

ESPACIOS CULTURALES INDEPENDIENTES NARRATIVAS CARTOGRÁFICAS DEL CAMPO CULTURAL BOLIVIANO¹

Lil Gabriela Fredes Meléndez²

RESUMEN

El artículo presenta los hallazgos de la investigación que da continuidad al estudio que hizo un mapeo de espacios culturales independientes denominado *Espaciario: chacras de cultivo cultural en Bolivia* en 2015. En esta continuación la autora profundiza en el análisis de las narrativas de los espacios culturales independientes y los cambios que ha tenido el mapa en cuanto al cierre y la creación de espacios entre 2015 y 2018. Las principales conclusiones apuntan a que los espacios culturales configuran narrativas de resistencia frente las macronarrativas impuestas, especialmente la moderna-colonial, aunque se adecuan a ella como estrategia de interlocución con otros actores como el Estado, oenegés o redes de articulación. Dos de las problemáticas más grandes que enfrentan los espacios culturales independientes en Bolivia están mediadas por la exigencia de políticas culturales públicas y la sostenibilidad de su accionar.

Palabras clave: Espacios culturales independientes, narrativas, cartografía cultural, Bolivia, resistencia, legislación cultural, sostenibilidad.

¹ Artículo resultado de la investigación realizada para optar por el título de Magíster en Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.

² Estudiante de la Maestría en Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: lil.fredes@udea.edu.co

ESPACIOS CULTURALES INDEPENDIENTES NARRATIVAS CARTOGRÁFICAS DEL CAMPO CULTURAL BOLIVIANO

Brevísima conceptualización a modo de introducción

Este artículo aborda el estudio de las narrativas de los espacios culturales independientes en Bolivia. Una de las primeras partes de esta investigación consistió en conceptualizar dos categorías centrales: espacios culturales y narrativas. Se considera importante presentar un breve resumen de ambos conceptos desde la introducción para dejar clara la posición al respecto y, así, ubicar al lector en el planteamiento de los mismos.

Para el caso de las narrativas, se ha elaborado una revisión documental extensa que discurre entre los modos de entenderlas desde el mercado y desde la academia que han derivado en una dilución del concepto. En su relación con la cultura y la comunicación las narrativas son consideradas como matrices cognoscitivas en tres ejes indispensables: la narrativa como constructora de identidad, como práctica discursiva hegemónica y contrahegemónica, y como método de comprensión, estudio y acercamiento a prácticas culturales.

En cuanto a los espacios culturales, a partir de las conceptualizaciones de Milton Santos y Henri Lefebvre se defiende y se postula la comprensión de los mismos como actores culturales; es decir, se entiende que son parte activa e importante del ámbito cultural, que son interactuantes, que en su cualidad de actores son productores de narrativas y, por tanto, se deja de lado la concepción lineal de espacio-artista-trabajador-cultural-público, en la que usualmente el artista es el artífice, el espacio el contenedor, el trabajador cultural el vehículo y el público el destinatario. Con estas puntualizaciones conceptuales, que son profundizadas más adelante, se presentan los hallazgos de la investigación.

Contexto y problematización

Bolivia es un país pluricultural, conformado por múltiples naciones y pueblos indígena-originarios que han coexistido en el territorio y que le confieren una amplia diversidad cultural. A pesar de que esta característica ya ha sido reconocida con la Constitución Política del Estado promulgada en 2009, y de la llamada revolución democrática y cultural instaurada con el gobierno de Evo Morales Ayma, son pocos los avances en materia de políticas culturales públicas y planes que permiten el avance del ámbito cultural en sus diversas aristas.

Es más, la agenda patriótica 2025 –compuesta por 13 pilares de la Bolivia Digna y Soberana– contempla pocas acciones relacionadas a la cultura y cuando las

incluye las agrupa junto a otras temáticas como salud, soberanía alimentaria y educación, que, si bien demuestra la transversalidad de la cultura en diversos espectros, invisibiliza la implementación necesaria de políticas y de sistemas de información y comunicación cultural. En concreto, el pilar en el que se considera lo cultural es el tercero y se denomina: “Salud, educación y deporte para la formación de un ser humano integral”. En este se identifica la dimensión sexta que versa sobre la temática cultural y en la que se delimita la acción prioritaria del Estado para la agenda 2025: “Apoyar y fortalecer las actividades e iniciativas artísticas y culturales de bolivianas y bolivianos, en especial de los jóvenes, niñas, niños y adolescentes” (Estado Plurinacional de Bolivia, 2013, p. 40).

Para esta dimensión, se definen como acciones principales la “promoción” y “conservación” de las prácticas culturales, entendidas como difusión y resguardo, sin un norte claro de planteamiento de políticas, planes y programas que contribuyan a un fortalecimiento cultural. Siendo este el panorama en la Bolivia pluricultural de la revolución democrática y cultural, es notorio que los procesos anteriores no fueron mejores para este ámbito. Sin una ley marco y sin información cultural detallada, es muy difícil para el Estado hacer realidad sus competencias en esta materia.

Esta inacción sostenida ha derivado en que las mayores acciones culturales las emprendan los actores independientes y la sociedad civil³, desde instancias macro y micro; es decir, desde movimientos ciudadanos, espacios culturales, colectivos y la individualidad de teóricos, gestores, activistas, comunicadores y periodistas. La ciudadanía se ha mostrado activa al gestionar actividades y proyectos culturales desde la autogestión, apoyados por iniciativas independientes. Así, uno de los campos de encuentro, discusión y gestión común han sido los espacios culturales, desde los cuales se han gestado movimientos, articulaciones o redes que permiten interpelar al Estado para concretizar el rol de las culturas en las políticas y programas públicos.

Estas acciones han logrado poner en agenda la discusión sobre las leyes estructurales requeridas en el país, aunque su concreción ha sido prácticamente nula. En estos procesos, el rol de los espacios culturales ha sido imprescindible para la expresión, gestión y acción ciudadana; convirtiéndose en puntos de referencia, encuentro y cohesión social de colectivos, movimientos e individualidades. Como

³ La sociedad civil es entendida como la interacción entre ciudadanos que comparten intereses comunes y se organizan alrededor de estos intereses, generando procesos de construcción colectiva. Ahondando más en ello, se considera que, para el estudio de cultura y comunicación, es pertinente lo que plantea Perelló: “La cultura es, entonces, el espacio de una concepción materialista para analizar procesos de regulación social en términos de prácticas y relaciones y no por una determinación causalista. Las prácticas están articuladas en instituciones (familia, amistad, iglesia, etc.), siendo en el nivel de las prácticas de interacción en las instituciones que se produce la sociedad civil. Esta se constituye en la articulación de nociones y sentidos y es, por lo tanto, un espacio articulador de conflictos. La sociedad civil es el campo operativo tanto de práctica como de transformación, de retroceso o de transformación del sentido” (Perelló, s/f, p.5).

reconocimiento a la potencia de los espacios culturales, en 2015 la red nacional cultural Telartes encaró un mapeo de estos lugares en nueve ciudades capitales y 24 ciudades intermedias y lo denominó: *Espaciario: chacras de cultivo cultural en Bolivia*. Así, Espaciario se considera como “el primer estudio de tal magnitud que revela el ecosistema de espacios culturales que infraestructuralmente tejen una red amplia y dinámica, reflejando el quehacer permanente y sostenido de la acción cultural en el país soportado desde la labor colaborativa y ciudadana” (Mapa registra 151 espacios, 2017).

Los objetivos de este estudio apuntaron a obtener una mirada territorial sobre los espacios y a elaborar una guía para actores culturales, fortaleciendo la movilidad cultural, la visibilización de los espacios, la organización de información técnica de los mismos, una cuantificación aproximada sobre espacios y actividades, y, por último, una guía de visita para los públicos. La investigación fue planteada como exploratoria y no exhaustiva, considerando la delimitación temporal, la extensión territorial y la disponibilidad de recursos de la red. *Espaciario* se centró en los espacios culturales independientes, es decir, gestionados por la sociedad civil, con las siguientes características:

Espacio físico: no se desconoce la existencia de espacios culturales conceptuales o itinerantes, pero la investigación se centró en espacios físicos.

Consolidación: el grupo debía contar con personería jurídica o al menos tres años de gestión.

Actividades: el espacio debía albergar actividades culturales o de formación (propias o de terceros), con una cantidad mínima de 12 actividades al año, salvo en caso de galerías con una única sala cuya temporalidad de exposición sea mayor a un mes.

Enfoque: su principal actividad debe ser la cultural: a) Entre sus objetivos está lo artístico-cultural; b) Tiene un compromiso de fomento artístico; c) Utiliza los fondos recaudados para su sostenibilidad o para su reinversión en el sector.

No estatales: se formalizó un convenio con el Ministerio de Culturas y Turismo en el que se deja a su cargo la recolección de información de los espacios estatales.

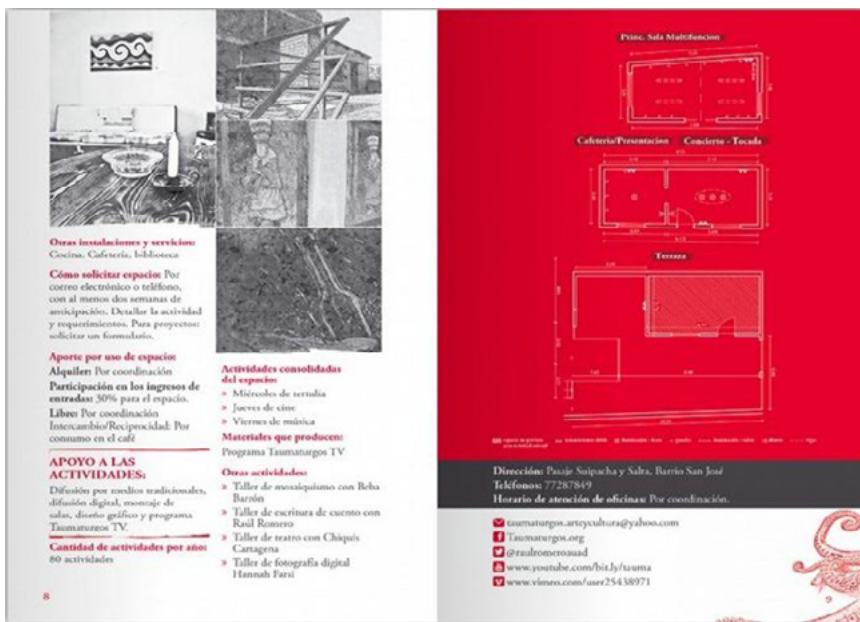
No sean espacios lucrativos/comerciales: a menos que sus objetivos apunten a lo artístico-cultural como enfoque específico (fomento o promoción).

Museos: solo en caso de que se puedan realizar actividades culturales allí (propias o de terceros) y sean independientes.

Como resultado se presentó un libro-guía en el que se realiza una pequeña lectura de la situación por departamento y ciudad. Cada uno de los espacios tiene datos técnicos: fotografías, una descripción de dos párrafos, palabras clave, cantidad de salas y

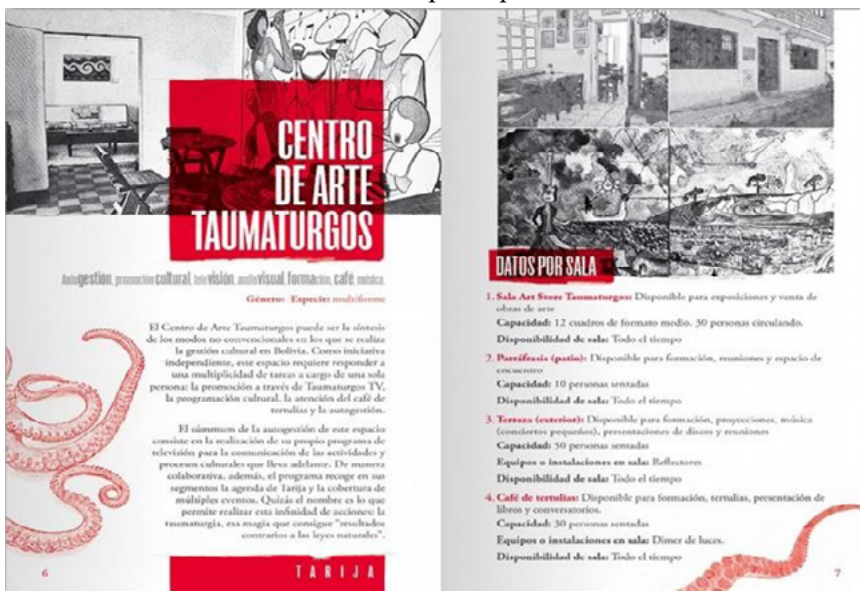
actividades, requisitos económicos y/o administrativos para solicitar el espacio, apoyo a las actividades, planos arquitectónicos de las salas y datos de contacto.

Ilustración 1. Datos por espacio⁴



Fuente: Telartes, 2017.

Ilustración 2. Continuación datos por espacio



Fuente: Telartes, 2017.

⁴ El libro completo puede ser consultado en: <http://bit.ly/espaciario2015>

El libro, de 526 páginas, no solo recoge la información de los espacios sino análisis por ciudad y una breve lectura cuantitativa de los resultados. Todo ello es un aporte a la investigación y gestión cultural del país, pero ha dejado información valiosa para realizar lecturas cualitativas del campo cultural boliviano a través de sus espacios. Por ejemplo, se tienen las 151 entrevistas a las y los gestores de los espacios, y se pueden recoger y analizar los cambios por los que pasaron estos lugares en los últimos años. Aún en el proceso de recolección de la información, las características de los espacios o su existencia fue cambiando. Algunos espacios cerraron sus puertas, otros nacieron; algunos cambiaron de dirección. Esta realidad, que además demuestra la condición dinámica de las culturas, implica que hay que releer los datos y reconfirmar o revalidar su situación.

Más allá de eso, y desde una mirada cualitativa de la riqueza de la información recogida, esta investigación entiende por medio de distintos enfoques que desde los espacios culturales se realizan narraciones, se materializan narrativas y se genera una narratividad (en el entendido de las tres dimensiones propuestas por Schöngut y Pujol, 2015). Esto nos muestra el entramado complejo que se construye desde los espacios culturales en sus interacciones intraespacio (narrativa organizativa), de contexto (narrativas construidas con los actores que allí convergen) e interespacio (narrativa en red, a partir de las interacciones con otros espacios). Con todo lo planteado, el objeto de estudio delimitado son las narrativas construidas en los espacios culturales independientes mapeados en *Espaciario* y los principales cambios que han tenido entre el periodo 2015-2018.

Teniendo en cuenta esta información el objetivo principal consistió en analizar las narrativas que se construyen en los espacios culturales independientes bolivianos a partir de la lectura de la cartografía *Espaciario*. Por otra parte, los objetivos específicos fueron: interpretar los cambios entre 2015 y 2018 a partir de la lectura territorial de la cartografía sistematizada en el estudio *Espaciario*; describir la estructura/trama organizativa de los espacios culturales independientes como narrativa de su campo de acción; identificar las narrativas contextuales-territoriales construidas por los espacios culturales independientes; y, por último, comprender las narrativas comunes generadas a través de las interacciones entre los espacios culturales independientes.

A través de estos objetivos, con una lectura multinivel, se logró obtener los hallazgos de investigación. Retomar la cartografía ya sistematizada en *Espaciario* permitió delimitar el mapa, actualizarlo con los cambios entre 2015 y 2018 y, con ello, entender las variaciones en la dinámica cultural boliviana en tanto sus espacios culturales.

