana. Su ubicación estratégica la ha convertido en un nodo infraestructural que conecta La Paz con el interior de Bolivia y con las fronteras de los países vecinos, y a partir de la década de 1980 se ha vuelto el gran receptor de la migración campo-ciudad, acelerada principalmente por el despido masivo de mineros del interior a partir de las privatizaciones de empresas estatales.

Su crecimiento ha ocurrido de forma explosiva y sin planeamiento, y la ausencia estatal favoreció la consolidación de una tradición popular organizativa, que hasta hoy en día tiene gran ascendencia en la gestión del territorio. No coincidentemente,

Figura 2_ Avenida central de El Alto.
Fotografía del autor, 2019.



Esa arquitectura merece atención por lo que propone y por lo que supone; más que expresión de una cultura particular, interesa por lo que habla de la problemática condición latinoamericana contemporánea y su inserción global.

El Alto ha sido el epicentro de la llamada *guerra del gas*, que en 2003 precipitó la caída del presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y abrió paso a la llegada del primer aymara, Evo Morales Ayma, a la presidencia del país.

Las políticas de valorización cultural indígena instituidas en los gobiernos de Morales (2006-2019) han reforzado, no solo el sentido de pertenencia y representatividad, sino también la consolidación de una “burguesía chola” alteña, que tiene como base de sus actividades económicas el comercio, en gran medida informal, y utiliza lógicas comunitarias y de reciprocidad ancestrales para profundizar y mejorar sus negocios.

Así es como, en muy poco tiempo, El Alto pasó de arrabal funcional de La Paz a dinámico y autónomo polo económico, cuyo millón de habitantes ya sobrepasa la población de la ciudad sede de gobierno, lo que constituye una compleja frontera sociocultural donde se mezclan los universos urbano y rural del altiplano andino.

Entre ambas ciudades se define otra frontera, menos porosa, que separa el municipio aymara, creado hace menos de cuarenta años, de la larga historia colonial capitalina. Mientras la administración política de La Paz siempre ha estado en manos de una minoría europeizada, en El Alto la inexistencia de una élite “blanca” hace que la ciudad sea la única en Bolivia donde las clases sociales se componen de acuerdo con el capital económico y social, y no por el color de piel (Hilari 2020, 50).

Dicha frontera puede oírse en la contaminación lingüística del *quechumara* (fusión del quechua con el aymara) o del *castimillano* (castellano popular andino), que puede verse en la indumentaria de las cholos, una reinención de las tradicionales faldas polleras con sombrero borsalino de origen italiano y mantilla española, cuyos orígenes remiten a los tiempos coloniales.

Por fin, conviene destacar que El Alto no es una ciudad que ha recibido a los migrantes, sino que ha sido casi integralmente construida por ellos. El movimiento migratorio alteño parece reproducir décadas después lo que el antropólogo peruano José Matos Mar (1977) había identificado en la formación de las barriadas limeñas, ocupadas por migrantes provenientes del mismo altiplano andino, que constituyó una división entre dos ciudades: una habitada por una clase mestiza, con “valores y modalidades propias de formas de vida urbana”, y otra, caracterizada por núcleos de cultura rural con patrones tradicionales, especialmente de matriz indígena, que reproducen “mecanismos de compensación” basados en sistemas comunitarios de organización cooperativista (1977, 196).

IDENTIDAD CH'IXI

En El Alto no teníamos una identidad arquitectónica. Cuando llegan los turistas a La Paz, aterrizan aquí y, desde el avión, solo ven edificios sin color, de ladrillo visto. Ahora le estamos tratando de dar una identidad a nuestra ciudad. Me inspiro en nuestra cultura andina milenaria, en la música, las danzas, las artesanías, nuestros animales, como el cóndor y la llama. Esto lo mezclamos con lo moderno, con lo elegante y con lo que pide el cliente (Mamani, citado en Iriarte 2014).