El segundo objetivo se planteó desde una perspectiva de reconstrucción de la trama organizativa del espacio (Santos, 2000), considerada como la base narrativa de sus procesos de interacción. Así, se analizó la clasificación de los espacios, las

acciones y temáticas que preponderan en su marco de gestión, las principales problemáticas que expresan y los actores culturales con los cuales conectan.

El tercer objetivo se centró en la mirada contextual-territorial de esos espacios. Es decir, el tejido construido e irradiado en su entorno territorial inmediato o cercano. Esto permitió conocer las narrativas que construyen con y para los actores culturales a los que convocan y con los que interactúan. De esta interacción se generan narrativas comunes que plantean un modo de transformación del territorio físico y del campo cultural boliviano.

El cuarto objetivo permitió dibujar las líneas de interconexión de unos espacios con otros, develando el modo en que interactúan entre sí. Si el primer objetivo se propuso mirar los nodos de cultura independientes, este se concentró en mostrar las redes y movimientos que conectan a unos con otros a través de narrativas y proyectos comunes. De acuerdo con las nociones de Santos, entender al espacio implica también entender sus interacciones, ya que las redes no solo son interconexiones de puntos, sino que llevan en sí mismas formas organizativas que construyen y deconstruyen las narrativas, movilizan las ideas, las técnicas y las acciones entre sus nodos y reconfiguran el campo, en este caso cultural, en el que se generan (Santos, 2000, pp. 221-236).

Antecedentes

Antes de abordar el camino metodológico que se ha seguido en la investigación, es importante hacer un pequeño recuento de las investigaciones relacionadas con el tema que han servido, también, de marco contextual para su desarrollo. Hay dos caminos para describir los antecedentes en este estudio: el contextual y el temático. Ambos necesarios, ya que entendemos la construcción de narrativas justamente desde las interacciones de las teorías con la realidad social del espacio desde el que se tejen. En el primer camino, es importante mencionar que las investigaciones sobre cultura en Bolivia han tenido una tendencia retrospectiva, dedicada a analizar, estudiar y describir a las comunidades culturales que componen el país. Entonces, siguiendo la lógica expresada por la Agenda 2025 del Estado Plurinacional de Bolivia, esta gran producción intelectual y académica ha fijado su interés en la conservación, la mirada patrimonial (tangible o intangible), dejando por fuera el análisis de las prácticas culturales contemporáneas y de sus proyecciones a futuro.

Es posible afirmar que los espacios culturales independientes han logrado poner de nuevo en el centro del debate el presente y el futuro, llamando la atención de investigadores respecto de las dinámicas culturales tejidas y sus interacciones. Entre estos, resalta el *Estudio de Contexto del arte u mapeo ocupacional de las áreas artísticas en las ciudades de La Paz, El Alto, Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba* (Fundación Autapo, 2009), un diagnóstico para entender la realidad

e identificar las demandas de diversos actores del sector artístico. Los estudios realizados en las cuatro ciudades, con un análisis principalmente cualitativo, aportan datos importantes sobre la situación laboral artística.

Otras publicaciones que revisten interés en el tema son las sistematizaciones elaboradas por Fernando García (2014) quien recapitula todo el proceso de creación del espacio cultural proyecto mARTadero. Así mismo, el trabajo emprendido por Antezana (Bolivia, 2015) y Delfin (Perú, 2015) en el que mapean las experiencias cívicas en América Latina que tienen como fin la incidencia en políticas culturales públicas, dando cuenta de los avances obtenidos por la red Telartes y otros colectivos.

También están las sistematizaciones de los congresos Culturas en Movimiento impulsados por Telartes en los que han participado actores culturales diversos de todo el país, como gestores y comunicadores de distintos espacios, en mesas temáticas que abordan desde lo festivo, lo comunicacional hasta la situación de los espacios culturales o el debate de la propuesta de ley sobre espacios culturales redactada por la Red 4Cs.

Con una mirada más enfocada en la industria cultural (o, las industrias culturales), Eduardo López, Erick Torrico y Alejandra Baldivia realizaron una investigación titulada “Dinámica económica de la cultura en Bolivia”. Este estudio, relevante al momento de enfocar la temática de la economía y las variables o sectores que se pueden medir, no considera a aquellos espacios culturales que no generen lucro o que tengan un impacto económico acorde a las conceptualizaciones de Industria Cultural y sus mediciones respecto al Producto Interno Bruto (PIB). Como los mismos autores reconocen:

Si se quiere lograr un mejor conocimiento del impacto económico de los sectores de la cultura se hace imprescindible optar por una mirada integradora que al lado de las industrias culturales convencionales considere los otros espacios –estatales, semiempresariales y comunitarios– en que se hace cultura al margen de una utilización tecnológica significativa, sin que tales sectores estén necesariamente inscritos en los patrones de la producción homogénea, la circulación mercantil, la difusión mediática o la masividad tradicional, pero que sí reportan beneficios para la economía general (López, Torrico y Baldivia, 2005, p. 73).

También resalta el compendio de artículos de Marcelo Guardia Crespo (2003), quien analiza diversas temáticas sobre comunicación y cultura en Bolivia, a través de su libro *Interacciones: la dimensión comunicacional de la cultura*, y nos permite entender ciertos aspectos de las culturas bolivianas que inciden en las conceptualizaciones que de aquí vayan a desgranarse respecto de las interacciones, las narrativas y la mirada misma de los espacios, así como los conflictos y dinámicas culturales que subyacen por esa multiculturalidad que es generadora de diversidad, pero también de conflicto.

En cuanto a lo temático, destaca el libro de Mauricio Delfin (2013) titulado *Los aparatos de la cultura*. Este estudio plantea una mirada crítica frente a la

construcción de sistemas de información cultural mediados únicamente por el Estado, señalando la necesidad de participación activa de la sociedad civil en estos procesos –o la construcción en resistencia de sus propios sistemas de información cultural– para evitar la implantación de narrativas hegemónicas sobre lo que constituye el campo cultural de un Estado.

En esta línea, y en concordancia con la temática de las cartografías culturales, la relatoría de la *Oficina (taller) de mapas culturais* realizado por la Secretaría Municipal de Cultura de São Paulo y el Instituto TIM aporta varias categorías. El objetivo de este taller estaba destinado a la creación de una herramienta web para visibilizar los mapas culturales y discutir, desde la interdisciplinariedad y la visión de diversos países de Latinoamérica, los fundamentos y criterios de su usabilidad más allá de la misma herramienta. Los principales aportes de este espacio a la discusión sobre los mapas culturales (dejando de lado las consideraciones técnicas y tecnológicas del taller) pueden sintetizarse en los siguientes puntos (cf. Secretaría Municipal de Cultura de São Paulo, 2003, pp. 7-9):

1. Articular redes para sustentabilidad e innovación.
2. Fomentar la creación de acuerdos locales y territoriales.
3. Posibilitar herramientas de visualización y gestión para el usuario.
4. Creación de narrativas.
5. Tener herramientas de gestión: inscripción en convocatorias, indicadores culturales, cartografías, etc.
6. Identificar circuitos territoriales y temáticos.
7. Tener un espacio para la transparencia de criterios de fomento y uso de los espacios.
8. Dar visibilidad a las políticas públicas.
9. Mapear conexiones.
10. Base de datos común y pública.
11. Visibilizar las articulaciones y colaboraciones entre los agentes/actores culturales.
12. Acuerdos de integración.
13. Garantizar la identidad de los diferentes mapeos, así como la de los agentes y servicios.
14. Permitir la visualización y creación de polígonos sobre el mapa.
15. Herramienta que integre la educación y fomente la formación de público.

Otra de las experiencias importantes en cartografías culturales fue la que propuso el grupo de trabajo Mapear Madrid, “cuyo objetivo es trazar una cartografía general del tejido cultural madrileño y servir de plataforma para asociaciones culturales, colectivos artísticos, profesionales del sector y movimientos sociales” (Infosierrademadrid, 2017). Esta investigación se enfocó en las interrelaciones profesionales entre actores culturales y otros ámbitos como la academia, la industria y los movimientos sociales.

En esta línea de cartografías culturales, culturaperu.org trabajó desde 2005 en la creación de sistemas de información cultural desde la ciudadanía y realizó un mapeo de asociaciones culturales sin fines de lucro en Lima Metropolitana, Arequipa y Cusco (cf. Ministerio de Cultura de Perú). En un mapeo más extenso en tiempo y alcance territorial, La Múcura emprendió un viaje por Latinoamérica con el proyecto RAIS, para realizar la sistematización de experiencias de espacios

y organizaciones que hacen arte: “Es un marco de investigación que hemos creado para rastrear el rol que tiene el arte en los procesos de transformación social en veinte organizaciones, colectivos y/o redes en Suramérica” (La Múcura).

Más allá de estas experiencias, quizá el análisis cartográfico más cercano al que se plantea desde esta investigación es aquel elaborado por Célio Turino (2011) en el recorrido que emprendió a través de las experiencias de *Puntos de cultura: El Brasil de abajo hacia arriba*, ya que más que una herramienta de georreferenciación describe las experiencias territoriales y su significado en la construcción de memoria, narración y composición del campo cultural brasileiro, identificando las interacciones temáticas, de pares y la narración del territorio desde y a través del espacio generado.

Metodología

No es una situación extraña que las consideraciones metodológicas cambien mientras se realiza una investigación, de hecho, es una postura ética el adecuar los modos de hacer e investigar si es que ese contacto con el sujeto de investigación es horizontal y si, sobre todo, la investigación se encara como un verdadero ejercicio de búsqueda de respuestas, y no como la justificación académica a una respuesta preestablecida. Como lo apunta Javier Romero: “En el proceso teórico y de investigación la realidad es la realidad, la realidad no es la teoría” (comunicación personal, 6 de marzo de 2020). Ese ha sido el sino de esta investigación, pues han existido profundos cambios en el contexto del país y en el contexto global que han tenido incidencia en el trabajo de campo y en la inclusión de enfoques y categorías que permitiesen explicar estos campos dinámicos: espacios, cultura y narrativas. Primero, entonces, se explican las delimitaciones metodológicas y, luego, los cambios que surgieron con lo ya mencionado.

Por la naturaleza de la investigación, la metodología es cualitativa, ya que se centra en algo tan simbólico y característico como las narrativas de espacios culturales independientes. Tal como lo expresa Barragán, esta metodología enfatiza en los significados y busca conocer “cómo la gente piensa, vive, cómo se imagina el mundo y cómo lo interpreta” (Barragán, 2003, p. 98).

Al considerar a los espacios culturales como actores-espacio (categoría explicada en hallazgos), reconocemos en ellos a un sujeto colectivo que desde su trama organizativa construye narrativas que describen ese vivir, imaginar e interpretar el mundo. La expresión de ese modo de ver el mundo es la narrativa, entendida en este estudio desde cuatro dimensiones: narrativa como producto discursivo del actor-espacio; narrativa como objeto de estudio (aquel que se interpreta y devela); narrativa como la producción textual de la investigación (la representación de lo estudiado, según Ricoeur) y, también, narrativa como posicionamiento-enfoque de investigación desde la “comprensión narrativa de la realidad”, especificada por Schöngut y Pujol en la siguiente cita:

Si queremos posibilitar la comprensión de la investigación como una praxis empujándola más allá de sus límites tradicionales, más que utilizar metodologías narrativas desde una concepción técnica debemos situar nuestra investigación desde una comprensión narrativa de la realidad, vale decir, cuando adoptamos una perspectiva narrativa en nuestra investigación. Esto sucede en la medida que una narrativa ya no solo es una forma de comprender cómo se construye el significado en nuestras experiencias cotidianas, sino que también reconstruye y afecta esos significados (Rodríguez, 2002). Cuando recurrimos al uso de narrativas necesariamente nos incorporamos al lenguaje, tendemos a interpretar esas historias mientras que al mismo tiempo creamos nuevos significados para estas (Cabruja, et al. 2000). Comprender la narrativa como una forma de investigación que es al mismo tiempo una praxis, es trabajar bajo el supuesto de que tenemos acceso a un mundo previamente construido, pero que al mismo tiempo que hablamos o escribimos sobre este contribuimos también a su constante transformación (Schöngut y Pujol, 2015, p. 6).

Esto explica el posicionamiento metodológico e la investigación, a partir de la comprensión de las narrativas como un objeto que se estudia, pero de lo que no se puede tomar distancia. Y como lo expresa Ricoeur, en su análisis de la operación historiográfica, no se puede tomar distancia porque en la fase representativa (o escrituraria), que es la que recompone la lectura de todos los testimonios de la fase documental (narrativas del actor-espacio), se realiza una configuración literaria (narrativa como producto de la investigación) en la que la posición del investigador no es neutral, ya que reconstruye-representa la realidad estudiada (cf. Ricoeur, 2000, p. 178).

El diseño de la investigación es no experimental, transeccional y descriptivo, pues “el científico no posee control directo de las variables independientes [...] Se recopilan datos en un momento único, con el propósito de describir variables y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado” (Mortis, Rosas y Chairez, s/f, p. 15). Se ha definido que es transeccional (a pesar de que se realiza un análisis de los cambios en el mapeo que podría asumirse como longitudinal) porque la investigación interpreta, de forma cualitativa, los datos recogidos en 2015 y los que recolecta en la ocasión del estudio actual no abarcan el mismo método, las mismas herramientas ni la misma población.

Así mismo, se considera que, por la propuesta metodológica del estudio de las narrativas y el precedente del mapeo de *Espaciarío*, la investigación es comprensiva porque busca conocer los procesos narrativos de los espacios culturales y, con ello, interpretar el modo en el que está conformada la cartografía del campo cultural boliviano a partir de sus espacios culturales independientes.

El universo, como ya se dijo, son los 151 espacios culturales independientes mapeados en el estudio *Espaciarío: chacras de cultivo cultural en Bolivia* (2015). En la selección de la muestra, se considera que la población son las entrevistas recolectadas en la investigación *Espaciarío* a 151 responsables de espacios culturales independientes sobre la cual se aplicó el filtro de quitar los espacios que han cerrado o cambiado significativamente a partir de un análisis preliminar de las variaciones ocurridas en la cartografía. Con esta depuración, quedaron 113

espacios culturales aptos para el estudio. En estos espacios restantes, se aplicó un filtro con base en dos criterios de selección que permitieran una representatividad temática y territorial: una de las diez especies asignadas al espacio en el estudio *Espaciario* (2017, pp. 16-19) (hormigas/formación, escarabajo/patrimonial, libélula/galería, camaleón/híbridos, hormiga/casa de cultura comunitaria, abeja/casa taller, pulpo/centro cultural, salamandra/centro cultural binacional, dragón de komodo/repositorios y caracol/teatro de bolsillo). En cuanto al criterio territorial, se incluyó un espacio de cada capital de departamento y ciudad intermedia que da cuenta de las variantes territoriales y temáticas; en total fueron 20. Con estos criterios, se definió una muestra de 30 entrevistas (20 de territorio y 10 extras de especie asignada al espacio). Para completar la información respecto de los cambios en la cartografía inicial, se planteó realizar una entrevista en profundidad a 13 actores culturales (uno por departamento: nueve; y cuatro por área temática definida: movimientos ciudadanos, narrativas hegemónicas, impulsores del anteproyecto de Ley de Espacios Culturales y a quienes trazaron el mapa cultural de La Paz). Con estas delimitaciones, la muestra final se definió en un total de 43 entrevistas.