En el testimonio anterior, el arquitecto Freddy Mamani Silvestre, considerado el creador del “nuevo estilo”, resume en pocas líneas las características y cuestiones centrales del intrigante fenómeno arquitectónico alteño. De manera inequívoca, el arquitecto nombra la identidad como el objetivo último y razón primera de su trabajo. Concepto escurridizo y cambiante, muchos autores del eje noratlántico —como Stuart Hall— han defendido que desde las últimas décadas del siglo XX las identidades monolíticas modernas, basadas en la invención de tradiciones —Eric Hobsbawm— o comunidades imaginadas —Benedict Anderson—, se fueron “descentrando”, es decir, dislocando o fragmentando, lo que a su vez también ha fragmentado los paisajes culturales de clase, género, sexualidad, etnia, raza y nacionalidad.



En el caso latinoamericano, se tendría que añadir que la “crisis de identidad” posmoderna parece ser, más bien, la forma aguda de una condición crónica presente desde la ocupación colonial, problema que las repúblicas latinoamericanas intentaron solucionar con lo que la *sochóloga* (socióloga chola) boliviana Silvia Rivera Cusicanqui denomina el *ideologema* del mestizaje (2010, 94-96). Según su interpretación, el mestizaje permitió plasmar la ciudadanía forzada de las poblaciones indígenas a través de violencia física y simbólica, combinada con una visión telurista y ornamental del indio en el discurso estatal.

Figura 3_ Un *cholet* del arquitecto Freddy Mamani. Fotografía del autor, 2019.

La identidad que requiere Mamani remite a un universo étnico, cultural y geográfico específico, que no se confunde con la totalidad del territorio boliviano. La profusión de patrones geométricos que recubren los *cholets* mezclan libremente referencias a elementos del mundo mítico-natural andino —como chacanas (la cruz andina) y achachilas (espíritus aymaras tutelares), cóndores, llamas y serpientes—, sacados de distintos tiempos históricos —la iconografía tiwanacota y las artes populares contemporáneas—.

Inicialmente considerada despectiva, la adjetivación *cholet* se ha incorporado como emblema del orgullo cholo, término que a su turno también pasó de marcador racial prejuicioso a símbolo de una identidad fundamentada en características étnico-culturales, que complejizan los análisis pacificadores sobre el mestizaje. Originalmente, la denominación se utilizaba para designar a personas que hubieran pasado, como mínimo, por un duplo proceso de mestizaje, en el cual predominaba el factor racial indígena.

La idea misma de una arquitectura chola en pleno siglo XXI pone definitivamente en tela de juicio la comprensión del mestizaje como herramienta de cohesión racial y cultural, necesaria para inventar y sostener la nación moderna —tal como lo ha propugnado la Raza Cósmica (1925) del mexicano José Vasconcelos—, por la idealización armoniosa del encuentro de las razas que describió el brasileño Gilberto Freyre en *Casa grande e senzala* (1933), o por la construcción de la *Euríndia* (1924) del argentino Ricardo Rojas.

Desde una mirada contemporánea, se acercaría a los procesos de hibridación descritos por Néstor García Canclini (2019, XIX-XXIII), en los cuales estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. El fenómeno de la globalización conduciría hacia la construcción de un mundo intercultural y conectado, donde no hay cabida a la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”.

El examen del antropólogo argentino devela una comprensión optimista —aunque no ingenua— que contrasta con la proposición de la epistemología *ch'ixi*, defendida y definida por Rivera Cusicanqui: “Si en los años setenta y ochenta el debate intelectual daba por supuesta la inminente homogeneización o hibridación cultural de las sociedades latinoamericanas, desde mediados de los noventa vivimos la múltiple irrupción de pasados no digeridos e indigeribles” (2018, 17).

De origen aymara, la palabra *ch'ixi* contiene muchas connotaciones y su difícil traducción indica algo semejante a un color producto de la yuxtaposición de pequeños puntos de colores contrastantes, pero que nunca se mezclan totalmente. Es algo que es y no es al mismo tiempo y simboliza la conjugación de opuestos sin mistura, el mundo indio con su opuesto sin anulación o pérdida de sustancia (Rivera Cusicanqui 2010, 70).