Respecto al trabajo de campo, las entrevistas tuvieron que adecuarse al formato digital y a la coordinación de las mismas. En medio de la pandemia COVID-19, fue complejo el encuentro por la situación personal y familiar de las personas entrevistadas cuya prioridad, lógicamente, era el cuidado de la vida y no el aporte a una investigación. El estudio tenía una delimitación temporal clara: de 2015 a 2018. Sin embargo, el contexto 2019 y 2020 cambió rotundamente la problematización. Primero, los conflictos luego de las elecciones de octubre de 2019 detuvieron el proyecto político del proceso de cambio y de la llamada revolución democrática y cultural del gobierno de Evo Morales. Con este nuevo escenario, la macronarrativa estatal marcada por la Agenda 2025 entró en duda.

En marzo de 2020, las acciones tomadas por los gobiernos frente a la pandemia COVID-19 dejaron en un escenario aún más frágil a los espacios culturales independientes, cuya sostenibilidad depende –esencialmente– de proyectos, cooperación internacional y autogestión a través de su agenda cultural. Con ese marco, la investigación más que un estudio terminaba constituyéndose en una memoria de especies en peligro de extinción, un espaciario-obituario. Las restricciones a causa de la pandemia también obstaculizaron el trabajo de campo, especialmente con las nuevas entrevistas que cambiaron de formato a videollamadas y que, por la situación de emergencia en el país, fueron reprogramadas y, en algunos casos, no pudieron realizarse.

En junio el gobierno transitorio de Jeanine Añez decretó el cierre de varios ministerios, entre ellos el del Ministerio de Culturas y Turismo que pasó a la dependencia del Ministerio de Educación. Nuevamente, la categoría estatal entró en conflicto, los mandatos definidos por el ministerio perdieron fuerza, ya que la reestructuración en el nuevo ministerio no se llevó a cabo oportunamente.

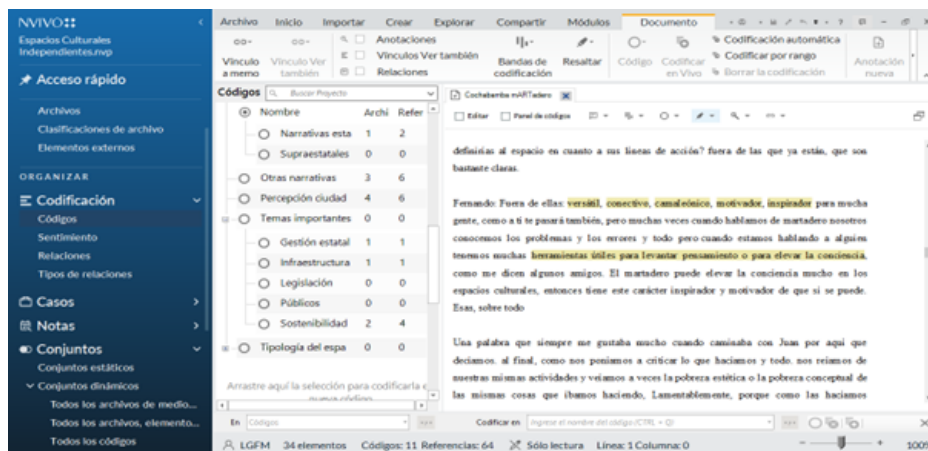
Si bien el Ministerio de Culturas y Turismo fue creado durante el mandato de Evo Morales en 2009, también fue el resultado de décadas de debate impulsado por la sociedad civil, especialmente por el Movimiento para seguir soñando, para seguir sembrando que planteó a los poderes políticos la necesidad de políticas culturales públicas y de tener una instancia estatal que permitiese dialogar con los actores culturales en su concepción amplia. Como lo apuntó Andrés Zaratti, secretario municipal de culturas de la ciudad de La Paz:

Estoy convencido del rol fundamental que juega lo cultural para lograr un verdadero desarrollo sostenible, que el tener un Ministerio de Culturas no ha sido una concesión de un gobierno de turno, sino el logro de una lucha de muchas décadas de un sector vigoroso, dinámico y proactivo, y que las culturas no son un gasto sino una inversión fundamental que favorece a toda la sociedad en distintos planos (económico, social, educativo, ambiental, urbanístico y de salud) (Zaratti, 2020).

Aun con la reconfiguración contextual de las categorías macronarrativas planteadas, se prosiguió el estudio a partir del análisis narrativo con aportes específicos del análisis del discurso y la entrevista en profundidad. Además, la investigación se apoyó en datos recabados en técnicas de apoyo como la revisión documental y el análisis cartográfico. El análisis narrativo se plantea en este estudio como un enfoque y a la vez como una herramienta de investigación, y es entendido como “un enfoque de investigación cuyos datos de estudio consisten en acciones y eventos, pero en el cual es el análisis lo que permite decantar estos hitos en una narrativa” (Coulter & Lee Smith, 1999; Polkinghorne, 1995; en Schönggut y Pujol, 2015).

El análisis narrativo, en un principio, fue planteado mediante la categorización de fragmentos de entrevistas en una tabla que cruzaba categorías narrativas y preguntas hechas a los espacios. En el proceso se definió que la etiquetación no era el modo de presentar los resultados y, por tanto, se decidió trabajar la categorización a través del software NVivo.

Ilustración 3. Codificación de entrevistas con NVivo



Fuente: Elaboración propia, 2020.

El análisis cartográfico se hizo con la herramienta de georreferenciación de espacios de 2015 y de 2018 en UMap, que utiliza la tecnología de código abierto de OpenStreetMaps, para comparar los mapas y tener una mirada panorámica. Con esos mapas por departamento, y con el apoyo de Alejandro Valdez, un actor cultural involucrado en Telartes y en el proyecto *Espaciario*, se generó una visualización de mapas de forma interactiva, útil para el análisis y la referencia del lector de estas páginas.

Ilustración 4. Mapa interactivo de espacios culturales independientes⁵



Fuente: Elaboración propia, 2020.

Así, la lectura del mapa permitió ahondar en la explicación sobre las tensiones territoriales (concentración o dispersión de espacios), conceptuales (qué temáticas narrativas habitan o abundan en qué espacios) y de interacción (qué puntos territoriales se interconectan con otros y a través de qué narrativas), y, de este modo, se hizo una relectura de los mapas a partir de las narrativas.

Hallazgos

Se considera que los conceptos trabajados en la teorización –aunada con la praxis estudiada– son también parte de los hallazgos, ya que para abordar el problema de manera rigurosa fue imprescindible aterrizar conceptos que permitiesen afianzar la metodología y, además, hicieran frente a otros dos problemas encontrados: la noción de espacio cultural solo como una infraestructura física y la dilución del concepto narrativa en su uso indiscriminado tanto en la academia como en el mercado.

⁵ El mapa interactivo, que se recomienda ver en una ventana de navegador en PC y con pantalla completa, puede consultarse aquí: <http://bit.ly/mapaespeciario>

La defensa del espacio como actor cultural

La definición de espacio cultural es la misma que fue utilizada para el estudio de *Espaciario*, y tiene que ver con pasar de la noción de concentración (centro cultural) a la irradiación de lógicas⁶, modos de hacer y acciones culturales (espacio). Esto queda más claramente explicado en la definición presentada en el anteproyecto de Ley de Culturas redactado por la sociedad civil en un proceso impulsado por la red Telartes:

Espacios culturales: son aquellos ámbitos de encuentro y estructuradores de articulaciones, físicos y/o conceptuales, permanentes o temporales en el tiempo, fijos o itinerantes en el espacio, gestionados por el Estado, el sector privado o la sociedad civil organizada, dedicados a la creación, gestión y/o promoción cultural, para propiciar interacciones creativas en el espacio social con proyección de futuro (Sistematizado por Telartes, 2015, p. 9).

Desde esta conceptualización, el estudio *Espaciario* se enfocó en los espacios culturales físicos e independientes (esencialmente de la sociedad civil organizada), ya que el fin de la investigación era el de describir y conocer el ecosistema de infraestructura instalada para el saber, pensar y hacer cultural en el país. En ese marco, se propuso profundizar en el conocimiento de aquel ecosistema de espacios, reconstruyendo no solo la mirada física sino ahondando en el contenido que generan sus interacciones. Así, fue preciso retomar las reflexiones de Milton Santos sobre espacio que remiten a aquella comprensión compleja del entretejido que es y que compone un espacio.

Consideramos el espacio como una instancia de la sociedad, al mismo nivel que la instancia económica y la instancia cultural-ideológica. Esto significa que, en tanto que instancia, el espacio contiene y está contenido por las demás instancias, del mismo modo que cada una de ellas lo contiene y es por ellas contenida. La economía está en el espacio, así como el espacio está en la economía. Lo mismo ocurre con lo político-institucional y con lo cultural-ideológico. Eso quiere decir que la esencia del espacio es social. En ese caso, el espacio no puede estar formado únicamente por las cosas, los objetos geográficos, naturales o artificiales, cuyo conjunto nos ofrece la naturaleza. El espacio es todo eso más la sociedad: cada fracción de la naturaleza abraza una fracción de la sociedad actual. Tenemos así, por una parte, un conjunto de objetos geográficos distribuidos sobre un territorio, su configuración geográfica o su configuración espacial, y el modo como esos objetos se muestran ante nuestros ojos, en su continuidad visible, esto es, el paisaje; por otra parte, lo que da vida a esos objetos, su principio activo, es decir, todos los procesos sociales representativos de una sociedad en un momento dado. Esos procesos, resueltos en funciones, se realizan a través de formas. Estas

⁶ La noción de espacio frente a centro cultural proviene de una discusión contextual de larga data que plantea la pertinencia de pensar en lugares abiertos que “irradian” (esparcen, expanden) lógicas, metodologías, procesos, ideas, etc. Como lo explica Fernando García: “Ya no nos podíamos quedar con la idea de un simple centro cultural, y por eso desechamos casi que desde un inicio la palabra centro, para conceptualizarlo más como un espacio cultural, etimológicamente proveniente de spatium, “estar abierto”, a nuestro parecer mucho más adecuado, como un lugar permeable, en permanente ósmosis con cosas que pasan por él y fuera de él. Porque los centros tienden a concentrar, y los espacios a expandirse...” (García en AECID, 2011, p. 78).

formas pueden no ser originariamente geográficas, pero terminan por adquirir una expresión territorial. En realidad, sin las formas, la sociedad, a través de las funciones y procesos, no se realizaría. De ahí que el espacio contenga a las demás instancias. Está también contenido en ellas, en la medida que los procesos específicos incluyen el espacio, sea el proceso económico, sea el proceso institucional, sea el proceso ideológico (Santos, 1986).

Lo expuesto implica superar el entendimiento del espacio como una infraestructura que contiene lo que en ella se realice y resaltar su capacidad de agenciamiento, de creación, de acción y de narración performativa desde su consideración como un espacio social, sustentado en la conceptualización de Milton Santos (2000, p. 55) del espacio como “sistemas de objetos y sistemas de acciones que interactúan” y la de Henri Lefebvre (2013, p. 40) que concibe al espacio como un producto social configurado en la interrelación dialéctica entre el espacio representado, el espacio vivido y el espacio percibido.

El concepto de espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico. Reconstruye un proceso complejo: descubrimiento (de nuevos espacios, desconocidos, de continentes, del cosmos) –producción (de la organización espacial propia de cada sociedad) –creación (de obras: el paisaje, la ciudad con su monumentalidad y decorado). Se trata de una reconstrucción evolutiva, genética (con una génesis) pero de acuerdo a una lógica: la forma general de la simultaneidad. Y esto porque todo dispositivo espacial reposa sobre la yuxtaposición en la inteligencia y sobre el montaje material de elementos a partir de los cuales se produce la simultaneidad (Lefebvre, 2013, p. 57).

Desde estas premisas, se plantea el reconocimiento de los espacios culturales independientes como actores culturales, un punto medular en la investigación que les confiere un rol interactivo y, por tanto, comunicativo. La propuesta es pensar y conceptualizar los espacios superando la noción de infraestructura o de “equipamiento cultural”⁷, idea simplista y arraigada tanto en imaginarios sociales como en las definiciones que estructuran las políticas públicas, cuyo principal problema es que al despojar al espacio cultural de su carácter social y su rol como actor, lo despolitizan. Definir el espacio cultural como un simple equipamiento, una infraestructura determinada, moldeable, replicable y categorizada según su uso, genera lo que Escobar –citando a Dirlík, 2000– plantea como un “borramiento discursivo significativo del lugar” (Escobar, 2005, p. 158) y, por tanto, una negación de su naturaleza interactiva, creadora y recreadora del contexto social en el que se emplaza.

Al repensar los espacios como actores es posible estudiarlos desde un enfoque interdisciplinar y comprenderlos como productores de narrativas. Así, el espacio cultural es, simultáneamente, contenido, contenedor y productor de narrativas, sujeto-objeto que interactúa desde y con otros actores culturales. Esto último es,

⁷ Los equipamientos culturales son definidos como “aquellos locales, espacios o infraestructuras necesarios para la vida cultural (entiéndase, disfrute, consumo participación, producción, etc.) de las personas, grupos u organizaciones sociales de un territorio determinado” (Carbó, López y Martinell, 2009, p. 8).

en un sentido profundo, una postura epistemológica desde la que se visualiza a los múltiples sujetos de acción cultural como interactuantes en el campo cultural, dejando atrás la concepción lineal de espacio-artista-trabajador cultural-público, en la que usualmente el artista es el artífice, el espacio el contenedor, el trabajador cultural el vehículo y el público el destinatario. Esta noción de actor cultural (actor-espacio, actor-gestor, actor-artista, actor-movimiento social, actor-pueblo indígena, actor-ciudadano, actor-institución, actor-red) permite salir del lugar (o confusión) común que concibe al arte y al artista como único sujeto válido de lo cultural.

Estas consideraciones son esenciales en un contexto en el que, tanto a nivel local como global, se pretende reducir lo cultural a un ejercicio artístico, una expresión de industria cultural o de una industria creativa, y una reminiscencia más conservacionista de los tejidos sociales de los pueblos indígena-originarios, que suelen considerarse como espacios de “reserva” y “conservación”, como lo expresan los pilares de construcción de la Bolivia digna en la Agenda 2025 (Estado Plurinacional de Bolivia, 2013, p. 40), coartando el ejercicio de la ciudadanía a través de lo cultural y limitando el enorme campo de identidad y significación que, en realidad, es.

Por una narrativa sin diluciones

El acercamiento conceptual al término narrativa fue mucho más complejo que el de espacio cultural. Los últimos años ha existido un uso indiscriminado de este concepto tanto por la academia como por el mercado, sustituyéndolo a veces con las nociones de relato o *storytelling*, o nombrando a la narrativa como un concepto ya asumido que no requiere de especificidad. Frente a eso, se elaboró una revisión documental para diseccionar la historia de la dilución del concepto que, además, permitiese confrontar nuestro concepto al objeto/sujeto de estudio.

Historicidad y *boom* narrativo en la academia

El término narrativa fue abordado con amplia vastedad en el área literaria desde mucho antes de su inserción en el ámbito del conocimiento de otras ciencias sociales y humanas. Mieke Bal teorizó y tematizó al respecto en su libro *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (1990), en el que ahonda en definiciones sobre qué es un texto narrativo y cómo está compuesto. Sobre este trabajo, María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro presentan una crítica fundamentada sobre la limitación cultural de la concepción de tiempo y espacio en relación con la narrativa, ya que “podríamos encontrar que las culturas ajenas a Occidente o las que tienen una concepción diferente de la temporalidad, también tienen otra concepción de la narración o hacen usos diferentes de ella” (Contursi y Ferro, 2000, p. 14). El mismo problema es encontrado en otras teorizaciones, como la de Roland Barthes, “que sostienen que la narrativa tiene un carácter

dominante, casi tautológico, se basan en la afirmación de que no existe ni ha existido nunca un pueblo sin relatos; el relato es internacional, transhistórico, transcultural, es decir, universal” (Contursi y Ferro, 2000, p. 14). Desde esta postura, se universaliza también la concepción espacio temporal occidental en la narrativa y, por tanto, no se consideran las categorías de otras culturas y sus formas de comunicación.