Rivera Cusicanqui describe una contemporaneidad hecha por la superposición de mundos, imágenes, referentes, técnicas y estéticas que denotan una coexistencia entre arcaísmo y actualidad en la escena social andina que, desde la arquitectura, Marina Waisman (2013, 65) había identificado en las discontinuidades y solapamientos históricos que, a su juicio, afectaron la praxis arquitectónica latinoamericana, y que llevaron a que buena parte de la arquitectura tendiera al fragmentarismo típico de las entonces denominadas *arquitecturas posmodernas*.

Efectivamente, es casi automática la asociación entre los planos de fachada de los *cholets*, libremente trabajados como lienzos sobre los cuales se aplican elementos iconográficos y colores de alto contenido comunicacional, y el concepto de *cobertizo decorado*, que acuñaron Venturi, Scott Brown e Izenour en *Learning from Las Vegas* (1972). Tanto así que Elisabetta Andreoli (2013, 42 y 43) tituló *Learning from El Alto* al texto en que, sin embargo, se dedica a enmarcar diferencias respecto al trío estadounidense, defendiendo que la arquitectura “chola intergaláctica” y policromática de El Alto no representa una búsqueda por un pasado heroico o un vernacular cotidiano, sino que representa una versión urbana contemporánea de elementos culturales indígenas.

Si el fausto *kitsch* de los casinos de Las Vegas atraviesa las referencias de un arquitecto como Mamani, seguramente no ha sido por la vía teórica. Su arquitectura no es imitativa, y en su destacada frontalidad se expresa la yuxtaposición contenciosa de patrones provenientes del arte precolombino —cuyas huellas persisten en los patrones de los textiles y de la artesanía altiplánica— con materiales industrializados y técnicas artesanales. Es decir, desde el proceso constructivo hasta el resultado final, contiene la coexistencia de mundos y tiempos distintos.

Figura 4_ La marcada bidimensionalidad en dos *cholets* adosados. Fotografía del autor, 2019.



ETHOS BARROCO

“Este es también un resultado del ‘proceso de cambio’, si lo concebimos como un proceso epistémico, experimentado desde las revueltas de 2000 y 2005. Hoy se plasma en la creatividad, originalidad y la manera ‘chicha’ de diseñar y construir edificaciones, como expresión barroca de una nueva mentalidad colectiva” (Rivera Cusicanqui 2018, 23).

Al utilizar la “expresión barroca” en la breve mención que hace a los *cholets*, Rivera Cusicanqui parece sugerir la actualidad de un comportamiento cuya presencia había sido reconocida como un rasgo cultural distintivo en la periferia americana del mundo moderno, donde, según el filósofo ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría, “la gravitación de la modernidad capitalista fue siempre desfalleciente y donde otras ‘condiciones’ de discontinuidad con ella —condiciones premodernas y semimodernas— prefiguraron la ‘condición posmoderna’ descrita por Lyotard” (2000, 14 y 15).

Echeverría (2000) identifica la persistencia de un *ethos* barroco que contiene un comportamiento en el que reaparece cierta “constante formal”, un “gusto —y juicio sobre ese gusto— por lo inestable, lo multidimensional, lo mutante”, que se puede asociar a la trayectoria de discontinuidades identificada por Waisman a lo largo de la historia de la arquitectura latinoamericana.

Según la arquitecta argentina Marina Waisman, desde el punto de vista morfológico, el barroco hispanoamericano es aestructural, toda vez que sus líneas de fuerza estructuradoras se han sustituido por la indistinción entre el soporte y lo soportado, y la fantasía ha sido liberada de toda constricción. En estos casos, fuertes caracterizaciones culturales y referencias históricas y regionales se desprenden del caprichoso trabajo sobre las superficies (Waisman 2013, 125 y 126).

De la fachada de la Iglesia de San Lorenzo de Carangas (1744), obra maestra del “barroco mestizo” del indio Jose Kondori en Potosí, a obras paradigmáticas de la arquitectura moderna como la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (1952), de Juan O’Gorman, parece ser que el *ethos* barroco latinoamericano no ha quedado limitado al contexto colonial originario.

Según Waisman (2013, 127), el pensamiento de las culturas indígenas —de las cuales los mexicanos modernos y bolivianos contemporáneos son herederos indirectos— era ciertamente incompatible con la racionalidad europea, y en su forma de articular y analizar integraba mundos y tiempos distintos, mezclados e imbricados entre sí. A esto hay que añadir que en la contemporaneidad los movimientos económicos, sociales y culturales globales favorecen ciertas formas de “hibridación” que ya no dependen de tiempos largos, de la paciencia artesanal o erudita, y que son impulsados por una avasalladora circulación de imágenes consumidas de forma simultánea y descontextualizada (García-Canclini 2019, XXXVI).

Por todo esto, no se puede comprender el caso de los *cholets* en clave maniquea o reduccionista, toda vez que es reflejo de los encuentros-confronto del mundo *ch’ixi* y manifestación del *ethos* barroco latinoamericano:

La actualidad de lo barroco no está, sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa (Echeverría 2000, 15).

PROSPERIDAD MIGRANTE

Bajo la capa identitaria superficial que reviste esa arquitectura, Randolph Cárdenas (2010, 97) ha identificado un deseo de la “burguesía chola” de El Alto de diferenciarse de sus propios vecinos como comerciantes de éxito, exhibirse

Es decir, desde el proceso constructivo hasta el resultado final, contiene la coexistencia de mundos y tiempos distintos.



Figura 5_ El diamante, símbolo de riqueza incrustado en la fachada. Fotografía del autor, 2019.

a los suyos, y no de competir o igualarse a las “élites blancas” de La Paz. La extravagancia de formas, colores y luces quiere comunicar el trayecto de abandono de la pobreza rural hacia la gloria individual en la ciudad.

Estos edificios son, sobre todo, eficientes “máquinas de hacer dinero”, lo que arquitectónicamente resuena en el programa —locales comerciales, salones de fiesta y viviendas de alquiler— y en la morfología —bloque que ocupa la totalidad del lote y explica la marcada bidimensionalidad de la fachada, lógica volumétrica rota solamente por el chalet posado en la última planta, donde vive el dueño—.

Equilibrándose en fronteras que superponen individualidad y colectividad, arcaísmo y contemporaneidad, búsqueda de autonomía cultural y realidad económica dependiente, la arquitectura incorpora las contradicciones y asimetrías de relaciones geopolíticas globales, de las cuales supieron sacar provecho la casta de los “comerciantes aymaras del siglo XXI” (Salazar Molina 2016, 43), que suelen trabajar en transacciones internacionales en el filo de la legalidad.

Detrás de la “piel” hipermoderna, revestida de materiales importados en su mayoría de China, se oculta una “carne” construida con ordinarios ladrillos cerámicos y estructura de hormigón moldeada *in loco*. Mientras la digitalización y automatización de las relaciones de trabajo y producción avanzan a pasos largos en los países ricos y de renta mediana, arquitectos como Mamani aún dibujan partes del proyecto directamente en los muros para que los albañiles sepan construirlo. La contradicción entre la imagen construida y la efectiva realidad se refleja en el cinismo del lujo de esos “palacios andinos”, cuya exuberancia ornamental empaña su construcción rudimentaria y las malas condiciones de trabajo. Detrás de la apariencia onírica, cuya riqueza sirve como apología al éxito individual, se escamotean las falsas promesas del asimétrico capitalismo mundial.

Una vez más, se impone la realidad de una frontera permeada de superposiciones étnicas, culturales y económicas, caracterizada por las condiciones de producción y reproducción en los bordes periféricos del planeta. Las formas de actuar y relacionar de la poderosa casta de comerciantes aymaras de El Alto demuestran la capacidad adaptativa de los migrantes y su lucha por salir adelante, pero también el poder que tienen para crear un ambiente acorde a su manera de vivir; reflejan la condición híbrida de los mestizos en la realidad de una cultura urbana ubicada a medio camino entre el campo y la ciudad, entre el pasado y el futuro, entre lo local y lo global.

En estas “fronteras calientes”, señaló el arquitecto argentino Claudio Caveri que la condición mestiza desempeña un papel central en la disyunción existente entre el sistema y el entorno. “El mestizo juega, gambetea y cambia de posición

porque no es un individuo regido por ideologías; en su sueño nada está firme ni clavado, nada es claro y perfectamente estructurado. Es un ser vivo repleto de contrarios, que corren por sus venas y que piensa recién cuando la realidad lo fuerza a ello” (Caveri 2002, 162).