Más allá del análisis literario de la narrativa, encontramos que en los años 80 se genera el giro narrativo en las ciencias sociales, en el que distintas disciplinas se interesaron en el enfoque narrativo como forma de investigación social. En la revisión que presenta María Colino (cf. 2018, p.10) ejemplifica estas áreas al nombrar los estudios que se han centrado en las narrativas en contextos institucionales (Polleta et al., 2011, p. 114), el uso de la narrativa política (Íbid.) y las aplicaciones a la investigación y a la sanación (Cottle, 1999). Esta amplia incursión en la narrativa ha sido parte de esa dilución del sentido del término: “El cruce transdisciplinario que constituyó el giro narrativo se ha ido diluyendo con la institucionalización propia que conlleva el desarrollo de la perspectiva. La narrativa termina por sedimentarse en tecnificaciones metodológicas, perdiendo así su potencial de transformación y acción” (Rodríguez, 2002, en Schöngut, 2015, p. 121).

Aunque el anterior apunte tiene una claridad sobre el modo en que la institucionalidad académica y las búsquedas metodológicas limitan la acción narrativa, la crítica hacia el descuido académico del concepto viene de mucho antes, ya que encontramos que el término narrativa se ha utilizado, en muchas ocasiones, como una simple etiqueta. Ya en 1979 de Certeau cuestiona el posicionamiento académico frente a la narratividad, nombrando como ejemplos a Freud, Marx, Foucault y Bourdieu que prefieren adscribirse a la noción de relato: “En muchos trabajos, la narratividad se insinúa en el discurso letrado como su indicativo general (el título), como una de sus partes (análisis de “casos”, “historias de vida”) o como su contrapunto (fragmentos citados, entrevistas, “dichos”, etcétera)” (de Certeau, 2000, p. 88).

Sujatha Fernandes (cf. 2017 en Colino, 2018, p. 22) explica la despolitización de las narrativas en una línea del tiempo en la que ubica el uso de narrativas personales en los años sesenta para la concienciación acerca de lo social. A partir de allí, Fernandes muestra una continua flexibilización conceptual y metodológica en que la narrativa se utiliza en los ochenta y en los noventa para procesos de Comisiones de la Verdad y Reconciliación en varios países en que la narrativa “se alejó del propósito de movilizar conciencias y construir movimientos colectivos y fue ‘reorientada a la transacción y la negociación’ [...] y se desnudó de su finalidad política” (Colino, 2018. 22). Al mismo tiempo, anota Colino, en Estados Unidos la narrativa fue subsumida por el “‘discurso terapéutico’ [...] un ‘poder disciplinador’ por el cual las personas se culpabilizaban a sí mismas de los

problemas y la solución consiste en adaptarse y buscar remedios psicológicos más que a desafiar las estructuras económicas, sociales y políticas” (Colino, 2018, p. 22).

Como se observa, este “uso y abuso” de la narrativa –en su abordaje desde las ciencias sociales– incide en la dilución del concepto; es decir, en la pérdida de su capacidad de nombrar, de estructurar y agenciar, problema al que están sujetos muchos otros conceptos. Las perspectivas presentadas nos permiten remitirnos a la interesante defensa de la conceptualización que hace Mieke Bal en su libro *Conceptos viajeros en las humanidades* (2002) en el que explica el modo en que estos son flexibles y se adaptan a cada investigación. Así mismo, Bal hace una llamada de atención respecto al uso de los conceptos y cómo los problemas enumerados por de Certeau conllevan a disminuir su capacidad de nombrar y clarificar.

Los conceptos no son palabras comunes, por mucho que para hablar (de ellos (se) utilicen palabras comunes. [...] Los conceptos tampoco son etiquetas. Los conceptos (mal) utilizados de esta forma pierden su fuerza operativa; se someten a la moda y no tardan mucho en perder su significado (Bal, 2002, pp. 30-31).

La narrativa como producto

El sometimiento a la moda al que se refiere Bal, sin embargo, no solo ha sido causado por el uso desmedido y sin definición (como etiqueta) en textos académicos. Las tendencias del mercado y lo mediático han adoptado y han explotado para sí toda una gama de “narrativas” reduciéndolas a la nominación de un simple formato, fragmentadas y efectistas. Es usual ver una variedad de cursos o formatos que, especialmente en lo digital, aluden al “poder de las historias” como mecanismo de venta o persuasión, desvinculándolas de los nexos culturales y sociales que les dan arraigo. La investigación de Colino muestra algunos de estos ejemplos reconocibles:

Desde los años 2000, y especialmente desde la mitad de los 2010, hay mucha literatura comercial que busca capitalizar la popular fórmula “storytelling for”, o como rezan muchos títulos en castellano, “storytelling para”. Abundan así en las librerías comerciales en línea como Amazon, Lulu, Barnes & Nobles, etc. los libros de “storytelling para abogados”, “storytelling para el liderazgo”, “storytelling para el marketing”, “storytelling para el ministerio religioso”, “storytelling para el éxito”, etc. [sic] (Colino, 2018, p. 11).

Esta “capitalización” de la narrativa pone en serio riesgo la fuerza operativa a la que alude Bal, ya que la deja convertida en un simple formato útil para cualquier área y que se concentra en historias personales, efectistas y efímeras, perdiendo su poder simbólico mayor que entrelaza las historias del colectivo, que presenta los problemas sociales y que representa las raíces culturales e identitarias en que se enmarcan. Christian Salmón es uno de los teóricos que ha alertado sobre

esta tendencia y, a pesar de que usa el término “relato” criticado por de Certeau, puntualiza a detalle el problema de la conceptualización y de la explotación del término:

El auge del *storytelling* parece en efecto una victoria pírrica, obtenida al precio de la canalización del concepto mismo de relato y de la confusión mantenida entre un verdadero relato (*narrative*) y un simple intercambio de anécdotas (*stories*), un testimonio y un relato de ficción, una narración espontánea (oral o escrita) y un informe de actividades (Salmón, 2008, p. 21).

Utilizar entonces el término narrativa como una palabra-comodín para encasillar cualquier historia por más pequeña o puntual que sea, o una serie de estas sin el trasfondo comunicativo-cultural que la construye, impide una reflexión profunda sobre su rol en las sociedades y culturas, además de limitar su capacidad de agencia política de las voces del pueblo, convirtiéndola en una técnica de disuasión del poder del mercado y los medios.

Las dos problemáticas que hemos descrito (la de la narrativa-comodín en el mercado y la exclusión de su peso comunicativo en la academia) demuestran la importancia de retomar un posicionamiento conceptual claro, en un momento histórico en el que la producción del conocimiento y la comunicación son articuladoras esenciales de las sociedades y el espacio de luchas simbólicas. Así, para este estudio, las narrativas son consideradas como matrices cognoscitivas en tres ejes indispensables en su relación con la cultura y la comunicación: la narrativa como constructora de identidad, como práctica discursiva hegemónica y contrahegemónica, y como método de comprensión, estudio y acercamiento a prácticas culturales.

Sobre el planteamiento de las narrativas como constructoras de identidad, tanto el arraigo cultural y social como su entretrejo colectivo nos demuestran que se configuran a partir de dimensiones culturales que tienen que ver con rasgos, rituales y el modo de entender la espacialidad y temporalidad. Sobre esto, Nicolás Schöngut (cf. 2015, pp. 32-33) revisa las puntualizaciones que autores como Sparkes y Devís (2007) y Murray (2004) hacen sobre las posibilidades de las narrativas: proporcionan una estructura para la identidad, permiten abordar la complejidad de las subjetividades a partir del soporte que han otorgado estructuras más flexibles de la posmodernidad, son una construcción social inserta en una cultura y, por último, “el enfoque narrativo, más que ver a las personas como simples recipientes pasivos permite investigar las relaciones entre las acciones personales (agencia) y la estructura social” (Sparkes y Devís, 2007, en Schöngut, 2015, p. 33).

Por otro lado, se entiende que la narrativa como práctica discursiva está perdiendo su posibilidad de agencia en lo contrahegemónico, ya que su capacidad conceptualizadora ha sido usada y abusada por las cláusulas del mercado –y a la

vista de la academia– fragmentándola y dejándola al servicio de la hegemonía política y mercantil. Por último, como forma de estudio y acercamiento a prácticas culturales se entiende su valor desde la capacidad que tiene de conjugar relatos individuales para mostrar la complejidad de lo colectivo. Como explican Contursi y Ferro:

[...] la narrativa no es solo una forma de inteligibilidad, sino que, en su dimensión comunicativa, es también una práctica socialmente simbólica en la que se pueden distinguir dos características fundamentales: adquiere sentido solo en un contexto social y, a la vez, contribuye a la construcción de ese contexto social como espacio de significación en el que están involucrados los sujetos. Es decir, como todo uso del lenguaje, tiene una naturaleza indexical y reflexiva, aunque cabe aclarar, junto con Mumby, que no se puede plantear un isomorfismo simple entre la narrativa (o cualquier otra forma simbólica) y el campo social, puesto que la sociedad se caracteriza por una constante lucha por el sentido (Contursi y Ferro, 2000, p. 101).

Así, el acercamiento metodológico y conceptual que se realiza en este texto consiste en responder a la crítica hecha por De Certeau y comenzar a nombrar y conceptualizar a la narrativa no como una simple etiqueta sino con todo su peso comunicativo. Cada vez que se define lo que ese concepto viajero, como diría Mieke Bal, significa en el contexto propio de una investigación –esto es, contextualizando la comprensión cultural desde donde se utiliza el término y las categorías identitarias que lo constituyen– se contribuye a recuperar la historicidad del concepto y a desmarcarlo de la moda/explotación a la que se somete. Con el análisis documental y las reflexiones en torno al abordaje de narrativas, se considera que uno de los pasos más importantes para su estudio tiene que ver con la toma de posición teórica, epistemológica y metodológica. Esto es esencial en el análisis cultural en el que confluyen, sugeridas por Bal, tres prioridades metodológicas: “Procesos culturales por encima de objetos, intersubjetividad más que objetividad y conceptos por encima de teorías” (2002, p. 65).

Leer el mapa: narrativa cartográfica del campo cultural boliviano

En el año 2015 se mapearon 151 espacios culturales independientes. Con la búsqueda y referencias de nuevos espacios, el mapa de 2018 tiene un total de 166 espacios. Este aumento de espacios está mediado, principalmente, por tres factores: en primer lugar, la inclusión de espacios con los que no se pudo acordar la visita en 2015; en segundo lugar, la referencia de los mismos a 2018 no implicó la implementación de las herramientas de investigación utilizadas en 2015 y, por último, la consolidación de espacios que en 2015 no cumplían con las delimitaciones formuladas (tener al menos dos años de creación) o la creación de nuevos espacios entre 2015 y 2018.

Tabla 1. Espacios culturales mapeados

Espacios culturales independientes			
Departamento	2015	Depuración 2018	2018
Santa Cruz	25	19	29
Cochabamba	28	20	32
La Paz	45	34	49
Chuquisaca	16	12	15
Tarija	9	5	13
Oruro	8	8	11
Potosí	12	8	9
Pando	4	4	4
Beni	4	3	4
TOTAL	151	113	166

Fuente: Elaboración propia, 2020.

Durante el trabajo de campo de 2015, varios espacios cerraron sus puertas incluso antes de haber concluido la investigación. Ese fue el caso del Centro de Arte Taumaturgos o el Centro Cultural Zamudio, ambos en Tarija, Your Place VIP en Potosí, la Casa Cultural Kinesfera o Caza Duende en La Paz. En la depuración de datos de esta investigación con respecto a *Espaciarío* se encontró que 22 espacios cerraron, mientras que otros nueve cambiaron de locación. Otros nueve espacios son percibidos por los actores como espacios culturales, pero que no tienen una narrativa como espacio, ya que esta no depende de su concepción como espacio sino de la agenda creada por terceros.

En una lectura inicial es posible observar cómo los departamentos más grandes (el eje central de Bolivia) son los que presentan más cambios. Los tres departamentos tienen un mayor número de espacios depurados, pero en el resultado final obtienen más espacios en 2018. En este punto hay que hacer ciertas salvedades por ciudad, ya que, en El Alto, departamento de La Paz, los espacios culturales están emplazados en infraestructuras propias y, por ello, los cambios en la cartografía son mínimos:

La ciudad más joven del país es la que más sorprende con sus espacios culturales independientes, ya que el 80% de los espacios visitados en esta investigación son infraestructuras propias, característica que –a diferencia de lo que ocurre en La Paz y el resto del país– asegura la permanencia y consolidación de procesos artístico-culturales de largo aliento (Telartes, 2017, p. 280).

Ese análisis tiene consonancia con los cambios registrados en el mapa de 2018: La Feria, por ejemplo, cerró sus puertas en El Alto y era el único espacio en alquiler. En una nota periodística de 2016 se abordaron estos problemas frente a la crisis de espacios culturales:

No tener derecho propietario del lugar donde desarrollan sus actividades pone a los gestores y artistas a merced de los dueños, quienes pueden elevar el alquiler, cuestión que hacen respondiendo al mercado inmobiliario y a la oferta y demanda. Esto fue lo que pasó con

Vidanza, que hasta diciembre del año pasado ocupaba el mismo local que El Desnivel (*La Razón*, 08 de mayo de 2016).

Vidanza ya había cerrado para ese entonces y El Desnivel cerró durante 2018. Otros espacios que cerraron por las dificultades de sostenibilidad o por el alza de alquileres en la zona de Sopocachi –zona donde en 2015 se concentraban 13 de los 35 espacios de La Paz– fueron Caza Duende, Casa Espejo, Espacio Sin Motivo, Galería Otro Arte y Kinesfera Casa Cultural.

El problema es más profundo si se considera que estos espacios, al menos los dos primeros, tenían años de gestión, un público consolidado y una mejor interlocución con entidades financiadoras públicas, privadas y de cooperación internacional con las que ejecutaban proyectos como DanZénica (Festival de danza contemporánea). En una nota de *La Razón* del 30 de noviembre de 2013 se informa que: “DanZénica además servirá de sede para el Encuentro Nacional de la Red de Danza Contemporánea El Gangocho [...] tiene el apoyo de Hivos, Goethe-Institut, el Ministerio de Culturas y Turismo, la Alianza Francesa y el grupo Empresarial Kantutani”.

Al igual que en El Alto, Oruro no presenta una reducción de espacios culturales, situación que nuevamente está ligada a la propiedad del espacio físico:

Quando son espacios independientes, cuando no tienes propiedad del lugar es más difícil mantenerlo. Este nuevo espacio formativo que creó la Sinfónica lo hizo porque era su casa. La mayor parte de la gente que mantiene espacios es porque tienen espacio propio. Uno de los factores para mantener un espacio cultural es tener la propiedad del espacio, es la única manera de darle continuidad y que la gente le ponga ganas, porque el tema económico sí afecta bastante (Alejandro Valdez, Oruro, comunicación personal, 15 de abril de 2020).