Sin embargo, la índole pragmática que reconoce en el mestizo no excluye el deseo de cambio y de transformación del mundo, ni significa la abdicación de su compleja herencia cultural. Nunca es posible huir de la ambigüedad que condiciona “De un lado el mundo feliz, el mundo del simulacro en su flotación leve y fascinante moviéndose en la suntuosidad vacua de las apariencias. Por el otro, el mundo de la más dura realidad y su biológica lucha por sobrevivir” (Caveri 2002, 209).

CONCLUSIÓN: *THE NEW MESTIZA*

En *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), Gloria Anzaldúa describe la experiencia de una habitante de la conflictiva frontera de Estados Unidos con México, que no es reconocida —ni se reconoce— como perteneciente a ninguna de las dos nacionalidades. La frontera descrita y analizada por la escritora chicana describe una condición que parece asemejarse al contexto del altiplano boliviano-peruano, un complejo espacio de resistencia y reinención identitaria de individuos migrantes, divididos entre al menos dos sistemas, dos pensamientos, dos almas, dos mundos culturales distintos.

Los análisis hechos a lo largo de este texto intentaron evidenciar que la búsqueda de identidad arquitectónica en las fronteras periféricas contemporáneas no puede leerse como expresión *naïf* de condensaciones de ancestralidad o telurismo *new age*; tampoco puede considerarse evidencia irrefutable de procesos de modernización capitalista o globalización, homogeneizadora. Prueba de ello es que esta clase de atavismo cultural, convocado a inventar una identidad contemporánea basada en cierta idea de herencia histórico-cultural, ha demostrado signos tempranos de raedura. La intensa explotación de la imagen identitaria de esa arquitectura —ejemplificada por la venta de piezas de MDF y resina inspiradas en sus fachadas y puertas metálicas, así como en la creación de una ruta turística por los *cholets* más conocidos— refuerza la firma individual de Mamani, a la vez que afloja su sentido colectivo.

De igual manera, el deseo por emular la hipermodernidad capitalista ha abierto paso al desplazamiento del referencial andino hacia edificaciones con características superficialmente robóticas, que remiten a imágenes que van desde el Titanic a la franquicia de películas de ciencia ficción estadounidense *Transformers*. Como ha dicho Beatriz Sarlo (2015), mencionando justamente el caso de El Alto como ejemplo de la complejidad actual, en la América Latina contemporánea no hay cabida para la ingenuidad.

Figura 6_Chola alteña. Fotografía del autor, 2019.



El caso específico de los *cholets* podría estimular la abertura de una ventana crítica hacia el intrincado paisaje cultural y arquitectónico del subcontinente, lo que depende de la utilización consciente de nociones instrumentales de valoración que partan de un punto de vista latinoamericano, como defendía Marina Waisman (2013). Sin embargo, en muchos de los análisis hechos sobre el fenómeno alteño se percibe cómo predominan analogías extemporáneas y exógenas, acompañadas de la doctrina de las influencias.¹ Ello denota una obsesión genealogista que, como observó el crítico literario brasileño Silvano Santiago (2019, 30-32), reduce la creación de los artistas latinoamericanos a la condición de obra-parásito, que se nutre de otra sin nunca agregar algo propio. Santiago exhorta a analizar las obras de una cultura históricamente dominada por otra a partir de las asimilaciones inquietas e insubordinaciones, nacidas de las brechas, los entre lugares y las fronteras.

En este sentido, el concepto de pensamiento fronterizo (*borderthinking*) que desarrolló Anzaldúa —posteriormente profundizado por autores como Walter Mignolo y Enrique Dussel— puede devenir en una poderosa herramienta de valoración, tanto para la crítica como para la praxis arquitectónica en América Latina. El asombro que ha causado la aparición de los *cholets* alteños expuso la dimensión eurocéntrica, persistente en gran parte de la valoración arquitectónica latinoamericana, al mismo tiempo que desnudó, una vez más, la visión condescendiente y exótica de muchos analistas del “centro global”.