Las capitales de departamento que han registrado un incremento en espacios nuevos han sido Tarija y Sucre. En Tarija, por ejemplo, se presentó un *boom* en la creación de espacios nuevos, hasta antes de la pandemia, impulsado por la colaboración de actores culturales que les facilita el tema de la sostenibilidad. Mientras que, en Chuquisaca, los espacios nuevos se consolidaron y a partir de los resultados de la investigación de *Espaciarío* en 2015 han iniciado un trabajo colaborativo en red.

Quando se abrieron otros espacios fue porque los espacios del Estado, sobre todo los de la Alcaldía, estaban muy limitados, muy difícil de acceder. ¿Dónde ensayamos? ¿Dónde podemos presentar? Tenía que ser de forma autogestionada, independiente. Buscamos lugar con la Universidad que es autónoma y tiene sus propias normas y le dimos uso a espacios que estaban abandonados.

Hay un *boom* porque estos espacios no se dedican a una sola cosa. Es el caso mío, por ejemplo: hacemos teatro ahí, pero apoyamos a otros compañeros que están de pasada por Tarija y dan clases de salsa o de percusión, aprovechamos el espacio. Creo que eso ha sido positivo: la diversificación de actividades, porque no se queda con una sola actividad, sino con varias alternativas, manteniendo el fuerte en cada espacio. Básicamente es eso, no quedarnos solo con lo que ya sabemos hacer, buscar qué más podemos hacer para captar los

fondos, como el caso de Caretas: restaurante, clases de teatro... Esa sala se convertía en otra cosa (Ronald Millares, Tarija, comunicación personal, 28 de junio de 2020).

[...]

Hay un fenómeno muy interesante en Chuquisaca a partir de *Espaciario*, porque ha sido un primer momento de encontrarse, de desafíos, de articular las necesidades. Por eso es que hay una red de espacios independientes en Chuquisaca, con mayor fuerza desde Sucre, que es la capital donde se concentra el área urbana. En los últimos años han tomado más fuerza espacios culturales como La Guarida, que tiene un enfoque de formación artística con los más pequeños. El Termitero está en una etapa de reinventarse, han disminuido las actividades y ahora ya veremos qué desafíos les trae el nuevo año. El Mercado tiene más fuerza. Se han ido consolidando, tienen públicos cercanos y están preocupados por las políticas culturales de la ciudad (Neysa Rivadineira, Sucre, comunicación personal, 16 de diciembre de 2019).

En los casos de Pando y Beni la situación se ha mantenido desde el 2015. En Pando hay un espacio nuevo, pero continúan siendo pocos los espacios dedicados a albergar las artes y las culturas. No resulta casual que el territorio amazónico boliviano sea el que tenga menos espacios culturales: en el análisis con las otras ciudades y departamentos se percibe que mientras más cerca del eje central, más posibilidades hay de encontrar a estos actores. Pando y Beni, por su parte, son los dos departamentos con menor población y más alejados de la integración de país –por su configuración geográfica y la desatención histórica que hace difícil la conexión por vías de transporte–. “Este sentimiento de olvido es entendido por los actores como una frágil intervención estatal en la construcción de caminos y el desarrollo de servicios sociales en comparación a la intervención estatal en otros departamentos de Bolivia” (Molina (Coord.), 2008, p. 58).

No hubo apoyo de la parte pública ni privada en todo el sector cultural, eso ha provocado que los mismos artistas hagan sus actividades de formación en sus núcleos familiares y hogares, porque ellos tienen ganas de continuar emprendiendo de manera independiente por el poco apoyo que se les brinda (Yana Silva, Pando, comunicación personal, 15 de julio de 2020).

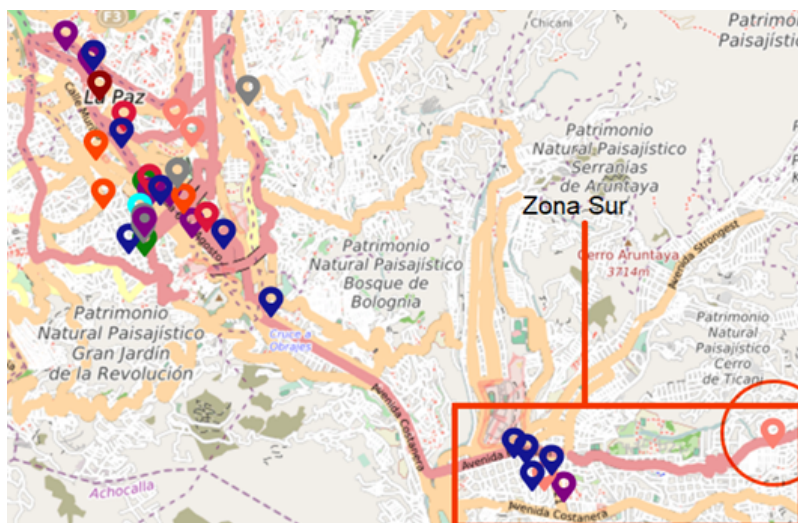
La ciudad de Potosí es la que ha perdido más espacios y no ha tenido la posibilidad de crear otros. La situación, según sus actores culturales, es crítica porque el acceder a espacios municipales es muy difícil y el único modo de seguir con la actividad es recurrir a espacios públicos.

Faltan espacios culturales, porque al no haber se vuelve una ciudad cerrada. Hay muchos jóvenes que tratan de crear y lo hacen en la calle porque no tienen espacio. Se necesitan ambientes donde puedan desenvolverse, aparte de que no hay apoyo patrocinio o pago, hay instituciones que apoyan, pero con poco (Andreyra Herrera, Potosí, comunicación personal, 17 de julio de 2020).

En la lectura del mapa se planteó también analizar las tensiones territoriales, las conceptuales y las de interacción, aquellas que consiguen narrar la configuración de esta parte del campo cultural boliviano. Como se observa en el mapa interactivo, el principal cambio en la mayoría de las ciudades ha sido superar, en alguna medida, la tendencia

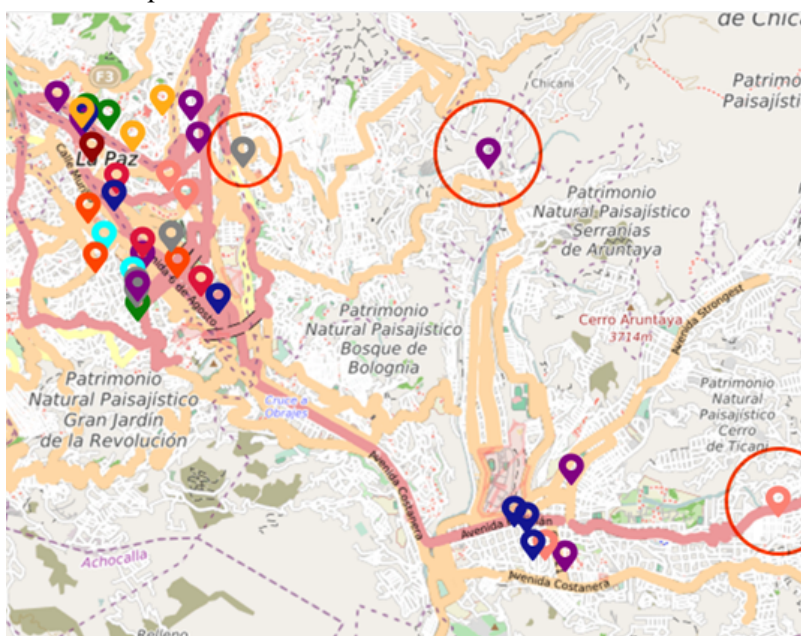
de concentración de espacios en las zonas centrales. En La Paz, en 2015, los espacios se concentraban en la zona de Sopocachi, mientras que una de las zonas con menos espacios, aún en 2018, es la zona sur que –paradójicamente– es “un barrio habitado por personas de estratos medios estables y altos” (CIS/PNUD, 2017) donde se supone que existirían mayores posibilidades de conectar públicos y potenciar espacios.

Ilustración 5. Mapa interactivo de la ciudad de La Paz 2015



Fuente: Elaboración propia, 2020.

Ilustración 6. Mapa interactivo de la ciudad de La Paz 2018.



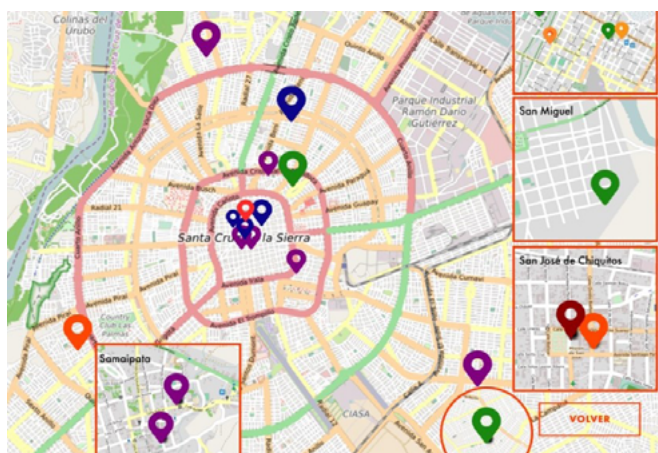
Fuente: Elaboración propia, 2020.

Como se observa en las imágenes, las tensiones territoriales tienen que ver con la concentración de espacios en la zona central (Sopocachi y alrededores) y poca infraestructura en la zona sur, aunque es importante puntualizar que los espacios georreferenciados con azul representan a las galerías de arte. Esto nos permite hacer una lectura de cierto oportunismo: la zona sur es considerada cuando se trata de encontrar un público que pueda adquirir obras de arte, pero no para crear espacios culturales que permitan el encuentro y la interacción. En el mapa de 2018 se visualiza una dispersión mayor de espacios en los territorios, una mayor cantidad de espacios en la zona norte y en zonas más alejadas, lo que nos indica una reflexión más profunda sobre las necesidades de los territorios por encima de intentar emplazarse en el epicentro del consumo y la producción cultural.

Lo que podemos identificar es que van surgiendo iniciativas periféricas, sobre todo, que no surgen en los centros más congestionados de la ciudad, sino en barrios alejados, villas, etc., y que no se pretenden lanzar una iniciativa que dure cincuenta años o que sea económicamente solvente, sino que son iniciativas que surgen de una necesidad muy concreta, momentánea y que resuelven ese momento, pero no sabemos si habrá o no futuro, que creo que es lo más acertado en el sentido de que no podemos decir con esas características si una iniciativa o emprendimiento como estos va a sostenerse en el tiempo, son muchos más dinámicos en ese sentido (Antonio Peredo, La Paz, comunicación personal, 10 de abril de 2020).

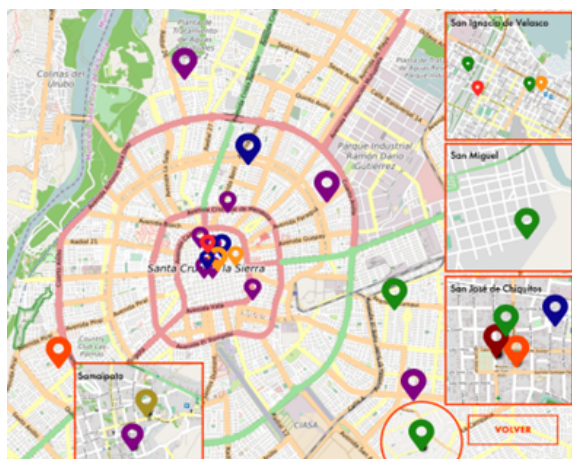
En el caso de Santa Cruz, como departamento, se advierte que hay una mayor cantidad de espacios en ciudades intermedias. Esto tiene que ver con una mayor interacción entre la ciudad capital y las ciudades aledañas. Respecto a Santa Cruz de la Sierra, capital de departamento, se observa también una dispersión de espacios en 2018, ya que en el estudio de 2015 estaban más concentrados en el primer anillo:

Ilustración 7. Mapa interactivo del departamento de Santa Cruz 2015



Fuente: Elaboración propia, 2020.

Ilustración 8. Mapa interactivo del departamento de Santa Cruz 2018

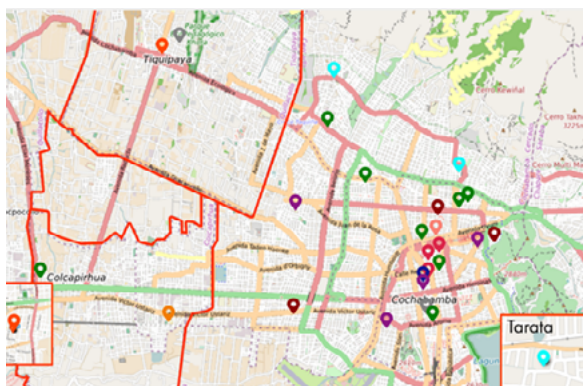


Fuente: Elaboración propia, 2020.

El Feliciano Rodríguez nace como un absurdo de un grupo del Plan 3000⁸ que dice: “Le vamos a mostrar a la gente del centro lo que hacemos en el Plan”. El principal problema es que la gente del centro no sale del centro [...] El principal problema del Plan es que lo miramos desde el centro (Jhónnatan Tórrez, Santa Cruz, comunicación personal, 12 de febrero de 2020).

La dispersión territorial en Santa Cruz de la Sierra ha tenido que ver, principalmente, con el traslado de espacios culturales como Arterias Urbanas o Fases, que han apostado por ubicarse en otros barrios más alejados. En el caso de Cochabamba, hay una mejor distribución en el territorio, aunque se evidencia una concentración de espacios en la zona norte de la ciudad, lugar de los barrios más acomodados. Es uno de los departamentos con más espacios formativos (verde), aunque lo que más resalta en esta ciudad es que los espacios categorizados como centros de cultura comunitaria (en color cyan) son, justamente, los que se emplazan en lugares periféricos de la ciudad.

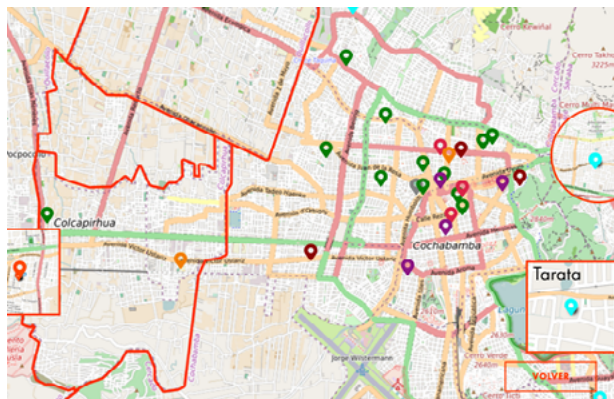
Ilustración 9. Mapa interactivo del departamento de Cochabamba 2015



Fuente: Elaboración propia, 2020.

8 Barrio alejado del centro de Santa Cruz de la Sierra, considerado como periférico.

Ilustración 10. Mapa interactivo del departamento de Cochabamba 2018



Fuente: Elaboración propia, 2020.

Narrativas de los espacios culturales independientes

Las otras dos categorías en la lectura del mapa (tensiones conceptuales y de interacción) son explicadas junto con el análisis narrativo, dada su implicación con las categorías de concepción del espacio y de su participación en redes. Para iniciar el análisis es indispensable remitirnos a las ideas que los actores culturales tienen sobre qué es una narrativa, posiciones que se discutieron tanto en el taller metodológico realizado para esta investigación como en las nuevas entrevistas.