Este texto intentó rasgar las oportunidades de reflexión —y autorreflexión— abiertas por una producción idiosincrática y que impone desafíos a la interpretación, más allá de ella misma; buscó desarrollar un análisis basado en el pensamiento fronterizo como alternativa teórico-crítica al eurocentrismo, en la cual pensar desde los bordes puede generar una epistemología de la exterioridad, de un fuera creado desde dentro, lo que constituye en sí mismo un proyecto descolonizador (Mignolo y Tlostanova 2006, 2-6).

1.

Ver los análisis amparados exclusivamente en Bruno Zevi y Frank Lloyd Wright que hacen los arquitectos bolivianos Juan Carlos Calderón Romero y Gastón Gallardo, decano de la Facultad de Artes, Diseño y Urbanismo de la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia), en la película documental *Cholets*, para sostener que la obra de Mamani no es arquitectura. Cabe recordar que, por más criticada que fuera, no se solía cuestionar el estatus de arquitectura a las obras de Venturi y Scott Brown, Charles Moore o John Outram, a quienes recurrentemente se les suele comparar con la obra de arquitectos como Mamani, para sugerirla como remedo extemporáneo de la arquitectura populista posmoderna.

BIBLIOGRAFÍA

1. Andreoli, Elisabetta. 2013. “Learning from el Alto”. *AA Files*, n.º 67: 40-45.
2. Andreoli, Elisabetta y Ligia D’Andrea. 2014. *La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre*. La Paz, El Alto: Gobierno Autónomo Municipal. https://issuu.com/gatta/docs/la_arquitectura_de_freddy_mamani_si
3. Anzaldúa, Gloria E. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
4. Cárdenas, Randolph. 2010. *Arquitecturas emergentes en El Alto: El fenómeno estético como integración cultural*. La Paz: PIEB.
5. Caveri, Claudio. 2002. *Una frontera caliente: O la arquitectura entre el sistema y el entorno*. Buenos Aires: Syntaxis.
6. Daly, Tara. 2019. “Entre lo espectacular y lo epistémico: La Andetectura de Freddy Mamani”. En *Visiones de los Andes: Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región*, compilado por Ximena Briceño y Jorge Coronado, 47-76. La Paz: Plural.
7. Echeverría, Bolívar. 2000. *La modernidad de lo Barroco*. México: Era.
8. Fondation Cartier. 2018. *Geometries du Sud: Du Mexique a la Terre de Feu*. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain.
9. García-Canclini, Néstor. 2019. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar e sair da modernidade*, traducido por Ana Regina Lessa y Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp.
10. Hilari, Samuel. 2020. *Ciudad de indios, ciudad de españoles: La racialización del espacio como continuidad histórica en la ciudad de La Paz*. La Paz: Jiccha.
11. Iriarte Villavicencio, Nathalie. 2014. “Arquitectura Transformer”. *Yorokobu*, 15 de abril. https://www.yorokobu.es/arquitectura-transformer/?fb_action_ids=10152411808387722&fb_action_types=og.likes&utm_medium=website&utm_source=plataformaarquitectura.cl
12. Matos Mar, José. 1977. *Las barridas en Lima*, 2.ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
13. Mignolo, Walter y Madina Tlostanova. 2006. “Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge”. *European Journal of Social Theory* 9, n.º 2: 205-221.
14. Niemand, Isaac, director. 2018. *Cholet: The work of Freddy Mamani*. Screen Films, 2018, 1:04:38.
15. Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch’ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
16. Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch’ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
17. Salazar Molina, Yolanda. 2016. *Arquitectura emergente: Uma forma de construir imaginários urbanos em El Alto*. La Paz: Plural.
18. Santiago, Silvano. 2019. *35 ensaios de Silvano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras.
19. Sarlo, Beatriz. 2015. “A América Latina hoje não inspira ingenuidade em ninguém”. *El País Brasil*, 1 de julio. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/24/cultura/1435178879_648535.html
20. Waisman, Marina. 2013. *O interior da história: Historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*, traducido por Anita Di Marco. São Paulo: Perspectiva.