Un primer punto de discusión es que existe una diferencia en la creación de narrativas en los espacios culturales: los que han sido fundados por grupos totalmente independientes pueden pensarla y conceptualizarla desde cero, mientras que otros (espacios binacionales o más institucionalizados) tienen una narrativa por mandato (Taller metodológico, 25 de enero de 2020). Además de esta diferencia, se plantea que la narrativa no solo es el mito de origen; es decir, “lo que se teje alrededor de la idea, que es el génesis, la idea con la que se crea el espacio” (Tórrez, comunicación personal, 2020) sino que se reconoce que surgen nuevas narrativas al hacer y que estas van cambiando cuando los espacios culturales cambian de rumbo o se plantean estrategias que responden a los contextos: “Replantear la narrativa para decir a dónde vamos ahora que ya estamos aquí” (Taller metodológico, 2020). El ejemplo más claro está en El Alto, con el espacio Ayllu K’alaqaya, que inició con la narrativa de un espacio de creación y que el contexto sociopolítico del año 2003 puso en perspectiva el incluir la historia reciente de la ciudad con su lucha en el denominado *Octubre negro*, que supuso la renuncia del entonces presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y también implicó una represión violenta que dejó alrededor de 65 muertos:

Nuestro sueño ha sido siempre tener un espacio donde solo podamos respirar nuestro arte: la música, hacer teatro, pintura, así nace K’alaqaya. [...] Nuestros jóvenes se han olvidado

de nuestra historia pasada, reciente, de hace unos años atrás. [...] Ahí es donde queremos entrar nosotros y recordarles, hacer una memoria de lo que ha pasado en Bolivia, de su historia, a través de nuestras canciones, a través de nuestros grupos, de nuestro grupo de teatro. Reflexionar. A través de nuestros videodebates decirles: “Jóvenes, niños, eso que estamos viviendo ahora tiene un porqué, ha habido gente hace años atrás, hace muy pocos años aquí en El Alto sobre todo, gente que ha muerto, ha luchado y todavía hay gente que está en ese camino luchando”. Lo que buscamos con nuestra música, con nuestro Ayllu, es volver a regenerar esta historia, volver a recordarla y volver a tomar conciencia de lo que somos, pero analizándola crítica y conscientemente, que nuestros niños y nuestros jóvenes a través del arte puedan conocer esta realidad del sufrimiento que le ha costado a este pueblo estar donde está ahora, este pueblo es luchador, El Alto es luchador (Marco Ancasí, Ayllu K’alaqaya comunicación personal, agosto de 2015).

Aún con ello, hay espacios que consideran que sus narrativas no son las que han mutado, como en el caso del proyecto mARTadero de Cochabamba: “No han cambiado mucho las narrativas. Han cambiado mucho las estrategias, han cambiado los dispositivos, pero las narrativas se mantienen” (Fernando García, comunicación personal, 20 de enero de 2020). También se plantea el nexo entre narrativa y campo de acción, ya que si la narrativa tiene muchas deficiencias el campo de acción se dispersa, pues la propuesta, narrativamente, está mal construida.

En muchos espacios todo es dibujo libre. El dibujo libre es lindo, es emocionante, pero conlleva una cantidad de actividades sin conexión y sin un plan estratégico que ponga en práctica la narrativa, que –de manera muy sucinta– la relacione a la creación de la identidad y a eso que soy capaz de hacer y cuyo resultado no voy a ver. Un espacio que no sobrevive a la ausencia de su gestor, no hizo gestión. [...] Para que un espacio cultural cumpla su verdadera función, los que lo integran, los que lo llevan adelante, tienen que preguntarse de vez en cuando: ¿Somos capaces de hacer cosas cuyo resultado no vamos a ver? (Tórrez, comunicación personal, 2020).

En los espacios culturales alternativos se replantean y reconfiguran las narrativas, son espacios vivos que están en constante elaboración cuando cambian los desafíos. Existe una narrativa como hilo conductor y otras narrativas “por el mismo hecho de que las mismas personas cargan con narrativas propias y, de cierta forma, van aportando al común” (Taller metodológico, 2020).

Nacimos como un espacio que pudiese amplificar todas las voces que se plantearan hacer algo en ese momento y que creyeron que era valioso compartir, incluso como un sueño particular; amplificar las voces de los sujetos que estaban al margen de espacios culturales validados socialmente desde el Estado, desde la misma sociedad. ¿Qué era este espacio? No encajábamos tan fácilmente como en un centro cultural, porque además de esto hacíamos una movida política muy fuerte, que creo que en ese momento era bastante peculiar para un espacio. Nosotros no éramos eso, y el *punk*, toda esta onda pseudoanarquista siempre estuvo rondándonos en la práctica, porque era una praxis que luego pudimos encajar en algunos conceptos, pero partimos de una praxis, de algunas cosas muy intuitivas que teníamos en ese momento. Nuestra contranarrativa, si pudiésemos llamar de alguna manera a lo que hacíamos, definitivamente estaba como cuestionando las jerarquías de esos conceptos de esa narrativa oficial: qué es un artista, qué es un espacio cultural, qué es cultura (César Antezana, Almatroste Cafetrería, comunicación personal, 26 de mayo de 2020).

La narrativa del espacio Almatroste Cafebrería encaja en aquellas que Javier Romero, experto en narrativas hegemónicas y contrahegemónicas, nombra como “desoccidentalizadoras”. Al respecto, Antezana expresa que “todos esos discursos artísticos son nocivos y son occidentales, complicados, hijos de la modernidad, hay que revisar esa dimensión colectiva, estamos construyendo sobre unos y unas, sobre otros y otras” (Comunicación personal, mayo de 2020). Sobre esto último, cuando Antezana menciona los “discursos artísticos” refuerza la comprensión conceptualizadora del actor-espacio que hemos defendido párrafos atrás: entender al espacio como actor (desplazando al “artista” del centro del discurso) y cambiar la estructura vertical de lo que en la macronarrativa supraestatal se ha llamado “la cadena de valor de la cultura”⁹, que nos permite pensar que esta es una forma de potenciar una narrativa que subvierte la narrativa hegemónica. Otro espacio que se adscribe a la noción desoccidentalizadora es el Centro Cultural Autóctono Sartañani Wasuru Q’anampi¹⁰: “Es una escuela ideológica que trata de ser contestataria frente a un sistema altamente consumista [...]. Se pretende que las sociedades no usen el único modelo que nos hacen creer que es el correcto: el modelo mercantilista, capitalista” (Emilio Achocalla, comunicación personal, julio de 2015). Romero hace las siguientes reflexiones en torno a las narrativas:

Una narrativa es un acumulado de representaciones culturales que se reproducen en función de la capacidad de donde nació. Básicamente, ahora existe una gran narrativa: la narrativa moderna colonial, que está presente en todo: en la danza, en la música, en la gestión cultural. Ahora, ¿hay otras narrativas? Claro que hay otras narrativas, pero no tienen ni la misma dimensión, ni los mismos recursos, ni la misma jerarquía, ni los mismos niveles de difusión de esta narrativa moderna colonial. Básicamente esa es para mí una narrativa: un conjunto de prácticas y representaciones que reproducen un proyecto político. Esa es una narrativa y en este momento el contexto de disputa de proyecto político se da ante la hegemonía del proyecto político moderno colonial y la emergencia e insurgencia de cómo otros proyectos políticos pueden aparecer, o sea hay algunos casos desoccidentalizadores y en otros casos occidentalizadores. [...] Entonces, las narrativas que están vivas, que tienen sentido, no son las coloniales; esas tienen poder, no tienen sentido (Romero, comunicación personal, 19 de abril de 2020).

Al respecto, el mismo Romero reconoce que hay ámbitos y subcampos en los espacios culturales, ya que, si bien la narrativa moderno-colonial es la narrativa hegemónica a nivel general, cada espacio puede generar actividades o líneas que le permitan un hacer decolonial, aunque este no sea constante. Con esas reflexiones sobre los subcampos es que se planteó la imposibilidad de etiquetar a los espacios en las cuatro narrativas propuestas (estatales, supraestatales, clásicas-bellas artes y comunitarias) y que se entendió que estas eran macronarrativas o

⁹ “La industria cultural y creativa, como cualquier otro sector industrial, requiere instalaciones y equipos para diseñar sus prototipos, sacar adelante sus producciones, facilitar la distribución y comercializar los bienes y servicios resultantes” (Unesco, 2010, p. 96)

¹⁰ Se traduce como “Levantémonos con la luz del ayer”.

de pertenencia a otras grandes narrativas. De todos modos, pensar en la “pureza” narrativa es un despropósito, especialmente en un campo tan dinámico como el cultural que, además, debe enfrentar su fragilidad y negociar con otros con otros campos: Estado, oenegés, redes.

Narrativas específicas: las temáticas de los espacios

Hay varios temas que se configuran como narrativas específicas de los espacios culturales. Algunos tienen que ver con la pertenencia a redes, como el caso de Cultura Viva Comunitaria que tiene mayor peso en ciudades que no pertenecen al eje central como El Alto, Tarija o Sucre, curiosamente, donde están emplazados los espacios que pertenecen a la Red de la Diversidad (Wayna Tambo en El Alto, Yembatirenda en Tarija y Sipas Tambo en Sucre).

Nos hemos enlazado por fortalecer el tejido de cultura de vida comunitaria. Barro Colorado, Yembatirenda y Ñandereko hemos creado en conjunto para fortalecer el tejido de cultura comunitaria Tarija, después se empezaron a unir más y de alguna manera nos hemos ido fortaleciendo, hemos ido compartiendo nuestros trabajos, hicimos algunas ferias. La importancia del trabajo colectivo para el sustento de nuestros espacios, de nuestro arte y de lo que queremos hacer. En el caso mío, y puedo decirte también en el caso de Ñandereko son más temas sociales, de análisis de la realidad (Millares, comunicación personal, 2020).

En los últimos años se han posicionado temas sociales que se trabajan desde lo cultural: “Hay artistas que sí están leyendo bien su contexto y están abordando a esos grandes problemas: las grandes migraciones, la violencia, el papel, por ejemplo, que ha tenido el arte en la difusión de la equidad de género” (Tórez, comunicación personal, 2020). En el caso de Sucre, la gestora cultural Neysa Rivadineira resalta que la narrativa transversal al quehacer de muchos espacios es el feminismo y también los temas de ancestralidad:

El feminismo está súper marcado, el Termitero de hecho ha sido sede de la plataforma femenina, donde se ha germinado el parlamento de mujeres y un montón de cosas. El Mercado también, por supuesto, es como una transversal... Pero que haya una reflexión interna de misión, visión, objetivos claros, no; todavía no hay las condiciones, apenas están luchando por la sostenibilidad; entonces se impulsan las actividades que llegan. La Quimba es patrimonio, los “viernes de Q’oa” (los primeros viernes) son una forma de mantener nuestras tradiciones, nuestra cultura, pero de una forma más orgánica (Comunicación personal, 2019).

Con una visión de alcance nacional, Fernando García opina que los espacios culturales han superado, en buena parte, la noción de bellas artes para dedicarse a diversas áreas sociales, que median el contexto y responden a las urgencias territoriales:

En este momento, que es además el momento del final de muchas cosas, de todo lo que es lo sistémico económico, ambiental, etc., a los centros culturales les pilla ahí por una autoconciencia interesante, territorial, integral, de una cultura integral y de una relación

con lo social muy fuerte. Entonces no llegan a ser centros sociales porque la herramienta de trabajo es el arte, pero tienen una vocación social muy fuerte (García, Cochabamba, 2020).

Algunos espacios como el Territorio Ñandereko en Tarija tienen postulados bastante claros sobre su narrativa y su campo de acción:

El espacio se llama Ñandereko Territorio Cultural y lo articulamos varios grupos: Nereta Movimiento Artístico, Jësaete Teatro y Epopeya Teatro. Nereta plantea el trabajo de la desprivatización del arte, usamos este término porque creemos que las artes no pueden ser un privilegio sino un derecho común; por ello, generamos actividades desde el arte público, entendiendo al espacio público como un espacio compartido de la sociedad (Sadid Arancibia, Ñandereko, comunicación personal, 20 de agosto de 2020)

El espacio como margen: ¿una narrativa de la opresión?

Una de las narrativas recurrentes, no de la identidad de cada espacio, pero sí de la autopercepción es la de ser un “espacio al margen de”. Por ejemplo, La Casa de los Ningunes en La Paz se define como “un espacio abierto para la gente, para los ningunos, las ningunas, los ninguneados, los afuereados” (Gabriela Sáenz, comunicación personal, agosto de 2015). En Potosí, el artista Carlos Cornejo explica: “Hace cinco o seis años, hice un centro, una galería café con una escuela de arte, pero no cuentan conmigo y no entiendo por qué” (Kay Wasiyki, comunicación personal, septiembre de 2015). Al respecto, Antonio Peredo comenta que esta situación puede considerarse como una narrativa de la opresión que Augusto Boal plantea en el teatro para la liberación:

Si vamos a hablar de cambiar la narrativa uno de los primeros ejemplos que se me viene a la cabeza en la historia es la teoría de Augusto Boal y el teatro para la liberación. Para Boal todas las represiones y toda la opresión social pasaba porque evidentemente el ser humano, el individuo, había sucumbido a eso, se había automatizado ante eso, no necesitaban oprimidos para estar oprimidos; de hecho, por eso se llama teatro del oprimido. Él planteaba que tomar conciencia es el primer paso para poder liberarnos. Entonces, cuando decimos cambiar la narrativa nos referimos a eso: a dejar de ser subdesarrollados por cuenta propia. Nuestra historia ha sido de tanto tiempo de opresión que no nos imaginamos de otra manera y si eso quiere decir cambiar de narrativa yo sería feliz, yo creo que eso es lo que nos hace falta históricamente y sobre todo en Latinoamérica; es decir, dejar de vernos como el permanente oprimido, pero eso no tiene nada que ver con reconocer también que los Estados y las clases sociales siguen siendo los grandes y principales factores de opresión y que siguen incluso ahora, más con las redes sociales, sobre todo son los principales opresores de ciertos grupos masivos de las sociedades latinoamericanas invisibilizadas [...] Hay una visión de los espacios culturales, un circuito que está diciendo como discurso: “Todo lo hacemos solos, nadie nos ayuda y estamos en permanente resistencia contra toda la catástrofe que significa participar de la cultura, solo nosotros podemos hacerlo”, y ellos están en la lógica más de autoopresión, donde pesa más el discurso del sacrificio que el sacrificio en sí mismo (Comunicación personal, 2020).

Aunque esta pareciese ser una narrativa repetitiva, Virginia Ayllón, del movimiento Para seguir sembrando, para seguir soñando, pone en perspectiva qué es lo que significa ser un espacio independiente o alternativo:

Yo me embarqué en esta escena que se llama *underground* o subterránea y por esa vía también encontré lo que sucedía en La Paz. Uno de los discursos de estos sectores era un discurso más bien antiestatista. Para mí independiente no solamente es lo que está fuera del Estado, porque si tú ves fuera del Estado eso es de la A a la Z, por eso que se puede poner en el mismo saco al Espacio Patiño y al Almatroste. Yo quisiera saber cuáles son las cosas que los hacen comunes y si solo es estar sin el Estado. En realidad, ahí viene otro elemento que yo considero que es importante para la independencia, que es estar fuera del circuito del financiamiento externo (Ayllón, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

Aunque Almatroste tiene una narrativa de estar al margen, es, en términos de Ayllón, un espacio independiente que habría superado la noción de oprimido que puntualiza Peredo. Cuando Almatroste hace referencia a estar al margen se refiere más a una lógica de ser autónomos, autogestionados y no estar en el radar de las instancias estatales; porque “hay una pulsión, una conservadora y otra que está moviéndose todo el tiempo y tenemos que negociar todo. Marginarse de esos espacios es hacer que decidan por nosotras” (Antezana, comunicación personal, 2020).

Estas reflexiones nos acercan a una de las problemáticas irresueltas de los espacios culturales que tiene que ver con el conflicto de la “institucionalización” a través de la generación de políticas culturales públicas que permitan al sector “no estar al margen”. Por un lado, la historia de los movimientos culturales demuestra una lucha por la instauración de políticas culturales públicas; como se explica en la problematización, tanto Para seguir sembrando, para seguir soñando como Telartes han convocado a muchos actores culturales para poner en la palestra y en la agenda pública la necesidad de generar legislación estructural en el tema de culturas.

Las artes, vamos a decir así, no estaban atendidas por el Estado. Se juntó la política con el arte y la idea fundamental en ese momento de que el Estado tiene que hacer algo por estos sectores. La discusión de lo que es o no es cultura empezó también allí, aunque no se profundizó: si no son las artes, ¿qué es la cultura? Que si la artesanía, que los pueblos indígenas, que si la medicina tradicional son o no son cultura. No se profundizó, en general pensábamos más una cosa así, estilo de lo que después han sido las políticas públicas en Chile, por ejemplo, casi como cosa paradigmática, de los fondos concursales. Claro que había otros como, por ejemplo, un grupo de escritores que planteaba el tema de la vivienda, del seguro. Creíamos que si había un Ministerio se podía discutir, se podía hablar de eso y poco a poco conseguir mayores cosas, que tuviera un presupuesto (Ayllón, comunicación personal, 2020).

En el tema específico que nos concierne, la sociedad civil planteó en 2015 un anteproyecto de Ley de Espacios Culturales, ya que no existía una figura legal específica que abordara el funcionamiento de estos espacios y debían fundarse como instituciones educativas, *pubs*, *snacks*, etc. La propuesta no tuvo éxito a nivel nacional, aunque el municipio de La Paz, bajo la figura de gobierno autónomo, promulgó la ley local que permite la inscripción de espacios culturales. Sin embargo, existen posiciones divergentes respecto a la institucionalidad que implica tener una legislación cultural, ya que algunos consideran que, si bien hace falta que el Estado en sus distintos niveles asuma su rol, existe el peligro de perder independencia y autonomía.

Sería importante ver cómo son los modelos de gestión de espacios culturales, cómo sobreviven. Qué pasaría si insistimos tanto en legislación y renunciamos a una libertad impagable en que podemos recurrir a modelos alternativos de gestión y en general podemos hacer malabares creativos porque se nos permite jugar con eso. ¿Hasta qué punto necesitamos esto? ¿Cuánto nos perjudicamos a nosotros mismos? ¿Hasta dónde vamos a limitar nuestra libertad? (Taller metodológico, 2020).

¿Cuál debe ser, entonces, el rol del Estado en el ámbito cultural? Según Jhónnatan Torrez, la función del Estado no está mediada por el financiamiento a artistas, gestores o espacios, sino por la creación del soporte y el circuito para formar público. Por otra parte, Antonio Peredo opina que las culturas son un bien público que requieren de la inversión del Estado y que aquello no debiese coartar su independencia:

Creo que es un mito lo de la dependencia o la independencia. Yo voy a promover siempre el tema de la independencia, pero que el Estado ponga plata para infraestructura no tiene nada que ver con depender o no del Estado. Para mí es como poner un teleférico, el tren a Montero; es decir, no por subirte al tren o al teleférico vamos a pensar como el gobierno, es un bien común que es necesario, así como el transporte, donde el Estado debería invertir. Estamos hablando de hacer políticas culturales desde hace mucho tiempo y no se hace, pero una política cultural tiene que ver con eso, a ver qué me interesa incentivar: el arte formal, creaciones nuevas, arte tradicional, eso dependerá de la política de cada Estado. [...] La normativa es un recurso y también da condiciones para organizar al sector. La primera responsabilidad como cabeza de sector es justamente organizarlo, pero no les da la gana, porque si lo hacen ahí tendrán que empezar a dar cuentas al respecto, así que mejor dejarlo así, a su libre albedrío. Lo segundo tiene que ver con la productividad del sector, los canales, los medios con los que conecta el arte nacional con el mundo, son las autoridades las llamadas a hacer eso porque tienen los contactos, las posibilidades tanto a nivel personal y a nivel institucional. Por otro lado, no basta con dotar. Si van a poner espacios, escuelas para el espacio cultural, hay que considerar la formación de personal (Peredo, comunicación personal, 2020).

Ya en las entrevistas de 2015 se recogieron perspectivas respecto de la relación Estado-sociedad civil y las ideas propuestas para una gestión que permita independencia, pero que no quite la responsabilidad a las instancias estatales. Una de estas ideas consiste en la cogestión de espacios: “El desafío de los gobiernos es ser capaces de ceder la gestión de los espacios culturales, entregarlos a los gestores independientes porque, operativamente, están más allá de su capacidad. Los independientes están buscando espacios, debería haber una sinergia natural” (Valeria Catoira, Fundarte, comunicación personal, septiembre de 2015).

Yo pienso que tiene que haber una política cultural, que tiene que ser la organización civil la que exija; no creo que sea el Estado, yo no soy partidario de que sea el Estado el que te domine; yo considero que debe dar de ese aporte para que puedan funcionar ciertas cosas, gran parte debería ir al arte y gran parte debería ir a la educación (Eduardo Machicado, Las Flaviadas, comunicación personal, agosto de 2015).

También se discute sobre lo que entienden los actores culturales y los actores estatales por cultura: “En Sucre tenemos la receta hace 20 años de cómo está

cultura, pero se avanza poco porque las personas que proponen las políticas culturales a veces no entienden qué es cultura” (Gabriela Sahonero, Centro Cultural Los Masis, comunicación personal, septiembre de 2015). Ante estas perspectivas, se reafirma la necesidad de hacer ejercicios de memoria sobre el campo cultural porque ya en 1998 el informe del movimiento Para seguir sembrando, para seguir soñando definía muy bien los alcances y los límites de las políticas culturales:

Cabe insistir que la(s) cultura(s) no discurren tan solo por los canales y en los moldes mal que bien institucionalizados. La rica producción cultural de los grupos étnicos, de las comunidades y de otras formas sociales, son un dato inequívoco de la multiplicidad. Esas formas, estrechamente vinculadas a la cotidianeidad de los actores, no piden ni deben ser encapsuladas en los mecanismos y canales reglamentados desde el Poder, donde correrían el riesgo de asfixia y pronta extinción. Sin embargo, ello no exime al Poder de su obligación de garantizar el libre ejercicio de la creatividad, y las posibilidades equitativas de circulación para el conjunto de acciones, sean cuales fueran sus orígenes y maneras de manifestarse (Ayllón y Suzs (Comps.), 1998, p. 9).

Estas concepciones son retomadas por Almatroste para plantear un escenario ideal que respete la movilidad de las culturas y no sugiera la obligatoriedad del registro de los espacios: “Lo ideal sería la movilidad vital que caracteriza a la movida cultural, artística: ejercer la posibilidad y derecho de contar con esos apoyos o no, de jugar con las reglas del juego o no” (Antezana, comunicación personal, 2020).

Sostenibilidad: un debate para superar la noción económica y potenciar las redes

Uno de los temas que ya se ha expuesto en las declaraciones de los actores culturales es la preocupación por la sostenibilidad. Una buena parte de las prácticas discursivas que se generan respecto de este tema tienen que ver con las macronarrativas supraestatales que deben ser abordadas para poder interlocutar con el Estado, ya que es en el escenario de los convenios internacionales firmados en el que se puede ejercer la presión para obtener la legislación cultural y los presupuestos que le den sustento en la praxis. Por ejemplo, respecto al cierre de espacios independientes en La Paz, Antonio Peredo hace referencia a la “cadena de valor” expuesta anteriormente:

El cierre tiene que ver una total ausencia de recursos y apoyo del Estado, y no hablo del recurso solamente económico [...] El sector es más grande que eso. El peligro de la sostenibilidad del espacio es por estas dificultades de apoyo del Estado y porque tiene que ver con una carencia de organización del sector cultural, no es que no han habido iniciativas, pero realmente es muy difícil poder identificar semejantes dentro del sector, no hay la posibilidad de ser representados, no hay la posibilidad de una propuesta que acerque las iniciativas colectivas, no hay forma de hacer presión al Estado para visibilizar y atender al sector, y evidentemente cuando uno está solo en una isla es más probable que se muera de hambre. En una hipótesis: si el Estado –llámese gobernaciones, municipios, gobierno

central– pusiera infraestructura, equipamiento, toda la logística y todo el aparato necesario para desarrollar disciplinas artísticas, no necesitaríamos tener espacios, en lo ideal (Peredo, comunicación personal, 2020).

También desde los planteamientos de la red Telartes la sostenibilidad y la legislación debieron dialogar con las narrativas de los organismos supraestatales, ya que uno de los mandatos “irrenunciables” recogido en el II Congreso de Culturas en Movimiento (2016) tenía que ver con el 1% de los presupuestos nacionales y subnacionales para culturas, propuesto por la Unesco (cf. Antezana R., en *Correo del Sur*, 22 de julio de 2019). Sin embargo, la lectura del mapa de espacios culturales muestra otra relación más importante aún para la sostenibilidad de un espacio: la relación inmediata con el contexto y la colaboración en red. Los espacios culturales que más posibilidades tienen de subsistir son aquellos que generan conexión con los barrios y los territorios en los que están emplazados; es decir, la relación directa con las necesidades territoriales asegura una participación del actor-público que es indispensable para la supervivencia tanto del espacio como de sus narrativas.

El proyecto tiene que ser, en el mismo momento, un proyecto de su equipo y su narrativa inicial, un proyecto de patrimonio del lugar, un proyecto del barrio, un proyecto de la ciudad, un proyecto del país, un proyecto de Latinoamérica y del mundo. Entonces cada uno de esos niveles va permitiendo una ósmosis, un paso de fluidos que mantiene vivo el sistema. Tomamos ideas de lo macro y lo llevamos a lo micro, sacamos ideas de lo micro y lo ofrecemos a lo macro. Por eso es necesario pensar: ¿por qué sería importante que un espacio cultural fuese multiperteneiente? Justamente para no quedarse seco, para tener siempre fluido pasando por su ser que lo refresque y que lo vivifique (García, proyecto mARTadero, comunicación personal, 2015).

En otros aspectos, hay espacios culturales que plantean otros modos de sostenibilidad. Yembatirenda, un espacio de Tarija que pertenece a la Red de la Diversidad, plantea un sistema diverso basado en la recuperación de sistemas de retribución y reciprocidad ancestrales:

La Illa es el sistema de economía de reciprocidad y redistribución que estamos implementando a partir de este 2015, es una sistematización de los 20 años que tiene la red. Son redes de colaboración: por ejemplo, el conjunto que va a tocar hoy, no le estamos pagando y tampoco nos está cobrando, entonces ¿cómo hacemos las mediaciones económicas? Lo que hacemos es “ustedes actúan para el público”, los que vengan. Aunque normalmente no viene mucha gente, se amplifica por la radio. ¿Qué hacemos? Ustedes necesitan publicidad para su conjunto, les podemos poner la publicidad convenida, ustedes tocan aquí y hay un cierto beneficio para ambas partes. El músico o el artista necesita ser conocido y nosotros necesitamos generar una actividad cultural, entonces hay una reciprocidad que no está mediada. La intención era un poco más atrevida: poner una moneda alternativa, pero la construcción no lo permite, no vamos a emitir las monedas. La moneda se llama “los poquitos”, y la idea es compartir lo poquitito que tenemos cada uno para que entre todos sea una cuestión de “muchitos”. Por experiencia hemos aprendido que estas relaciones de reciprocidad que no están mediadas por el dinero generan pobreza, en nuestro imaginario creemos que si no tenemos dinero vamos a ser infelices, pero no es así; es más, nuestros poquitos generan abundancia, ni siquiera generan cosas pocas, y esto es una cosa ancestral,

cómo era antes, cómo se mediaba a través del trueque, hay datos históricos que dicen que no existía la pobreza y no había gente que se moría de hambre (Hernán Poclava, Yembatirenda, comunicación personal, septiembre de 2015).

En varias de las entrevistas se percibe un interés por superar la visión economicista de la subsistencia y plantear, más bien, el trabajo colaborativo entre actores independientes que permitan una cohesión mayor. “En el campo artístico, económicamente hablando, cada uno tiene que agarrarse de lo que puede y eso está mal porque podríamos unir fuerzas. Hay una lucha muy desesperante porque es una lucha solitaria” (Paolo Nalli, Teatro de Los Andes, comunicación personal, septiembre de 2015).

Por otro lado, hay cada vez más vecinos y vecinas que se están aproximando, es muy lindo y también hay esa cuestión de las redes de diferentes casas que están cercanas por aquí por Sopocachi, entonces cada vez como que nos estamos conectando más, uniéndonos más, difundiendo información de los demás, apoyándonos entre nosotros (Gabriela Sáenz, comunicación personal, agosto de 2015).

Además, se resalta el papel del actor-público/sociedad para conseguir la sostenibilidad, al reconocer como imprescindible la apropiación comunitaria para la subsistencia. Nuevamente, esto nos remite a superar la visión artocéntrica, como expresa César Antezana, y a cambiar la lógica lineal de una “cadena de valor” por la comprensión de actores interactuantes e interdependientes:

Nuestras actividades se piensan desde economías alternativas, nos apoyamos en el trueque y la reciprocidad para romper con lo monetario como única forma de intercambio económico, así cualquier persona puede adquirir alguna obra de arte, entradas a obras de teatro, talleres o simplemente observar. Entendemos al arte como un bien común y realizamos muchas actividades donde involucramos a la comunidad, siendo la misma cogestora del proceso artístico. El encuentro de muralismo del artista Cospachau es el más claro ejemplo que tenemos, donde la gente se hace parte donando pintura, baldes, brochas, quienes pueden dinero, y quienes tienen tiempo, así se logra un encuentro nacional de muralismo donde lo monetario es escaso, pero no prioritario. De esa forma, las personas también cuidan, valoran y enseñan esto mismo a quienes conocen. Ser parte del proceso les convierte en cómplices de la intervención público-artística (Sadid Arancibia, Ñandereko, comunicación personal, 20 de agosto de 2020).

Así, los espacios se plantean una sostenibilidad mediada por la colaboración: ya sea con el entorno inmediato, con redes temáticas (como Cultura Viva Comunitaria), articulaciones de espacios para la colaboración específica (Red 4Cs en Cochabamba), redes nacionales como Telartes o alianzas internacionales como la galería Kiosko (Santa Cruz de la Sierra) con Arts collaboratory y con miembros repartidos en África, Asia y América Latina, la pertenencia de Wayna Tambo y COMPA (ambos de El Alto) a la Plataforma Puente: Cultura Viva Comunitaria a nivel Latinoamérica, las redes de espacios binacionales o la integración de proyecto mARTadero a la red Fluxonomías, una reciente articulación global que busca alternativas al modelo económico actual.

Conclusiones

El principal resultado del estudio tiene que ver con la comprensión de las coyunturas que atraviesan el campo cultural boliviano y que permean lo que se plantea y se entiende de las narrativas que los espacios culturales definen. Según la gestora y escritora Cecilia de Marchi, el terreno en el que están estos espacios es como un campo minado que no permite plantear narrativas de largo plazo; más allá de pensar en lo cultural y lo comunicacional como algo en constante movimiento, la autora plantea que hay un movimiento autodestructivo en el que se intentan establecer “fronteras narrativas nominativas en las que, en vez de resaltar los intereses en común, se resaltan las asperezas, no se generan puentes sino mazamoras¹¹ [sic]”. Esto es especialmente visible cuando los actores culturales reclaman por el desinterés de unirse o de colaborar entre ellos (Cecilia de Marchi, comunicación personal, 15 de septiembre de 2020).

Este campo minado e inestable se explica a través de varias dimensiones que han sido negadas al campo cultural boliviano o se le han concedido en una versión nominativa. Una de ellas tiene que ver con la macronarrativa instalada que equipara a las bellas artes con las expresiones culturales y que expulsa o no reconoce la amplitud del ámbito cultural y sus actores. Con ella, se inserta una visión occidentalizada que niega la capacidad de agencia de diversas expresiones y manifestaciones que no se enmarquen en los límites de la creación artística y que considera que existe un “sector” cultural (como si existiesen seres despojados de esta dimensión) y sublima, desde la nominación mercantil-industrial, la “cadena de valor” de las culturas, como bienes de consumo y usufructo, en vez de reconocer que hay espacios que habitan en los márgenes, con propuestas que plantean alternativas a los discursos de espacios modélicos.

En ese vacío que ha dejado esta narrativa, se inserta la macronarrativa supraestatal —especialmente la de la Unesco— que como señala Javier Romero tiende a unificar la expresión al convertir el sentido más hondo de la fiesta en festivales, intentando resaltar “lo popular” como un producto turístico, despojándolo de sus rituales y sus comunicaciones territoriales. “La Unesco es una instancia creada para reproducir la narrativa de la dominación colonial [...]. Posibilita la posición política de las Naciones Unidas, la cultura materialista, pero más bien a esa corriente la han derrocado porque la cultura siempre es no material. Lo material es producción cultural, esa producción cultural la desarrollas a partir de tu cultura” (Javier Romero, comunicación personal, 2020).

Además de ello, la macronarrativa estatal —en la delimitación temporal de este estudio— tampoco ha permitido afirmar el camino de los espacios culturales, ya

¹¹ Se entiende la metáfora de la mazamorra como un lugar empantanado en el que, en vez de encontrar los puntos en común para el trabajo conjunto y articulado, resaltan las diferencias que no aportan al diálogo entre actores culturales.

que a pesar de haber nombrado lo pluricultural y definido en sus líneas de acción a las culturas como un eje transversal, no son capaces de pensar más allá de los dos elementos centrales: difusión y resguardo, quitando movilidad y capacidad de acción. La situación se ha tornado aún más frágil con los cambios acontecidos entre 2019 y 2020, primero con la puesta en duda de la agenda 2025 y de la revolución cultural, y luego con la eliminación del Ministerio de Culturas y Turismo. Al respecto, Pedro Susz expone:

Viene a ser urgente entonces una puesta al día de las corrientes políticas a cargo temporal del poder, informándose, así fuese superficialmente, de los avances teóricos que, por ejemplo, han avalado la creación del Ministerio de Culturas –ahora vuelto a dismantelar– o, en el caso de La Paz, trabajar participativamente una Ley de Fomento a las Culturas y Salvaguarda del Patrimonio convertida en referente continental (Suzs, 2020).

Respecto de los objetivos específicos, se observa en el mapa que la creación y el cierre de espacios culturales es tan dinámico como las culturas: se reinventan, se trasladan o cumplen ciclos y se crean nuevos espacios con otras características. Lo más interesante del mapa de 2018 es que se observa un mayor interés por emplazar espacios culturales en barrios periféricos, descentralizando la concentración tan notoria de 2015. Así mismo, los cambios en la cartografía nos dan luces sobre la sostenibilidad y permanencia de los espacios culturales, ya que muestran que quienes tienen mayor posibilidad de subsistir son aquellos que poseen la propiedad sobre la infraestructura física.

En términos de narrativas, se concluye que existen subcampos narrativos que tienen que ver con la identidad de cada espacio. Cada vez más se encuentran espacios conectados con las necesidades contextuales y los debates sociales que incluyen medioambiente, feminismo, la puesta en común de las artes y aquellas temáticas definidas dentro de la macronarrativa comunitaria. Las resistencias frente a las narrativas estatales, supraestatales y de bellas artes son visibles en estos espacios, ya que no solo “promocionan actividades” (estatal), se centran en la “cadena de valor de la cultura” (supraestatal) o consideran que solo las bellas artes son cultura, sino que impulsan espacios de construcción comunitaria con el actor-público a través de los debates sociales vigentes, que son de preocupación y conflicto. Como lo explica García, al describir el proyecto mARTadero (2015) y al definir qué son los espacios culturales (2020):

mARTadero es un proyecto, lo más integral posible, de lo que seamos capaces, que abarca distintos aspectos de la realidad a través del arte y la cultura como herramientas de trabajo. En ese sentido, no se nos debería escapar ni lo ambiental, ni el tema de equidad e inclusión, ni cualquier tema social y lo que tendríamos que hacer con ingenio es pensar cómo utilizar arte y cultura para esa lucha necesaria (Fernando García, mARTadero, comunicación personal, 2015).

[...] Los espacios culturales son centros de resistencia territorial. Entonces en este momento, que es además el momento del final de muchas cosas, de todo lo

que es lo sistémico económico, ambiental, etc., a los centros culturales les pilla una autoconciencia interesante, territorial, integral, de una cultura integral y de una relación con lo social muy fuerte. No llegan a ser centros sociales porque la herramienta de trabajo es el arte y la cultura, pero tienen una vocación social muy fuerte (Fernando García, comunicación personal, 2020).

Respecto a la irrupción de la narrativa moderna-colonial descrita por Romero, se demuestra que en menor o mayor grado los espacios culturales se plantean alternativas y ejercen procesos de resistencia frente a esta macronarrativa que pareciera permearlo todo, especialmente aquellos que buscan, desde sus propios contextos, otras formas de entender y hacer cultura. Esta narrativa desoccidentalizadora, como ellos mismos la definen, está presente en Almatroste Cafebrería y el Centro Cultural Autóctono Sartañani Wasuru Q'anampi, quienes tienen esta propuesta narrativa inserta en sus espacios.

En el tema de redes y de acercamiento territorial, se demuestra que estas interacciones son imprescindibles para los espacios culturales, ya que permiten su sostenimiento no solo en términos económicos sino en la necesaria interacción de “multipertenencia” que permite renovar los flujos discursivos, estratégicos y también económicos, como lo plantea Fernando García. Aunque se observa una dificultad para articularse, el contexto de la pandemia del COVID-19 los ha obligado a dialogar:

Es la primera vez que en Tarija se juntan los artistas, conversan para algo en común, nunca nos habíamos unido todos, cada uno tiraba para su lado; eso ha sido algo interesante; después de pensar que nos teníamos que dedicar a otro rubro, algo logramos, y desde ese momento hubo un poco de esperanza. El hambre nos ha hecho juntar (Millares, comunicación personal, 2020).

Los dos temas que resaltan como transversales en las preocupaciones de los espacios culturales bolivianos están ligados a la legislación cultural y a la sostenibilidad. Al respecto, se considera que la única forma de garantizar esa supervivencia es enraizar en el territorio, ya que si la noción de lo cultural no rebasa la frontera de la agenda y la actividad artística o de los formatos de eventos que exploran uno y otro tema, si esa noción no tiene para sí una construcción territorial y de interacción que promueva un diálogo profundo de posibilidades narrativas de mirar, hacer y encontrar los enraizamientos de lo colectivo, entonces la noción de espacio pierde sentido de contenido y el desencanto frente a un agotador sistema continuo de agenda cultural impedirá la subsistencia de esos lugares. Saberse infraestructura, reemplazable, fútil y aséptica, encarnada en esa “cadena de valor” que explica la gestión cultural técnica, es reconocerse como pieza y no como actor vital, que es lo que se defiende en este estudio.

Por último, se resalta el hecho de que se nombre al estudio *Espaciario* (2015) como promotor de articulaciones o de creación de nuevos espacios culturales, esto demuestra la importancia de generar investigaciones en el área cultural, ya que son un claro aporte para pensar la gestión más allá de la simple actividad.

Referencias bibliográficas

- Agenda patriótica 2025: ¿Quién hace qué? (2013). Estado Plurinacional de Bolivia.
- Anteproyecto de Ley de Culturas [en línea]. (2017). Telares. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B3EAmDCvbp6BQXg2Rm8xZFdZdFVCZ3BXS1pQcjhYIU1Wlg0/view?usp=sharing>
- Antezana, René. (2019, 22 de julio). Legislación cultural, mucho por hacer aún [en línea]. Disponible en: https://correodelsur.com/punoyletra/20190722_legislacion-cultural-en-bolivia-mucho-por-hacer-aun.html
- Antezana, René; Delfín, Mauricio. (2015). *AbreCultura: Mapeo de Experiencias Cívicas de Incidencia en Políticas Públicas para el Arte y la Cultura en América Latina (Informe de la Primera Fase de Mapeo)*. Programa AbreCultura: AbreCultura.org.
- Ascenso social, consumo y bienestar en Bolivia. Investigación sobre patrones de consumo en sectores emergentes. (2017). Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) – Centro de Investigaciones Sociales (CIS). Disponible en: https://info.undp.org/docs/pdc/Documents/BOL/94831_consumo%20bolivia.pdf
- Ayllón, Virginia y Suzs, Pedro (Comps.). (1998). *Políticas Culturales. Una propuesta inédita de la sociedad civil*. La Paz: Cedoin.
- Bal, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bal, Mieke. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Barragán, Rossana (Coord.). (2003). *Guía para la formulación y ejecución de Proyectos de Investigación*. La Paz: Fundación PIEB.
- Carbó, Gemma; López, Taína y Martinell, Alfons. (2009). Los equipamientos culturales [en línea]. Disponible en: <http://bit.ly/2VZmzYd>
- Carta Cultural Iberoamericana: 10 años de compromiso [en línea]. (2016). Secretaría General Iberoamericana (SEGIB). Disponible en: <http://iberculturaviva.org/carta-cultural-ibero-americana-10-anos-de-compromiso/?lang=es>
- Colino, María. (2018). Storytelling: el poder de las historias. Usos contemporáneos de la narración oral. *Cuadernos de trabajo*. Disponible en: <https://politicasysociologia.ucm.es/data/cont/docs/21-2018-12-12-AN%20SO%2016%2017%20COLINO%20RODRIGUEZ.pdf>
- Contursi, María Eugenia; Ferro, Fabiola. (2000). *La narración: usos y teorías*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- De Certeau, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Delfín, Mauricio. (2013). *Los Aparatos de la Cultura: Sistemas de Información Cultural, tecnologías de gobierno y la economía política de la cultura en América Latina*. Lima: s/e.
- Escobar, Arturo. (2005). *Más allá del tercer mundo, globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Espacio abierto y espacio cerrado: Memoria de la socialización de la ley de espacios culturales [en línea]. (2017). Telares. Disponible en: https://docs.google.com/document/d/1AHDgRvfYToEp3_HGUr1xDxgWD5tk57jjJ-uJMoIHtc/edit?usp=sharing
- Estudio de contexto del arte en las ciudades de La Paz, El Alto, Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba. (200). Fundación Fautapo. La Paz: Croma.
- Fernandes, Sujatha. (2017). *Curated Stories: The Uses and Misuses of Storytelling*. Nueva York: Oxford University Press Inc.
- Fredes, Lil y Guzmán, Khaterine. (2017). *Espaciario: chacras de cultivo cultural*. Cochabamba: Hivos.
- García, Fernando. (2014). *Proyecto mARTadero. Un espacio ejemplar de gestión cultural*. Cochabamba: Fundación Imagen.
- Guardia, Marcelo. (2003). *Interacciones: la dimensión comunicacional de la cultura*. Santa Cruz de la Sierra: UPSA.
- Info Sierra de Madrid. (2017). Mapear Madrid, la primera cartografía del tejido cultural madrileño [en línea]. Disponible en: <https://www.infosierrademadrid.es/mapear-madrid-cartografia/>
- La ciudad: elementos generadores de desarrollo. (2011). Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/148755879.pdf>
- La Múcura. (s/f). RAIS [en línea]. Disponible en: <https://lamucura.org/rais>
- La Razón. (2016, 08 de mayo). Espacios alternativos, en crisis por los costos [en línea]. Disponible en: http://204.11.233.100/la_revista/Problema-espacios-alternativos-crisis-costos_0_2486151431.html
- La Razón. (2013, 13 de noviembre). 25 coreógrafos en DanZénica [en línea]. Disponible en: http://204.11.233.100/la_revista/coreografos-DanZenica_0_1952804712.html

- Lefebvre, Henri. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- López, Eduardo. (2005). *Dinámica Económica de la Cultura en Bolivia/ Eduardo López Z., Erick Torrico V., Alejandra Baldivia R. Viceministerio de Cultura de Bolivia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Redacción Diario Página Siete. (2017, 16 de febrero). Mapa registra 151 espacios culturales no estatales [en línea]. Disponible en: <http://www.paginasiete.bo/cultura/2017/2/16/mapa-registra-espacios-culturales-estatales-127510.html>
- Mercosur Cultural (2015). Institucional.
- Misión y visión. (s/f). Ministerio de Culturas y Turismo de Bolivia.
- Molina, Wilder (Coord.). (2008). *Estado, identidades territoriales y autonomías en la región amazónica de Bolivia*. La Paz: Fundación PIEB.
- Mortis, Sonia; Rosas, Reyna y Chairez, Erika. (s/f). Diseños de investigación [en línea]. Disponible en: http://biblioteca.itson.mx/oa/educacion/oa14/disenio_investigacion/p11.html
- Perelló, Verónica. (s/f). Comunicación - Institución Un marco conceptual posible desde los Estudios Culturales [en línea]. Disponible en: <https://docplayer.es/81369812-Comunicacion-institucion-un-marco-conceptual-posible-desde-los-estudios-culturales.html>
- Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de industrias culturales y creativas. (2010). Unesco. Disponible en: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/UNESCOculturalandCreativeIndustriesguide_01.pdf
- Ricoeur, Paul. (2000). *La historia, la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Salmón, Christian. (2008). *Storytelling. La máquina de fabricar historias y fomentar las mentes*. Barcelona: Atalaya.
- Santos, Milton. (1986). Espacio y método. *Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, (65). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/geo65.htm#reflexiones>
- Santos, Milton. (2000). *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo: razón y emoción*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Sistematización de la oficina de mapas culturales. (2003). Secretaría Municipal de Cultura de São Paulo.
- Schöngut, Nicolás. (2015). Producciones narrativas: una propuesta metodológica inspirada en la epistemología feminista [en línea]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=120970>

- Schöngut, Nicolás y Pujol, Joan. (2015). Stories about Methodology: Diffracting Narrative Research Experiences. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 16, (2). Disponible en: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1502243>
- Susz, Pedro. (2020, 14 de junio). El camino de regreso al pasado lleva a la nada [en línea]. Disponible en: <https://www.la-razon.com/tendencias/2020/06/14/el-camino-de-regreso-al-pasado-lleva-a-la-nada/>
- Turino, Célio. (2011). *Puntos de cultura: El Brasil de abajo hacia arriba*. Medellín, Tragaluz Editores.
- Zaratti, Andrés. (2020, 5 de junio). Sobre el cierre del Ministerio de Culturas y Turismo [en línea]. Disponible en: <https://www.facebook.com/azarattich/posts/10158503798676407>